

ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ И МИФОЛОГИИ
В ТРУДАХ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ

В 1973 г. в двух разных научных изданиях было опубликовано несколько статей Ольги Михайловны Фрейденоберг (1890—1955)¹. Работы этого автора, профессора ЛГУ и организатора Отделения классической филологии этого университета (1932), выходила в свет главным образом в 30—40-х годах. В эти годы О. М. Фрейденоберг опубликовала одну монографию — свою докторскую диссертацию: «Поэтика сюжета и жанра (период античной литературы)» (Л., 1936) — и два десятка статей. И все-таки к настоящему времени ее работы не вошли в надлежащей мере в обиход науки. Это можно объяснить, в частности, тем, что многие из них остаются пока в рукописях². Последние из них отделены от года появления «Поэтики» двумя десятилетиями, а если вспомнить, что эта книга была опубликована спустя девять лет после написания, то разрыв окажется еще больше. Таким образом, рассматривать сегодня концепции Фрейденоберг, исходя лишь из недавних публикаций или работ 30-х годов, не учитывая того, что не увидело еще света, было бы не вполне правомерно. Вот почему нам представляется и уместным и целесообразным дать здесь — на материале всего научного наследия Фрейденоберг и со специальным вниманием к архивным материалам — обобщающий обзор основных проблем, разрабатывавшихся исследовательницей и развиваемых в ее работах концепций.

Первые две значительные работы О. М. Фрейденоберг были написаны под руководством академика С. А. Жебелева. Это «Этюды к „Деяниям Павла и Феклы“» (начало 20-х годов) и магистерская диссертация «Происхождение греческого романа» (1923) (в 1929 г. переработана в «Проблему греческого романа»). В «Этюдах» содержится перевод и комментарий славянского и греческого текста апокрифа и анализ содержания мифологического рассказа о страстях божества как формы, равно пригодной для создания и житийной литературы, и авантюрно-любовного романа, причем апокрифы явственной обнаруживают родство жанров, «обращаемость» христианских и языческих персонажей и т. д. Почтительница Узенера, Фрейденоберг уже в этих работах останавливает внимание на именах персонажей. Позже она напишет в «Поэтике»: «Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает»³. Анализ имен указывает на восточную (вопреки Роде) родину романа (для Фрейденоберг вообще характерно рассмотрение Греции не изолированно, но в ряду других культур: это и древневосточные цивилизации, и первобытные культуры). Еще до папирусных находок Фрейденоберг предатировала роман II—I вв. до н. э.; именно эллинизм, по мнению ученого, создал этот псевдореалистический жанр, этот метафорический реализм, в котором древняя мифологема страстей божеств плодородия ассимилирована в виде человеческих страстей. Четыре года спу-

¹ «Происхождение пародии» (1925), «Происхождение литературной интриги» (1945), «Что такое эсхатология?» (1947) в кн. «Труды по знаковым системам. VI» (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 308), Тарту, 1973, стр. 490—514, публикация Ю. Лотмана; «Происхождение греческой лирики» (1946) в журн. «Вопросы литературы», 1973, № 11, стр. 103—123, публикация Е. Мелетинского и Н. Брагинской.

² Архив исследовательницы, хранящийся у Р. Р. Орбели, содержит восемь монографий и более тридцати статей; опись архива, а также список печатных трудов О. М. Фрейденоберг опубликован в «Трудах по знаковым системам. VI» (см. прим. 1), стр. 486—489.

³ «Поэтика сюжета и жанра», стр. 249; работы, где в центре внимания имена: *Thamuris*; «Яфетический сборник». V, 1927, стр. 72—81; Фольклор у Аристофана («Тесмофориазусы»), «Сергею Федоровичу Ольденбургу», сб. статей, Л., 1934, стр. 549—560; К семантике фольклорных собственных имен *Makkus* и *Maria* «Советское языкознание», II, 1936, стр. 3—30; «Повесть об Аполлонии Тирском» (1946); *Die Handlung-Personen der Acta Pauli et Theclae* (1927) (статья входит в «Этюды»).

стя Кереньи подтвердил выводы Фрейденберг⁴, не касаясь, впрочем, общности между мартирием, деяниями, евангелиями — и романом⁵.

