

The comparison of Xinjiang archaeological data with the Eurasian steppe complexes proves the existence of cultural and ethnical contacts between these regions beginning from the Aeneolithic and Bronze Age. Some of the most ancient evidence of these contacts is provided by the burial complex Gumugou near the lake Lob-nor. Anthropological evidence, as well as discovered objects, seem to point to the fact that it belonged to a nomadic tribe, such as inhabited Asian steppes and mountains in the 2nd millennium B. C.; similar objects are often found in the Andronov and Afanasiev cultures (to the west of Xinjiang), considered by many researchers as proto-Tocharian. Their migration to Xinjiang was probably triggered by the ecological crisis of the steppes on the borders of the 3rd–2nd millennia B.C.

Created, as it is believed, by peoples of Indo-Iranian origin, the steppe Andronov culture (2nd half of the 2nd millennium B.C.) certainly influenced the Xijiang culture which adopted its wheel transport, the horse and metallic objects. The XIII–IX centuries B.C. witness an increase in contacts with Fergana and the Seven Rivers region, proved by the discovery in East Turkestan of numerous metallic objects coming from the Seven Rivers metallurgic area. The complex of Agershen is especially interesting in this respect.

East Turkestan could also serve as a buffer between the Eurasian steppes and China. The Shang burials (XIV–XIII centuries B.C.) reveal a significant number of objects of obviously Andronov origin. The nature of these objects shows us that Shang China's contacts with the steppe tribes had a political rather than economical character.

The cartographic analysis of sources allows us to reconstruct the ways of migration. One road connected the steppes and oases of East Turkestan with the Altai (the North March); another one (the most convenient and used up to the XX century) led from Turfan to Kyrgyzia and Fergana; the South March crosses Bactria with its rough, but nevertheless not impervious mountain passes and descended into the valley of the Ind. These marches, laid out in the 2nd millennium B.C., proved optimal and were later incorporated into the Silk Way.

© 1999 г.

ПЕРВЫЕ ИСТОРИКИ ГРЕЦИИ: ИСТОРИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ

Если история, или, скорее, ее написание, начинается в Месопотамии, когда Аккадская монархия (2270–2083 гг. до н.э.), объединив под своей властью страну, впервые обратилась к писцам, чтобы написать ее историю¹; если Книга древнего Израиля, до краев наполненная воспоминаниями, в основе своей предстает как книга по истории², – то как же греки? Не окажутся ли всего навсего «опоздавшими» те, кто теснились по своим уголкам далеко на окраине Востока и кого вся многовековая традиция вплоть до наших дней тем не менее неизменно изображала «первопроходцами», – ибо разве не была Греция местом всех начал? И разве не стал Геродот, по крайней мере после Цицерона и с его легкой руки, отцом истории?

Да, бесспорно, они пришли с опозданием, да к тому же и письменность обрели довольно поздно, лишь в относительно недавнее время (в VIII в. до н.э.), приспособив сиро-финикийский алфавит. Зато именно у них, и как раз вместе с Геродотом, возникла фигура историка, отмеченная личностными, «субъективными» чертами. Не связанный непосредственно с какой-либо политической властью, не управомоченный ею, Геродот с первых же слов определенно и резко заявляет свои права на повествование, которое начинается с его собственного имени, стоящего в родительном падеже: «Геродота из Галикарнасса вот...» (как это раньше уже делал Гекатей из Милета, а после сделает Фукидид из Афин, но оба – и Гекатей, и Фукидид – использовали

¹ *Glassner J.J. Chroniques mésopotamiennes. P., 1993. P. 20–22.* Можно также упомянуть Дальний Восток и первые китайские хроники, например, самые древние из сохранившихся летописи царства Лу (722–481 гг. до н.э.).

² *Yerushalmi J.Y. Zakhor. Histoire juive. Mémoire juive. P., 1984.*

именительный падеж). Он – автор своего логоса, и именно этот λόγος в сопоставлении или столкновении с другими утверждает его авторитет. Такое новое положение научного знания, претензии на которое были заявлены сразу же, еще нужно было целиком выстраивать³. По сравнению с восточной историографией это был явный скачок. Греки стали первооткрывателями не столько истории, сколько историка.

К подобному способу самоутверждения и такому механизму построения текста прибегала, как известно, не только историография. Напротив, это были типичные, даже наиболее характерные черты этого периода интеллектуальной истории греков (VI–V вв. до н.э.), отмеченного подъемом «эготизма» у художников, натурфилософов и врачей⁴. Однако в случае с историографией такое самоутверждение не обойдется без известной доли хрупкости, по мере того, как история довольно скоро станет жанром, но не научной дисциплиной: ее никогда не возьмет на вооружение какой-либо общественный институт (школа или что-то другое), который стал бы устанавливать рамки дозволенного и контролировать пути достижения общественного признания. Более того, будучи на сценических подмостках науки фигурой новой, но отнюдь не возникшей из ничего, историк не замедлит почтительно склониться перед философом, который начиная с IV в. до н.э. станет главным образцом и, так сказать, эталоном интеллектуала – моделью. Историк будет критиковать философа, сам стараться сойти за философа или же в ответ ему пытаться показать, что история есть предмет философский.

С появлением фигуры историка обозначаются характерные вступительные ходы и жесты, эпистемологические, а также нарративные формы, которые сделают первое историческое повествование возможным и на которые оно станет опираться. Набросками к портрету этой фигуры я здесь и займусь.