Диссертацию, работу над которой Фрейденберг начала в семинаре Жебелева, она защищала при активной поддержке академика Н. Я. Марра⁶. Фрейденберг вообще принято считать марристкой. Однако такое мнение скорее подкрепляется конкретными фактами научного быта, нежели содержанием самих ее работ. В 40-е годы Фрейденберг писала: «Я могу разделять яфетизм, относиться к нему, если угодно, со страстью, но моя честность требует от меня самостоятельности, как истинного вклада в почитание. Подражателем и „последователем“ я быть не в состоянии» (архив). Сегодня, когда учение Марра о языке перестало быть актуальностью, и, с другой стороны, пришло время непристрастно взглянуть на марровскую и «околомарровскую» культурологию, в работах Фрейденберг читатель может найти такие концепции, гипотезы, конкретные исследования, которые представляют несомненный интерес для современной фольклористики и мифологии.

Как ученый «генетической школы» Фрейденберг отталкивается от формалистов, считая их аспект рассмотрения литературы слишком узким. Предполагается, что у формальной школы есть свой круг проблем, но проблемы эти второстепенны, изучение формальной стороны построения текста — как бы вспомогательная дисциплина. Прежде всего, именно античная литература должна рассматриваться не как нечто законченное, данное как таковое, а как становящееся, не снятое, рождающееся из не-литературы и дающее жизнь литературной традиции. Интересы Фрейденберг лежат поэтому в области «семантики», причем под семантикой разумеется в большинстве случаев, как это отмечает сам автор, не область значения вообще, но лишь мифологическая смысловая система. Однако отыскивание и собирание реликтов архаических представлений, окруженных чуждой (литературной) «средой», весьма распространенное в историко-литературных и фольклорных штудиях, не было задачей Фрейденберг. По ее мнению, нет эпохи, когда бы существовали обрывки, фрагменты представлений; осмысление, т. е. говоря нынешним языком, моделирование мира, всегда системно, с самого начала. Теоретический интерес представляют не собственно реликты, не случайные островки архаической картины мира в культуре позднейшей (она существуют, но они случайны, — следовательно, не противоречат системности), но перестройка и пересоздание модели мира, которые и создают «новое», понятое как процесс. В 1925 г. была написана статья «Система литературного сюжета». По своему стилю она сильно отличается от всего, написанного до и после. Это почти сплошь сентенции и афоризмы, «птичий полет» над всей мировой литературой, обилие терминов из естественных наук. В статье перечислены законы сюжета и его предпосылки: в сюжете впервые вскрыто мировоззрение. Но морфология (сюжета), вопреки Марру, не есть семантика, и форма есть новое качество содержания. Эта статья была забыта самим автором; уже на склоне жизни, найдя ее в своем архиве, Фрейденберг назвала ее манифестом всей своей научной работы. В этой статье эволюционному методу, изучающему факцию факта от начала его до конца, противопоставляется «генетический метод», изучающий природу фактора, объясняющий явления одного порядка из явлений совершенно другого порядка. Само понятие эволюции, как оно выглядело в XIX в., Фрейденберг заменяет «лучеиспусканием», она скорее продолжает идеи «метаморфоз», принадлежащие веку XVIII (Кювье, Гете и др.). «То, что воспринимается как эволюция есть только интерференция, взаимодействие между отдельными и вечно новыми явлениями, своей встречей, поглощением или усилением, составляющими непрерывность процесса общего» («Система литератур-

⁴ K. Kerényi, Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung, Tübingen, 1927.

⁵ См. О. Фрейденберг, Евангелия — один из видов греческого романа, «Атеист», XII, 1930, стр. 129—147 (№ 59).

⁶ Атмосфера этого времени превосходно передана в «Воспоминаниях о Н. Я. Марре» (1936), где написан яркий, противоречивый, лишенный приукрашенности портрет этого ученого.

ного сюжета», 1925). Природа дает обратимость, противоположения, реакции, но не прямолинейность, явления поступательно обмениваются состояниями, встречное отталкивает, обратное продолжает. Фрейденберг волнует вопрос о топике различий, о законе, управляющем различиями, о специфике, как необходимой функции закономерной общности. «Один какой-нибудь фактор, вызывая многообразие факта, ведет к ослаблению общности и, обратно, к накоплению особенностей. При переходе в новое явление, когда уже факт станет фактором, его материалом будут служить эти индивидуальные отличия, которые еще дальше передадутся в виде общего» («Система литературного сюжета», 1925). Именно неповторяющуюся особенность, заложенную в виде общего начала и ждущую дальнейших реализаций, называет Фрейденберг «основой происхождения».

Исследованию «происхождения», составляющему суть генетического метода, посвящены работы условно выделяемого первого периода научной деятельности Фрейденберг (20—30-е гг.). Основной тезис этого периода: сюжет и жанр — мирозерцание в генезисе, т. е. содержание (мифологическое), дезактуализируясь, откладывается как форма (литературная).

Несмотря на противопоставление генетического метода эволюционному, Фрейденберг не обращалась к синхронно-структурному анализу явлений культуры. Однако это не результат простого недомыслия, но сознательная установка на изучение парадигматики текста, которая совершенно заслоняет его синтагматический аспект⁷. Поэтому создается впечатление, что синтагматика мифа как бы «мешает» Фрейденберг его анализировать: ведь миф «не похож» на свое содержание. Смысл мифа всегда скрыт и не существует вне выраженности через «метафоры», до-метафоры, так как собственно переноса по определенному признаку нет. Мифологическая «метафора» придает аморфному смыслу — иначе говоря, мифическому образу — выраженность, обнаружение, концентрацию. Ни одна «метафора» не сводима к другой, и поэтому нет метафор-архетипов, есть семантика — инвариант метафор, чистый смысл, фазой проявления которого и служат мифологические метафоры. По определению Фрейденберг, миф — это образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической каузальности и где вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир, субъект и объект едины. Вот такую особую конструктивную систему образных представлений, когда она выражена словами, исследовательница называет мифом в тесном смысле. При этом, однако, подчеркивается, что миф — не жанр, что первоначально он не несет никакой повествовательности, называние мифом только словесно выраженного рассказа — условность. На самом деле, миф пронизывает всю первобытную жизнь, мифом служат и действия, и вещи, и речь, и «боги». Нет единой формы циркуляции мифа. Имея с самого начала языковую и ритмическую фактуру, словесные мифы функционируют как плачи, вои, инвокации, обращения, брань, хвала, выкрики-речения, ответы-вопросы. Когда Фрейденберг говорит о словесном, вещном и действенном мифе, то не имеется в виду отдельная и параллельная циркуляция таких форм. Словесные мифы инсценируются, действенные «ословняются», и те и другие обрастают бутафорией. Фрейденберг возвращает сторонникам первобытного синкретизма. Происхождение из одного комкообраз-

⁷ Разумеется, вполне возможно синхронно-структурное изучение парадигматического аспекта мифического текста, как это следует из исследований К. Леви-Стросса и его школы. Однако нетрудно заметить, что, применив однажды в носнейшей характер манифеста статье «Структурное изучение мифа» («Journal of American Folklore», vol. 68, № 270, X—XII, стр. 428—444) свой метод к античному материалу, Леви-Стросс ограничивается в дальнейшем исследовании мифов «экзотических» обществ. Хотя такие общества имеют долгий путь развития, мифы индейцев племени бороро отличает все же по сравнению с пестрой и многосложной античной словесностью значительно большая гомогенность текста. Специфика античного материала и вынуждала, видимо, Фрейденберг ретроспективно углубляться в текст, «раслаивать» его. Только намечается у Фрейденберг интересная мысль о том, что выделение синхронного среза и переход от одного среза к другому должны быть обусловлены законом превращения содержательной стороны в формальную. В других случаях показателем смены «стадий» является перемещение в центр явлений периферийных (ср. подобные мысли о смене жанровой доминанты у Ю. Н. Тынянова).