ЭПОС ИЛИ ИСТОРИЯ

Геродот хотел соперничать с Гомером, и, завершив «Историю», стал Геродотом. Эта формулировка, которую мне уже доводилось использовать, призвана всего лишь напомнить, что Геродот черпал силу или дерзость для того, чтобы начать, в эпосе: он принялся за войны между греками и варварами, чтобы сделать с ними то же, что и Гомер с Троянской войной. Как и эпос, история – история Геродота, история Фукидида, то, что и станет собственно «историей» с нашей точки зрения, – начинается с конфликта, разногласия, распри: это столкновение ахейцев и троянцев, ссора между Ахиллом и Агамемноном, борьба греков против варваров, война между афинянами и спартанцами. «Илиада» воспевает ссору и начинается с того момента, когда вспыхивает роковой спор между двумя героями; история берется рассказать о какой-нибудь великой войне и начинается с установления «причины» (αἰτία у Геродота, ἀλθεστᾶτη πρόφασις у Фукидида).

Вдохновленный музой, аэд «прозревает» оба лагеря. Он знает и воспевает подвиги и беды как одних, так и других, прекрасно сознавая, что от замыслов Зевса не уклониться никому. Также и первый историк, который был изгнаником (известно, что Геродот был вынужден покинуть Галикарнас), ставит перед собой задачу упомянуть все деяния и варваров, и греков и рассказать о них. Афинянин Фукидид, тоже оказавшись в изгнании, замечает во втором предисловии, что он мог «лично наблюдать ход событий у обеих сторон» (Thuc. V. 26). Конечно, на пути от аэда к историку «условия труда», если можно так выразиться, ухудшились, так как богоизбранность и божественное всевидение (за которые порой приходилось расплачиваться физической слепотой) сменились изгнанием как условием возможности такого двойного взгляда или позиции между одними и другими.

³ Hartog F. Le miroir d'Hérodote. P., 1991. P. III–VIII.

⁴ Lloyd G.E.R. The Revolutions of Wisdom. Berkeley. 1987. P. 58–70.

Если путь, ведущий от эпоса к истории, давно исхожен (ради того ли, чтобы выявить их преемственность или, наоборот, чтобы подчеркнуть различия)⁵, то нельзя ли, развернувшись хоть на мгновение, пробежать по нему в обратную сторону и рассмотреть «Одиссею» – бесспорно, эпос – также и в качестве прообраза истории? С точки зрения композиции и структуры; двигаясь не от Гомера к Геродоту, а от Геродота к Гомеру.

В начале своей великой книги «Мимесис» Эрих Ауэрбах противопоставляет стиль Гомера стилю Ветхого Завета. Сравнивая рассказ о жертвоприношении Исаака и сцену узнавания Улисса его кормилицей Эвриклеей, он характеризует стиль Гомера как стиль «первого плана», который представляет «всегда то, о чем рассказывается как о совершенно очевидном настоящем», и «оставляет совсем немного места динамике исторического и человеческого развития»⁶. По сравнению с великими библейскими фигурами, настолько «более нагруженными своим собственным прошлым», постоянно «направляемыми» божьей десницей, гомеровские герои с их ясно предначертанными судьбами «каждый день просыпаются, будто впервые»⁷. У Гомера персонажи целиком на поверхности и сотканы из материала легенд, тогда как в Библии присутствует историчность, пронизывающая жизнь людей и организующая повествование. Здесь присутствует или выходит на поверхность сама история⁸.

Не отвергая эту «основополагающую» типологию западной литературы, с ней можно все же поспорить. Заметим для начала, что Одиссей, безусловно, тот же, что и в первый день, – это еще и тот, кто в отличие от своих спутников не желает забывать ни о возвращении, ни об Итаке, ни о том, что он человек смертный. Тогда как мир рассказов (у Алкиноя), который открывается встречей с лотофагами, есть мир забвения: там забывают и становятся сами забытыми. Но в особенности можно оттолкнуться вот от чего: «Одиссея» следует за «Илиадой»⁹. В «Илиаде» Троя еще не взята, Ахилл еще жив: мы находимся *до*, в ожидании. С самого же начала «Одиссеи» мы уже *после*, в воспоминаниях о событии и о перенесенных страданиях и скорби¹⁰. Прошло десять лет после этого великого для древних (но и для нас тоже) события. Фукидид в нем увидит первое великое предприятие, совершенное греками сообща, а еще позже римляне обретут в нем, в связи с бегством Энея, точку отсчета своей собственной истории: путь в изгнание в конечном счете превратится в возвращение на родную землю.

В качестве ориентира – общепризнанного, затем оспариваемого или попросту отвергаемого – Троянская война тем не менее вплоть до наших дней остается тем «осевым» событием, по отношению к которому «Одиссея», сообщая о многих ее эпизодах, уже занимает положение «истории». Демодок, слепой аэд феаков, начинает воспевать ссору Одиссея и Ахилла¹¹, потом по настойчивой просьбе Одиссея переходит к эпизоду с деревянным конем, разграблению города и пожару (Od. VIII. 492–498). Конечно, это все еще рассказ из разряда прославления подвигов героев

⁵ Из последних работ см. Nagy G. *Le meilleur des Achéens*. Paris, 1993 (неп. Nagy G. *The Best of the Achaeans*. Baltimore, 1979).

⁶ Auerbach E. *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. P., 1968.

⁷ Ibid. P. 21.

⁸ Ibid. P. 28. «Даже немного подготовленный читатель в большинстве случаев легко улавливает различия между историей и легендой».

⁹ Уже давно исследователи Гомера пытаются определить и исчислить в годах промежуток времени, разделяющий составление обеих поэм: век, полвека?

¹⁰ Конечно, «Илиада», которая заканчивается похоронами Гектора (как только возвращение тела делает возможным совершение этого ритуала), тоже имеет выходы в пространство памяти. И сам Ахилл, страдаемый тоской (τῆνος), заявляет, что всегда будет помнить Гектора, даже в Аиде (*Hom. Il. XXII, 387–390*).

¹¹ *Hom. Od. VIII. 75–82*. Об этой ссоре, более нигде не упомянутой, и о ее «отношении» к «Ссоре» (между Агамемноном и Ахиллом) см. Nagy. *The Best of the Achaeans*. P. 42–58.

(κλέα ἀνδρῶν). Но если мы обратим внимание на аудиторию аэда и ее реакцию (т.е. отклик на эти рассказы внутри рассказа), то заметим, что с «Одиссеи» начинается то время, когда удовольствие (τέρψις), обычно ожидаемое и доставляемое песней аэда, во многих случаях бывает испорчено и разбавляется печалью, скорбью, сожалением, которое аэд вызывает или пробуждает у части своих слушателей. Как будто больше не могло существовать удовольствия без примеси горечи, кроме как для уникального (или утопического, как иногда говорят) общества феаков, которые, живя на отшибе, вдали от «людей, питающихся хлебом», непрерывно наслаждаются пирами, лирой, танцами, теплыми банями и постелями, часто меняя наряды (Od. VIII. 248–249). Если боги ниспослали гибель стольким людям под стенами Трои, то это для того, без обиняков заявляет Алкиной, «чтоб (ἵνα) славною песнею были они для потомков» (ἔσσομένοισιν – VIII. 580): прямой переход от кончины к эпосу, от смерти – к минувшему. Алкиной – эстет и функционалист: люди должны умирать, чтоб другие потом могли наслаждаться, слушая сложенные о них песни. Феаки, которым, с тех пор как они избавились от опасного соседства циклопов, насилие и войны были неведомы, слушали с одинаковым удовольствием песни аэда, воспевавшего любовные похождения Ареса и Афродиты, ссору Ахилла и Одиссея или сожжение Трои.

Очевидно, с Одиссеем дело обстояло не так. Если слушая, каким образом Гефест отомстил дурачившим его влюбленным, он испытывает точно такое же удовольствие, как и остальные слушатели (Od. VIII. 369), то все меняется, как только речь заходит о недавней истории. В то время, как феаки наслаждаются, Одиссей не может сдержать слезы: он плачет при упоминании о ссоре, он обливается слезами над рассказом о деревянном коне, который, впрочем, он сам и попросил исполнить (Od. VIII. 83–95, 521–534). Поэтому Алкиной как предупредительный хозяин, желающий, чтобы все получали одинаковое удовольствие (ὁμῶς τέρψμεθα πάντες – Od. VIII. 542), быстро кладет конец выступлению аэда.

Как эпос возвращения, но возвращения горестного (λυγρός), «Одиссея» наполнена «отсутствием» и строится вокруг воспоминаний. Для Пенелопы невыносимо, что Фемий, аэд Итаки, поет о возвращении из-под Трои и о несчастьях ахейцев; ведь она все еще носит траур по отсутствующему мужу, ее гложет тоска (πόθος) и неотступные мысли о пропавшем¹². Поэтому то, что другие воспринимают как просто еще одну новинку в репертуаре аэда, для нее совершенно непереносимо. В общем, между Пенелопой и остальными существует разрыв и различие в уровне восприятия: она еще во власти тоски по отсутствующему (πόθος) и личного горя, тогда как остальные уже вполне расположены слушать эти истории, как «преданья старины глубокой» из разряда героических песен (κλέος). В качестве подходящего эпического сюжета «возвращение» годится для них тем лучше, что это прямо отвечает их интересам. Одиссей из прошлого, а значит умерший, лучше Одиссея, пропавшего без вести.

Также и Менелай, который, после долгих лет скитаний вновь обрел свое царство и жену, больше не рад своему царствованию: находясь, подобно Пенелопе, во власти неукротимой тоски (πόθος), он оплакивает, – говорит он Телемаху, – всех тех, кто погиб под Троей, а особенно Одиссея, память о котором неотступно преследует его, будь то во сне или наяву, за пирашественным столом (Od. IV. 93, 105–112). Потребуется вмешательство Елены, чтобы успокоить тревогу, овладевшую в тот момент пирующими, и прекратить их рыдания. Сначала она подливает в вино снадобье, которое, сдерживая скорбь, гнев, память о несчастьях, оказывается поистине «гореусладным» (ἡτηρευθές); потом, приглашая каждого предаться радостям трапезы и насладиться разными историями (μίθοις τέρπεσθε), она сама рассказывает, как сделал бы это аэд, об одном из подвигов Одиссея. Ее сменяет Менелай с рассказом о другом эпизоде, после чего Телемах, одним словом напомнив о печальной участи Одиссея, зовет всех

¹² *Нот.* Od. I. 341–344: Пенелопа подавлена неизбывной скорбью (πένης ἀλαστον): тоскуя по отсутствующему (πόθει), она постоянно помнит (μεμνημένη αἰεὶ) о герое, чья слава гремит по всей Элладе и Арголиде. О πόθος, похоронах и эпосе см. Vernant J.-P. Figures, idoles, masques. P., 1990. P. 41–50.

ко сну (ibid. IV. 220–295). Вечер спасен. Снадобье Елены довершает то, чего не в силах сделать Пенелопа: оно устанавливает дистанцию и дает возможность гостям слушать воспоминания о подвигах Одиссея так, словно внимают они не Елене, а самому Гомеру.