ного синкретического действия противоречит редублирующему характеру первобытного мышления, которое отождествляло слово, действие и вещь и повторяло свои представления в поливариантных друг к другу формах. Миф имажинарен, но к соблазну наивного историзма он оформляется в реалистических категориях. Ни одна мифология в словесном или не-словесном сюжете не есть что-либо, кроме «космогонии-эсхатологии», но так как первобытный охотничий коллектив осмысливает свое существование как умирание и воскресение тотемов, то «метафора» передает «космогонию» именно как борьбу-схватку тотемов, шествие-странствие, разрывание и пожирание зверя, рождение и смерть. Персонаж — морфологическое подобие реальных существ, в мифе фигурируют реальные орудия труда, описываются реальные приметы примитивного быта. Мифы настолько лишены тенденции обнажать свое содержание, настолько морфологически от него удалены, что, доволья сами себе, получают сразу же самостоятельную функцию «своей собственной сюжетности». Повествовательная функция и внешнее «очеловечение» — формальная сторона, заменяющая абстрактность восприятий, которая отсутствует в эту эпоху, но эти герои и их действия предвосхищают будущие философии и гносеологии.

Первобытный человек, обслуживая себя мифами, не замечает, что формальная сторона перекрывает своей выраженностью невидимое и аморфное содержание. Этому способствует один элемент, который и делает мифы особенно живучими, — ритмическая база их форм. Основная поляризация первобытной образности (т. е. бинарные оппозиции) сказывается в ритме так же, как в семантике вещи, слова и действия. В вещном мире — это поляризация симметрии и обратной симметрии; в действии — поступок превращается в примитивную пляску; в словесной области — ритмическая речь предвосхищает прозу и поэзию. Так, искусство, еще не будучи собой, живет в форме первобытной культуры в целом. Выделению искусства мешает именно его всеобщий характер.

Внереальный смысл, находящийся в противоречии с реалистической «фактурой», выясняется через анализ композиции мифа, которая возникает произвольно как прямое порождение создавшей ее мыслительной системы. Так как в традиционной культуре содержание не вырабатывает соотносительных форм, образная система одного «периода» (зооморфизм) не преодолевается образной системой другого (вегетативная, аграрная метафористика), а становится к ней в отношении «синонимии», что способствует избыточности мифического текста. Системность античного сюжета, наследующего мифологии, заключена в антикаузальности построения, компонованного из элементов, которые обоснованы различными эпохами. Ряд этих элементов лишен логической последовательности и объединяющего центра, принцип «синтаксиса» литературного произведения в античности состоит поэтому в «апозиции». Эту «апозицию» часто неверно называют принципом «вставок». Однако архаическим «композиционным союзом», видимо, является союз «и»; этот союз выполняет те функции, которые со временем вручаются причинно-следственным, условным, целевым и прочим союзам (ср. еще более архаичную конъюнкцию — бессоюзную при перечислении обращений к божеству, его эпитетов, например в орфических гимнах). Иными словами, в архаической композиции нет формально-логической мотивации. Современному же восприятию, воспитанному на сложных композиционных отношениях, «апозиция» представляется вообще «не-композицией», тем более, что единство общей семантики всего композиционного состава доступно только специальному анализу⁸.

⁸ Этому кругу проблем посвящена объемистая рукопись (700 стр.). «Семантика композиции „Трудов и дней“ Гезиода» (1933—1939). Вот ее оглавление: Предисловие (3—11), Композиция «Трудов и дней» (12—21), Вступление и две Эриды (22—35), Миф о Прометее и Пандоре (36—81), Пять поколений (82—112), Праведность (113—154), Труды (155—165), Эскурсы: 1. Домострой (167—201), 2. Утопия (202—244), 3. Мировая гармония 245—292; Агрономия (293—338), Суеверие (339—360), Гномика (361—374), Дни (375—436), Басня (437—468), Семантика композиции «Трудов и дней» (469—487); Приложения: 1. «Эйрена» Аристофана, 2. Семантика ведовства, 3. К происхождению буколки, 4. Сюжет «Одиссеи», 5. К генезису греческой элегии, 6. Metabole, 7. Памяти Франк-Каменецкого; Указатель.