На мгновение *φάρμακον* сразу превращает «отсутствие» (*πῶθος*) в «минувшее». Тот, кто пропал без вести, становится умершим или тот, кто умер, – мертвым «по-настоящему», и нет нужды проходить через такие обычно необходимые этапы, как похороны и эпическая песнь, взаимосвязь которых показал Ж.-П. Вернан. В качестве института, выработанного для «окультуривания» смерти, похороны действительно знаменовали собой «переход от патетического преувеличения *πῶθος* к более отстраненному и объективному запоминанию, к памяти, институционализированной в соответствии с социальным кодом культуры героического века». Эпическая же песнь венчала этот процесс, превращая «индивида, лишившегося жизни, в мертвого, который именно в этом качестве окончательно заносится в память общественной группы»¹³.

В огромном зале дворца Менелая благодаря искусству Елены гости «забывают» о своей скорби и получают возможность испытать ожидаемое от песен аэда удовольствие без примеси горечи¹⁴. Они – как феаки, хотя тем для этого не требуется никакого снадобья (*φάρμακον*). На взгляд Алкиноя, Одиссей ведет рассказ столь же красиво и искусно, как и аэд¹⁵. Слушают ли они, как Одиссей рассказывает от первого лица о своих злосчастных скитаниях или как Демодок воспевает взятие Трои и прославляет Одиссея в третьем лице – они равно очарованы (Od. XI. 333 sq.). В то же время очевидно, что для Одиссея все обстоит не так.

В сцене, где сходятся лицом к лицу вдохновенный аэд и герой, слушающий повествование о собственных деяниях, Х. Арендт увидела начало, по крайней мере, в поэтическом смысле, категории истории. То, что прежде было просто событием, теперь становится «историей». Конечно, повествование о «событии» здесь имеется, но именно присутствие Одиссея более всего свидетельствует о том, что «это» происходило на самом деле. Здесь вырисовываются очертания чего-то прежде небывалого, некая «аномалия», так как в эпосе истинность слов аэда целиком и полностью зависла от авторитета Музы, вдохновлявшей сказителя и в то же время бывшей ему порокой. Заходя еще дальше, Х. Арендт рассматривает эту сцену как «парадигму» истории и поэзии, ибо «примирение с реальностью, *καθάρσις*, в чем, согласно Аристотелю, заключалась суть трагедии, а согласно Гегелю – конечная цель истории, совершается благодаря слезам воспоминаний»¹⁶.

Стоит ли идти вслед за Х. Арендт по этому спрямленному и укороченному пути, ведущему нас через катарсис от Гомера к Гегелю? Идет ли здесь речь о «первом» историческом рассказе? С чьей точки зрения? С нашей – вполне возможно, но лишь наподобие прообраза. С точки же зрения Демодока – безусловно, нет: он выступал, как и всегда, в роли аэда. С точки зрения феаков – тоже нет: они слушали своего аэда, как и обычно; жизнь на краю света уже почти до конца превратила их в тех людей грядущего, которых упоминает Алкиной. Ну а с точки зрения тех, кто на самом деле были «людьми грядущего», т.е. тех, для кого и создавалась «Одиссея»? Как воспри-

¹³ Vernant. Op. cit. P. 50.

¹⁴ От аэда ждут удовольствия (*τέρψις*) и именно ради этого приглашают издалека (Od. XVII. 385, 518–521). О доставляемом эпической песнью забвении см. *Hex. Theog.* 98–103:

Если нежданное горе внезапно душой овладеет,
Если кто сохнет, печалью терзаясь, то стоит ему лишь
Песню услышать служителя Муз, песнопевца, о славных
Подвигах древних людей, о блаженных богах олимпийских
И забывает он тотчас о горе своем, о заботах
Больше не помнит: совсем он от дара богинь изменился.

¹⁵ *Hom. Od.* XI. 367–369: «Ты возвышен умом и пленителен речью. / Повесть прекрасна твоя: как разумный певец, рассказал ты / Нам об ахейских вождях и о собственных бедствиях».

¹⁶ *Arendt H. La crise de la culture.* P., 1972. P. 63.

нимали они эту «аномалию», да и ощущали ли ее вообще, и если да, то какое придавали ей значение? Но прежде необходимо ответить на вопрос, кому была адресована поэма.

Еще до того, как мы станем рассматривать, что же получилось в результате нагромождения разных уровней повествования, в первую очередь возникает вопрос относительно Одиссея, потому что он к тому же единственный, кому доподлинно известно, что рассказанная аэдом история – это и его собственная история и в то же время история вообще. И как же он реагирует? Он плачет. Но еще он совершает определенные жесты и произносит определенные слова. Демодок, который спел уже дважды, он через глашатая велит поднести кусок отборного мяса – конечно, чтобы воздать тому честь и в его лице восславить искусство аэдов. (В отличие от «Илиады», «Одиссея» с удовольствием выводит на сцену фигуру аэда и изображает исполнение эпоса.)

Потом он продолжает: «Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставляю, / Музою, дочьерью Дия, иль Фебом самым наученный». Это упоминание о тесных узлах, связывающих поэта с Музой, пока еще вписывается в рамки привычного, ожидаемого восхваления: аэд – ясновидящий. А вот продолжение более удивительно: «Все ты поешь по порядку (ἀλήν κατὰ κόσμον), что было с ахейцами в Трое, / Что совершили они и какие беды претерпели; / Можно подумать, что сам был участник всему (παρέσθ) иль от верных / Все очевидцев узнал ты (ἀκούσας – Od. VIII. 487–491)», Действительно, происходит смена регистра высказывания: ясновидящий – к тому же и «высматривающий»; вернее, его описание столь точно, даже «чересчур» (ἀλήν) точно, что Одиссей готов поверить, что тот и в самом деле *видел* то, о чем поет, – пусть даже и зная наверняка, что это вовсе не так. Демодок, слепец и аэд, никакой не свидетель. Свидетель – Одиссей.

Конечно, любому, кто слушал эпические песни, и Одиссею в первую очередь, прекрасно известно, что всеведение и всевидение Музы основывается на ее присутствии, на том, что она здесь: «Ныне поведайте Музы, живущие в сених Олимпа», – просит поэт в начале знаменитого списка кораблей, – «Вы, божества, вездесущи (πάρεστε) и знаете все (ἴστε πάντα) в поднебесной; / Мы ничего не знаем (ἴδμεν), молву (κλέος) мы единую слышим: / Вы мне поведайте, кто и вожди, и владыки данаев» (II. II. 484–487). И аэд, вдохновляемый Музой, видит, *как она*, как если бы он тоже присутствовал. Зачем же тогда Одиссей идет круглым путем через человеческое зрение и, предвосхищая приемы еще не существующей исторической науки, подчеркивает важность личного наблюдения, а также проводит еще более существенное для истории различие между слухом и зрением?¹⁷

Одиссей словно бы говорит: рассказ Демодока слишком точен (ἀλήν κατὰ κόσμον), чтобы не быть результатом прямого наблюдения. Такое чрезмерное сходство между тем, что происходило на самом деле, и словами рассказа, их правильность и соразмерность служат для свидетеля, каковым был Одиссей, надежным показателем правдивости песни¹⁸. В результате странного переворачивания человеческое зрение становится здесь эталоном, с помощью которого проверяется правильность божественного видения. В этих нескольких строках поэмы друг на друга накладываются Демодок-«аэд» и Демодок-«историк», даже если последний появляется там лишь затем, чтобы «удостоверить» аэда и механизм построения эпического повествования. Последнее слово, конечно, остается за Музой. Но с точки зрения поэтики (в смысле поэтики научного знания), важно, что такое, пусть и кратковременное, изменение регистра повествования или такое как бы раздвоение Демодока на «аэда» и «историка»

¹⁷ Darbo-Peschanski C. Le discours du particulier. Essai sur l'enquête hérodoteenne. P., 1987. P. 84–88; *Hariog. Le miroir...* P. 271–282..

¹⁸ Также и в эпизоде с деревянным конем признаком достоверности служит способность Демодока петь обо всем по порядку (καταλέγειν) и в деталях (κατὰ μόραν), и Одиссей заявляет, что своей песней тот обязан покровительству божества. По поводу κατὰ κόσμον см. замечания Уолша (Walsh G.B. *The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1984. P. 8 f.), которые я не вполне разделяю.

действительно происходит. Конечно, особое значение имеет то, что Одиссей это сформулировал. И эта формулировка манит, как вспышка молнии, на миг озаряющая какую-то иную форму возможного знания, как обозначение пространства, еще не имеющего названия, как самое начало той историографической операции, которую еще предстоит проделать в будущем Геродоту и которая не становится при этом ни необходимой, ни даже вероятной, но всего лишь возможной.

Разумеется, на высказывания Одиссея и его риторические вопросы Демодок не отвечает, да никто от него этого и не ждет. Он аэд и занимается своим делом. Его песня веселит феаков. А Одиссей – тот плачет¹⁹. Были ли то «слезы воспоминаний»? При упоминании о постигших ахейцев несчастьях оказывается ли он, подобно Пенелопе и Менелая, во власти *πῶθος*, этого не исполненного еще до конца долга скорби? Впрочем, именно в этом заключается смысл вопроса Алкиноя, который, заметив, что Одиссей плачет, спрашивает, не потерял ли он под стенами Трои кого-то родного или близкого²⁰. Одиссей так и не ответил. Но еще прежде этого вопроса Алкиноя о причине его слез сам поэт делает поразительное сравнение, подчеркивающее их важность и необычность (Od. VIII. 523–531):

Так сокрушенная плачет вдовица над телом супруга,
Падшего в битве упорной у всех впереди перед градом,
Силясь от дня рокового спасти сограждан и семейство,
Видя, как он содрогается в смертной борьбе, и прижавшись
Грудью к нему, злополучная, стонет; враги же нещадно
Древками копий ее по плечам и хребту поражая,
Бедную в плен увлекают на рабство и долгое горе;
Там от печали (*ἔλεεινότητι*) ланиты ее увядают.
Так от печали текли из очей Одиссеевых слезы.

Он плачет – ладно, пусть так, но почему как жена? Над кем проливает он эти слезы печали (*δάκρυον ἔλεεινόν*)? Женщина, страдаемая тоской (*πῶθος*), оплакивающая своего пропавшего мужа, – Пенелопа. Та, которая прежде чем изведать ярмо рабства, видела, как ее муж гибнет на виду у всего родного города, – это Андромаха²¹. Таким образом, это сравнение, содержащее в себе возможности напоминания, подведения итога, обобщения (горе Одиссея означает скорбь обо всех жертвах войны), представляет собой элемент того «искусства намека», которое характерно для построения текста «Одиссея»²². В то же время оно придает этому тексту глубину, что опять-таки делает менее бесспорным стилистические замечания Ауэрбаха.

Плачущий Одиссей, как мне кажется, скорбит о самом себе: он оплакивает себя. С самого начала своих странствий в пространстве нечеловеческого, открывшемся ему у мыса Малей, он как бы исчезает: ни мертвый, ни живой, он потерял все, вплоть до имени²³. Он – как будто жена, которая со дня смерти своего мужа ничего больше не имеет и более не существует. Героическая, «мужская» часть его самого, с которой связана слава, осталась, так сказать, у берегов Трои. И вот, когда он, высадившись у феаков, которые были проводниками-перевозчиками, слышит из уст Демодока хвалебную песнь, славящую его самого под его собственным именем, «муж» воссоединяется с «женой».