Этот интерес к семантике, оставляющий в стороне саму по себе повествовательность, обусловлен той теорией первобытного мышления, которой придерживалась Фрейденоберг. Центральным для этой теории является понятие тотемизма. Термин «тотем» используется Фрейденоберг (как и Марром) чрезвычайно расширительно. Тотемизм представляется не определенным, известным этнологии, способом организации первобытного коллектива, не определенным характером осознания кланом своего единства и не классификационной системой; в ее употреблении — это самое общее определение первобытной модели мира, строящейся на противопоставлении «тотема» — «не-тотема» (самому первобытному сознанию это противопоставление не дано в таком абстрактном виде). Фрейденоберг предполагает, что для бинарных семантических оппозиций каждой культурной общности существует такая оппозиция, к которой сводимы все остальные: монада—диада для пифагорейцев, космос—хаос для греческой культуры в целом, тотем—не-тотем для родового общества (собственно общества с социальным родством). Тотемистическая образная система описывается как такая система, для которой отсутствует причинно-следственный ряд, а вариантность образов и различие их форм создает кажущееся многообразие; для которой субъект равен объекту, единичное множественному, для которой отсутствует категория качества. Т. е. это первобытный способ интерпретации действительности, так что термин «тотемизм», избранный Фрейденоберг, нельзя признать удачным. Обычно считается, что следуя в трактовке первобытного мышления Г. Узенеру, Э. Дюркгейму, Л. Леви-Брюлю и Э. Кассиреру, Н. Я. Марру и И. Г. Франк-Каменецкому, Фрейденоберг принадлежит к направлению, определяющему это мышление как дологическое⁹. Это и верно и неверно. Мифотворческое мышление Фрейденоберг противопоставляет формально-логическому, но не логическому вообще, считая, что иным, — «эмоциональным», например, оно быть не может. Так, «причинность», которую обнаруживает исследовательница в мифе, определяется скорее законом корреляции, а не линейно-каузальным пониманием детерминизма. «Причина одного явления лежала в явлении смежном. Так получается цепь причин и следствий в виде круга, где каждый член был и причиной, и следствием. Такая причинность вызывает представление о действительности как о сменяемой неизменности, но эта статичность имеет свои фазы» («Лекции по введению в теорию античного фольклора» (1939—1943)¹⁰. Между логическим и образным мышлением нет отношения «высшего» к «низшему». Образ, оставаясь образом, может нести логико-познавательные функции, понятие может стать фактором, определяющим рождение поэтических категорий: «Мифический образ начинается в античности как низшая форма мышления, а кончается благодаря понятию в виде поэтического образа, как высшая. Понятие, начавшись как высшая форма в античности, в формальном логизме может закончиться как низшая» («Лекции»). Античное понятие формально строится по семантике образа, образ и понятие здесь единое целое, которое анатомизируется только наукой. Так, новое понятийное явление нарекается старой образной лексикой, т. е. содержание конкретного мифического образа становится фактурой отвлеченного понятия. В познании отвлеченного через чувственное, в симбиозе образа и понятия противоречиво зарождается художественный образ. Античные понятия складываются в виде метафор; прежние тождество смыслов «оригинала» (семантика) и его «передачи» (мифологическая до-метафора) заменялось только иллюзией такого тождества, точность превращалась в заведомую недостоверность, в иносказание. Метафора возникла сама собой как форма образа в функции понятия. Чтобы появиться, метафоре необходимо одно условие: «два конкретных смысла должны были оказаться разорванными, и один из них продолжал бы оставаться конкретным, а другой — его собственным переложением в понятия» («Образ и понятие», 1947—1954). Античная метафора отличается от современной тем, что под античным перенесением обязательно должно лежать генетиче-

⁹ См., например, М. Б а х т и н, Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965, стр. 62.

¹⁰ Эти «Лекции» (читались в 1939/40 году на классическом отделении ЛГУ; записаны и систематизированы во время ленинградской блокады) особенно показательны для метода Фрейденоберг в применении к мифологической семантике.

ское тождество семантики того предмета, с которого «переносятся» черты, и семантики другого предмета, на который они переносятся. Понятийное «переписьвание» мифа, роль понятийных процессов в становлении поэтических категорий, литература как материал теории познания занимают Фрейденберг во «второй» период ее научной деятельности (40—50-е гг.). За это время написаны «Лекции», о которых выше шла речь, «Гомеровские этюды», состоящие из трех небольших монографий: «Гомеровские сравнения» (1941), экстракт из этой работы опубликован как статья «Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады)¹¹»; «Комическое до комедии (к происхождению категории качества)» (1942—1944); «Гомеровский пример» (1949); монографии: «Паллиата» (1945—1946) (представление об этой работе можно получить по статье «Происхождение литературной интриги» (1946) (см. прим. 1); «Сафо. К происхождению греческой лирики» (1946—1947) (проблема архаического «лиризма», но не проблема собственно поэзии Сафо, ставится в статье «Происхождение греческой лирики» (1946) См. (прим. 1); и, наконец, обширный трактат «Образ и понятие» (1945—1954), который подводит итоги почти сорокалетней работе ученого.