Но и наоборот. Одиссей оказывается перед лицом испытания – слушать рассказ о своих собственных подвигах в третьем лице: как если бы его здесь не было или он

¹⁹ Hom. Od. VIII. 84–92, 521–522. О слезах и об этой сцене см. Walsh. Op. cit. P. 3–13; Pucci P. *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1987. P. 215–223.

²⁰ Hom. Od. VIII. 581–586. Алкиной говорит о его горе (*δῆχος* – VIII. 541), такое же горе (*δῆχος*) испытывает и жена, увидав гибель своего мужа (VIII. 530), от него же страдает и Менелай (*δῆχος φλαστον* – IV. 108). Все это – регистр скорби и *πῶθος*.

²¹ Nagy. *Le meilleur des Achéens*. P. 101, где отмечается, что сходство с Гектором поразительно, а ситуация, возникающая в результате сравнения, удивительным образом напоминает положение Андромахи в конце «Iliou Persis» (судя по пересказу Прокла). См. также Pucci. Op. cit. P. 222 f.

²² Pucci. Op. cit. P. 236–245.

²³ Hartog F. *Des lieux et des hommes // Homère. Odyssée / Trad. par Ph. Jaccottet*. P., 1989. P. 426 suiv.

был бы мертв. Он видит себя на месте умершего²⁴. В эпосе, а позже также и в истории смерть обязательно подразумевается или, скорее, она вплетена в их словесную ткань, подобную погребальному покрову на лице покойника, делающему того действительно мертвым. В тот самый момент, когда Одиссей думает, что наконец-то обрел свое славное прошлое, слова Демодока заставляют его пережить, находясь среди феаков, опыт смерти. Мертв он или жив? Он слышит то, чего живой обычно услышать не может. В известном смысле такой опыт более радикален, чем нисхождение в царство Аида, во время которого он вплотную приблизился к границе, разделяющей живых и умерших, безусловно оставаясь при этом в стане живых. Но немудрено было заплакать и от меньшего²⁵. В этом отношении рассматриваемая сцена также знаменательна, как некий прообраз: в ходе игры *qui pro quo* здесь на мгновение раскрываются условия возможности или невозможности повествования, которое берется рассказать об отсутствующем.

А с точки зрения Одиссея, не отражает ли этот краткий миг двойственности, когда он уже не Одиссей и еще не Одиссей, мучительное открытие несовпадения с самим собой? Открытие, у которого пока нет слов, чтобы выразить себя, но Гомер изображает его с помощью слез. Что же заключено в этом переживании расстояния между инакостью и идентичностью, если не опыт времени? Встреча с историчностью. В эпосе прошлое отделяется от настоящего путем простого наложения одного на другое. Как только аэд начинает петь, происходит разрыв: κλέα ἀνδρῶν превращаются в деяния людей, живших давным давно, а умершие становятся людьми минувшего. В «Одиссее» поэту тоже хотелось бы прибегнуть к такому наложению, но поскольку решено было петь о возвращении, это оказалось невозможным. Как и сам Одиссей, поэма о нем переживает опыт времени и открывает историчность. Возможно, поэтому она занимает место между двумя формами речи: речью эпической, в которую она все еще хотела бы верить, и какой-то другой, которой пока еще нет, но которая должна будет попытаться принять в расчет само время? Она больше не может просто «накладывать» времена одно на другое и пока еще не умеет «хронологизировать». Не рождается ли очарование «Одиссеи» еще и из того, что это ностальгический эпос невозможного и желанного возвращения к эпосу как таковому (к «Илиаде»)?

Не приходится ли «Одиссее», которая во многих отношениях представляет собой эпическую поэму, взглядывающуюся в себя, усомниться в себе и поставить под сомнение этот производимый аэдом обмен смерти на славу? Конечно, Одиссей, как любой уважающий себя герой, предпочел бы славную гибель под Троей жалкой смерти в море, которая поглотила бы его вместе с толпой других «безымянных». Ничего другого не говорит и Пенелопа, как жена уважающего себя героя: «Ныне же Гарпии взяли его, и безвестно пропал он / Светом забытый (ἀκλειῶς)» (Od. I. 237).

Но когда, спустившись в Аид, Одиссей, чтобы спросить Тиресия, вызывает целый сонм теней умерших, не открывает ли он в то же самое время изнанку прекрасной героической смерти? Особенно при встрече с душой Ахилла, наиболее полного воплощения самого типа эпического героя. Одиссей считает уместным напомнить о блестящем прошлом, но также и подчеркнуть превосходство Ахилла в настоящем, ибо теперь он «царствует» среди мертвых. И тем вызывает знаменитую ответную реплику (Od. XI. 488–491):

О, Одиссей, утешения в смерти мне дать не надейся;
Лучше б хотел я живой, как поденщик, работая в поле,
Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный,
Нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать, мертвый.

Не признание ли это, что эпическая «сделка» – жизнь в обмен на κλέος – обмен

²⁴ De Certeau M. L'écriture de l'histoire. P., 1975. P. 117–120.

²⁵ Впрочем, сразу после этого жестокого испытания он как раз и сможет приступить к рассказу о своих странствиях, начав с объявления своего имени и тем самым заявив свои права на него: «Я Одиссей...» (Od. IX. 11–20).

неравный? XI песнь "Одиссей" (νέκυια) проводит нас с обратной стороны эпического зеркала.

Быть может, этому зеркалу суждено разбиться в ходе последовавшей за путешествием в Аид встречи с загадочными сиренами? Ведь эти «дольные Музы», или «Музы наизнанку», подрывают и разрушают нормы κλέος²⁶. Они сулят удовольствие (τερψάμενος) тому, кто к ним приблизится, а своими знаниями во всем походят на вездесущих и потому всеведающих Муз (Od. XII. 189–191):

Знаем мы (ἴδμεν) все, что случилось в троянской земле и какая
Участь по воле бессмертных постигла троян и ахеян;
Знаем мы все, что на лоне земли многодарной творится.

Но неосторожный путешественник, поддавшийся их сладостному пению, как предупредила Цирцея, теряет все: и надежду на возвращение, и славу. Он пропал навсегда; плоть его обращается в тлен, а кости белеют на берегу сирен. Вместо κλέος он находит одно лишь забвение.

Как же все это соотносится с эпическим механизмом? В эпосе удовольствие слушателя «оплачено» смертью других людей. И Алкиной, утверждая, что эти другие умирают ради удовольствия людей грядущего, всего лишь доводит эту логику до предела. Но для того, чтобы этот механизм действовал, необходимо соблюдение одного условия, затрагивающего самую суть эпического процесса: нужно, чтобы «другие» превратились в людей минувшего, чтобы между прошлым и будущим пролегла глубокая борозда. Именно поэтому «Одиссея» – поэма о возвращении, т.е. об *отсутствии*, но не о *смерти* – представляет собой «хромающий» эпос или по меньшей мере эпос, задающийся вопросами о самом себе.

В случае с пением сирен речь по-прежнему идет об удовольствии слушателя, но все происходит так, как будто цену за него должен заплатить он сам – собственной смертью: не будучи «человеком грядущего», он не имеет иного выхода, кроме как стать «человеком минувшего», а значит умереть. Как только Одиссей приближается к их острову, сирены называют его славное имя: им известно, кто он такой. Более того, они используют хвалебные эпитеты: «К нам, Одиссей богоравный, великая слава (μέγα κῦδος) ахеян» – в точности повторяющие те, что адресовал ему однажды Агамемнон в «Илиаде»²⁷. Снова в «Одиссее» возникает «Илиада», а самого Одиссея тянет к его прошлому и влечет к покою κλέος. Но вернуться в прошлое, уступить этому влечению значило бы навсегда отказаться от себя. У сирен, которые бессмертны и живут одни на своем острове, нет других слушателей, кроме их жертв: в отличие от боговдохновенного аэда, они никогда не поют для «людей грядущего». Своим пением они «хоронят» не мертвых, а живых. Прошлое ничего не значит. Будущее тоже. Им ведомо неподвижное время. Поэтому они – Музы, лишённые памяти²⁸.

ОТ ЭПОСА К ИСТОРИИ

По этой хорошо освещенной дороге мы можем двигаться быстрым шагом. С появлением Геродота история не намерена полностью порывать с нормами κλέος, закреплявшими статус и задачи эпической речи. Историк словно бы надеялся подхватить и продолжить песню аэда и занять отводившееся тому (или подобное) место в мире, изменившемся в политическом и социальном отношении. Как будто бы он хотел быть историком и оставаться Демодоком или быть своего рода Демодок-историком, невозможная фигура которого на мгновение возникала в «Одиссее».

²⁶ Vernant J.-P. L'individu, la mort, l'amour. P., 1989. P. 145 suiv. См. также Pucci P. The Songs of the Sirens // Arethusa. 1979. 12. P. 121–132; Segal Ch. Kleos and its Ironies in the *Odyssey* // L'Antiquité classique. 1983. 52. P. 38–43.

²⁷ Hom. Od. XII. 185, II. IX. 673; см. Pucci. The Songs... P. 126 ff.

²⁸ Ч. Сигал (Segal. Kleos... P. 43) отмечает, что сирены разговаривают языком знания, но пространство воспоминаний и памяти в их пении начисто отсутствует.

Однако с первой же фразы «Истории», почти эпической по своей фактуре, этот разрыв происходит²⁹.

Геродот с ходу заявляет, что он заботится о памяти – о том, чтобы созданное людьми («памятники») не стерлось, не потускнело (ἐξίτηλα γένηται) со временем, как живопись, а их деяния не оказались лишены славы-κλέος (ἀκλέα – Herod. I. 1). То, что больше всего грозит стиранием из памяти, называется сразу: это – время. Оно неотвратно, оно и есть основной противник. По нормам κλέος прошлое создавалось напрямую, почти без знаний о нем. Только лишь в силу того, что о нем слагали песни, герой превращался в человека былых времен. Пусть даже «Одиссея», обнаружив трудность этого перехода, выразила это в самой теме возвращения как «ностальгию» – переживание времени, несовпадения с самим собой, историчности.

У историка же, по сравнению с аэдом, уверенности поубавилось. Он больше не обещает славы (κλέος), он даже не подвергает больше сомнению оправданность того, что жизнь обменивается на славу; он только хочет воспротивиться стиранию следов, предотвратить, вернее, отсрочить забвение тех ἔργα, о которых никто, уполномоченный произносить слова, не берется более рассказать. Переход от позитивности слова κλέος к отрицательности прилагательного ἀκλέα обозначает в одно и то же время и обращение, ссылку к эпической речи, и разрыв с нею.

Если в репертуаре аэда были «деяния героев и богов», то историк единственной областью своей компетенции считает «то, что произошло от людских деяний» (γεγόμενα ἐξ ἀνθρώπων) в то время, которое также определяется как «время людей»³⁰. Время богов или время героев – времена минувшие, которые, конечно, имели место быть, но не поддаются познанию историка, глядящего из своего настоящего. Речь ни в коем случае не идет об отсутствии богов, ни тем более о том, чтобы их отвергать, но формы их присутствия и знаки их вмешательства здесь совершенно иные, чем в эпосе.