В этом последнем по времени труде Фрейденберг пишет: «Иносказание, созданное классической Грецией, открывало собой путь в будущее, в многоплановость, в связь неожиданных явлений, в их взаимный переход, свободное и универсальное обобщение единичного, не связанное никакими условными зависимостями, ни протяженностью, ни понятийной дискурсивностью. Поэтическое иносказание, снимая „как“, шло к высшему интегралу смыслов и бесконечно углубляло их внутреннее содержание, представляло через внешнюю образительность и через такое *αισθητόν*, которое могло переходить в *νοητόν*. «Образ и понятие» представляет собою опыт по исторической эстетике. Понятие оказывается предметом эстетики, если рассматривается происхождение поэтических категорий из мифологической семантической системы. С этой точки зрения изучаются эпитеты, сравнения, эфразы, наконец, метафоры. За «Объяснениями к теме» (1—12) следует глава «Метафора» (13—59), где дается анализ поэтических тропов в их мифологических предпосылках. Глава «Происхождение наррации» (60—97) обсуждает происхождение повествовательности из словесного мифа и вопреки ему, т. е. мифическая до-повествовательность должна исчезнуть, чтобы появилась мифо-графия. Фрейденберг останавливается здесь на архаической семантике «я-рассказа» (логос — произнесение речи — метафора воскресения; ср. в «Тысяча и одна ночь»: за время рассказа ночь сменяется рассветом и смерть жизнью; объяснение занимательностью историй позднейшее) и тем самым раскрывает культовый до-литературный этап «риторики». Повествование — это уже рассказ «в мифе», а не сам миф с его субъектно-объектной нерасчлененностью, но оно сохраняет тем не менее весь былой инвентарь мифа: вещи, твари, связи, мотивы, ставшие персонажами, сценарием и сюжетом. Главы «Мим» (98—168), «Экскурс в философию» (169—193), «О древней комедии» (194—236) подготавливают основную часть трактата, посвященную генезису трагедии. В этих главах указывается на элементы трагедии, живущие вне трагедии в иных формах и комбинациях. Форманты трагедии — не архетипические данности, но подвижные части смысловой системы, подверженные пересозданию. Таким образом, тот же самый образный семантический инвентарь трагедии появляется, по-разному складываясь, то в одном, то в другом жанре, ибо в каждую эпоху понятия изменяются не только по содержанию, но и по структуре.

При анализе трагедии («Некоторый анализ» (237—351), «Экгоды трагедии» (351—363), «Мелика-ямбика» (364—430), «Женские хоры» (431—439), «Генезис трагедии» (439—518), «Эстетические проблемы» (519—618) автор пользуется всяким случаем показать ее происхождение не из культа, как это обычно делается, а из неповествовательного, зрелищного, занятого «буквальным» мимезисом, неопеченного балагана (это не означает, конечно, что трагедия не связана среди прочего и с дионисийским ритуалом). С точки зрения отношения к балагану и культу рассматривается и римская комедия плаца в монографии «Паллиата». Фрейденберг считает, что отношение плавтовской коме-

¹¹ В кн.: «ЛГУ. Труды юбилейной научной сессии», Л., 1946, стр. 101—113.

дии к культу, например, к Сатурналиям нельзя назвать «дочерним». Это параллельное культу и самостоятельное порождение мифологической семантики, которая может благодаря этизации, т. е. введению этических понятий, получить религиозный смысл (Сатурналии воспринимаются как воспроизведение блаженного века всеобщего равенства) или художественный (паллиата). Так же как апокриф скорее обнаруживает родство житий и греческого романа, так и Плавт дает больше материала для реконструкции народного балагана, который в Риме существует одновременно с литературной комедией, чем служившая Плавту оригиналом, драматургия Менаандра.

Наблюдая перспективу метаморфоз мифологического образа, Фрейденберг рассматривает семантическую систему с позиций фольклора, который обязан этой системе всей своей фактурой (под «семантикой» по-прежнему имеется в виду мифологическая семантика). С другой стороны, древние литературы, не опертые на предшествующую литературную традицию (т. е. преимущественно литература греческая), представляются как «превращенный фольклор». Таким образом, материал исследователя — мифология, точка зрения — фольклор, проблема — литература. Единство задач определяется природой античного фольклора, скомпонованного мифом и рождающего литературу. Европейский же фольклор останавливается в своем развитии, превращается в пережиток, обособленно сохраняемый традицией. Сколько бы фольклорных элементов ни вносилось тем или иным европейским автором нового времени в произведение, — это будет заимствование, но не наследование: литературная и фольклорная традиции идут в Европе параллельно. Разумеется, такое заимствование, соприкосновение с фольклорной «почвой» может быть весьма плодотворно для литературы, может происходить также реактуализация древних смыслов, давно уже по наследству от античности служащих формой новому, литературному содержанию.

Следует подчеркнуть, что античный фольклор в понимании Фрейденберг — не передаточная инстанция, но сложный механизм превращения идеологических форм. Передавая мифологические образы нарождающимися понятиями, античный фольклор дает структуру не только литературным произведениям, но и религии, и философскому жанру, и правовой норме, и научному обобщению. При анализе античной литературы не приходится специально выделять структуру жанра: жанр представляет собою не формальную часть, но как бы «биологическое» основание произведения. «Жанровая» структура может функционировать отдельно, вне литературного материала, и ее можно непосредственно наблюдать в фольклоре, в дорелигиозном культе, например: Сатурналии, народный балаган — и литературная паллиата (появление религии Фрейденберг связывает с появлением сравнительно отвлеченных этических понятий).

В интерпретации смеховой обрядности и словесности, в интерпретации карнавализации литературы Фрейденберг является предшественником М. Бахтина. Об этом свидетельствует опубликованная недавно статья 1925 года «Происхождение пародии» (см. прим. 1). Фрейденберг подчеркивает, что архаическая пародия направлена именно на все почитаемое: на все формы власти и религии. Однако это не результат упадка религиозного сознания; природа пародии (не в современном, разумеется, смысле «литературной пародии») в абсолютной общности трагической и комической формы мышления, а, следовательно, комического и трагического в литературе. «В пародии лежит не маскировка в нашем современном понятии, не отсутствие, как кажется, содержания: в ней лежит усиление содержания, усиление природы богов... при помощи благодетельной стихии смеха» (стр. 497). «Гротеску» Бахтина соответствует у Фрейденберг менее удачный термин — «вульгарный реализм». Этому явлению посвящен последний раздел «Поэтики сюжета и жанра». Античный «реализм» — понятие условное, реальное подается как нечто, «лишенное красоты, и величия, смешное, обезображенное чрезмерной характерностью, подобное гротеску...»¹². Античность не знает благородных реалистических характеров; есть только высокое и низкое, хвала и обличение. Этому соответствуют и два различных словаря, и различный репертуар сюжетов, персонажей, тропов и т. д. Такое деление не совпадает, видимо, с делением на жанры.

¹² «Поэтика сюжета и жанра», стр. 310.

Эпос может быть и «Илиадой» и «Войной мышей и лягушек», есть трагедия и гиларотрагедия. Так же как Бахтин, Фрейденоберг связывает реалистическое и комическое. Комичность возникает задолго до комедии из особых гносеологических предпосылок: действительность воспринимается как подобие истинносущего. Если в литературе Греции реалистичность создается как сниженное, комическое, то в ее философии реальность мыслится отрицательной величиной в противоположность «положительному абстрактному субстанциональному началу». Особенность комико-реалистического жанра заключается в выборе только одной филиации метафор, а именно той, которая передает образ плодородия. Метафоры плодородия более всего приближаются к быту. Еда, производительный акт, физическое уродство живут как метафоры в фольклоре и как реальные факты в жизни. Специально связь культового смеха и образа плодородия прослеживается в монографии «Комическое до комедии» (1942—1944). Появление комедийного на месте мифологического комизма Фрейденоберг связывает с появлением категории качества, тем самым оценочности, этических понятий. Так, балаганные шуты назывались аретологами и этологами. Но эта аретология не имеет ничего общего с учением о добродетели, а эта этология — с учением о нравах. Пока ἀρετή и ἦθος — мифологичны, они обозначают конкретное, внешнее, пространственное. У Гомера ἀρετή — внешняя черта человека, бога, животного или неодушевленного предмета; этой внешней черте и подражали в архаическом миме, который можно поставить в один ряд с подражательными «животными» плясками охотничьих народов. В понятийном мышлении ἀρετή делается внутренним качеством. Этос начинает с значения «логово», «хлев», «жилище», причем это не здание, не постройка, а яма, пещера, водное лоно — низ. Далее — это нрав животного, что-то дикое, противоположное закону, а затем уже нравственный закон. Этос сперва означает мнимое подобие высокого, т. е. «низменное» в доэтическом, зрительном, пространственном понимании. И вот, понятийный этос, нрав, возникнув из связи этоса с «низом», стал пониматься низменно. Так и рождается противоположение «характерного» и «героического».

Итак, художественная функция фольклора — превращать миф в повествование; ритм, известный первобытному обществу, — в мусические искусства; вещь, чья конструкция отвечает требованиям опыта не более, нежели требованиям мифической системы, актуальной для ее создателя и владельца, — в украшение. Религиозная функция мифа состоит в превращении мифических текстов в литургические, мифических действий — в обряд, мифической вещи — в вещь культовую и т. д.

На уровне мифотворческого сознания словесные, действенные и вещные «парафразы» единого семантического смысла равноправны. Ни то, ни другое, ни третье не является определяющим: можно одинаково считать сюжет «драмой без действия» или драму — сюжетом, получившим действительную оформленность. Если среди ученых, придерживающихся «ритуализма», существует тенденция называть словом «миф» только такое повествование, для которого имеется обрядовый коррелят, то Фрейденоберг предлагает называть словесное соответствие обряду «священным сказанием», так как сам обряд она считает далеко не первичным явлением. Обряд, по мнению Фрейденоберг, это мифическое действие, функционирующее стороной одних только форм, когда мифология уже угасает. «Действа» консервативнее «словес», они переживают свои смыслы, становятся обрядами, для объяснения которых и примысливаются «священные сказания». Обряд представляется механизмом, консервирующим и поставляющим культуре мифические схемы, которые она и переосмысливает: «С одной стороны, тот или иной смысл не может реально существовать без одновременного отложения в виде известной структуры. С другой стороны, сама структура, представляющая собой морфологическую сторону смысла, является поводом для смысловой расшифровки и порождает снова смысл»¹³.

Возвращаясь к отношению, так сказать «пост-формальной школы» и формальной, необходимо отметить, что «спорящие стороны, как это часто бывает, разделили между собой единую научную задачу, и, следовательно, в широком историческом контексте,

¹³ «Поэтика сюжета и жанра», стр. 118.

были сотрудниками»¹⁴. Еще в ранних своих работах Фрейденберг утверждала, что формальная и генетическая точки зрения не противоречат друг другу: явление получает те, а не иные формы в полном соответствии со своей внутренней природой (иначе — генетической основой). Изучение форм явления совпадает при таком подходе с изучением его происхождения. Так, генетический пафос в сочетании с мыслью о том, что актуальная форма есть дезактуализированное содержание, подводит к семиотическому описанию. «Форма, — пишет Фрейденберг, — по отношению к оформляемому ею явлению, есть то же, что количество по отношению к определяемому им качеству. Исследовать формально мысль или продукт ее — это значит их измерить. Идти за построением мысли или продукта ее — это значит идти за содержанием» («Система литературного сюжета», 1925).

В настоящее время, видимо, возникает интерес к богатому и сложному научному наследию О. М. Фрейденберг. Об этом свидетельствуют упомянутые недавние публикации, подготавливаемый сборник работ О. М. Фрейденберг, ссылки на ее опубликованные труды. Настоящая оценка и обоснованная критика исследований О. М. Фрейденберг — впереди.

Н. В. Брагинская

¹⁴ Ю. Лотман, О. М. Фрейденберг как исследователь культуры, «Труды по знаковым системам. VI», стр. 483.