«Одиссея» была мучительным открытием историчности, которую она еще не умела ни назвать, ни уловить. Не довольствуясь больше цезурой между прошлым и настоящим в той форме, в какой ее обыгрывал любой аэд, начиная свою песнь, она не знала, однако, как иначе отделить одно время от другого. Цезура, разделяющая их, была прямо связана с настоящим временем каждого нового исполнения эпоса, она могла повторяться и в конечном итоге находилась вне времени. Историк, с самого начала погруженный во время и вступающий с ним в схватку, тоже проводит грань между прошлым и настоящим, но делает это, отталкиваясь от своего собственного настоящего, от своего собственного имени, которое он выдвигает на первое место в тексте и которое позволяет ему отделить «теперь», «в мое время» от «прежде», «в прошлом». Перекроив таким образом пространство речи, он может двигаться в своем повествовании дальше и в зависимости от имеющихся у него знаний назвать, к примеру, того, кто первым выступил против греков (Крез, царь Лидии).

Одиссей «многих людей города посетил и обычаи видел» (Hom. Od. I. 3). Историк тоже путешествует: сам (рассчитывая на выносливые ноги и зоркий глаз), но также и с помощью рассказов (λόγοι) других людей. Более того, он знает, что недостаточно того, что ты видишь многолюдные города сегодня или видел их раньше, так как со временем многое и исчезает, и меняется. «В продолжение моего рассказа, – объявляет Геродот (I. 5), – я сходным образом (ὁμοίως) опишу как малые, так и великие города людей. Ведь многие из тех, которые когда-то были великими, теперь стали малыми, а те, что были великими в мое время, прежде были ничтожными. А так как я знаю, что человеческое счастье переменчиво, то буду одинаково упоминать о тех и о других» (курсив мой – Ф.А.). Вот он, закон истории, – на полпути между пророчеством и прогнозом. Расстояние между прошлым и настоящим поддается измерению и

²⁹ Hartog. Le miroir... P. III–VIII.

³⁰ Herod. III. 122: «Поликрат первым из эллинов, насколько мы знаем (τῶν ἡμεῖς ἴδμεν), если не считать Миноса, кносского царя, и тех, кто в прежнее время еще до него господствовал на море, задумал стать владыкой на море – первым в то время, которое называют временем людей». См. Vidal-Naquet P. Le chasseur noir. P. 1981. P. 81–83.

улавливается в противопоставлении великого и малого, обретая простую (и успокаивающую, ибо делает его постижимым) форму переворачивания или инверсии. В этой ситуации задача историка состоит в том, чтобы не оказаться несправедливым ни в отношении прошлого, ни в отношении настоящего и говорить о них *ἀπολύτως*.

Заметим к тому же, что Геродот написал не «те, что велики», а «те, что *были* великими в мое время». Зачем ставить свое настоящее в прошедшем времени? Не способ ли это, глядя на себя самого уже в прошлом, обратиться к «людям грядущего», которые в свою очередь не должны забывать, что ничто и никогда не остается на том же самом месте? Будущее никоим образом не предопределено, но оно никогда не бывает совершенно новым и небывалым. Или, может быть, этот имперфект, который всплывает в прологе, предваряющем и кратко представляющем начатый Геродотом труд (а написанном, как всякое предисловие, достойное этого названия, в последнюю очередь?), выражал ретроспективность взгляда, брошенного на уже пройденный путь. В таком случае в нем можно видеть признак появления какого-то прошлого внутри позиции, занимаемой в настоящем. Несовпадение с самим собой стало обычным делом.

Переход от Демодока к Геродоту не был ни прямым, ни обязательным, но всего лишь возможным. Фигура Демодока, оказывающегося лицом к лицу с Одиссеем, на какое-то мгновение позволяет различить в нем черты другой фигуры, которая, как выяснится гораздо позже, получила свое имя и обрела дар речи благодаря Геродоту. Это фигура историка и сопровождающая ее появление историографическая операция³¹. Но между эпической песнью и историческим повествованием стоит «Одиссея», которая воспела невозможность эпоса и рассказала о завораживающем и мучительном открытии историчности*.

Ф. Артоз

THE FIRST HISTORIANS OF GREECE: HISTORICITY AND HISTORY

F. Hartog

The Greeks are commonly considered to be the first inventors and Greece is seen as the place from which everything began. As far as historiography is concerned isn't Herodotus thought to be the «father of history»?

But in Greece all begins with the epic. There is a scene of the Odyssey, the encounter between Odysseus and Demodocos, which can be interpreted as a first history and the discovery of historicity. Odysseus asks the bard to sing the famous episode of the Wooden Horse. What had been pure event now becomes history. With this peculiarity: the very presence of Odysseus proves that «it» really took place, the first narrative is also true. «You sing, Odysseus said, the fate of the Greeks / all what they did and endured and suffered, / as if you yourself were present, or heard it from another». But the blind bard is a visionary, inspired by the Muses, not at all a witness. So why Odysseus is tempted to believe that Demodocos actually saw what he sings, as if he was already an «historian»? Why this valorization, historical *avant la lettre*, of the autopsy and this distinction between the eye and the ear, which will become later the main methodological point of Greek classical historiography?

Listening to the bard, how does Odysseus's react? He cries; he cries as a «wife» who has lost her husband. Homer says. Why the tears? Why as a wife? Odysseus is in mourning for himself. He has to listen to the story of his deeds, but told in the third person, as if he were dead. It seems to me that this *simile* expresses something as the encounter with historicity. Looking backward, this Odyssean scene can be seen as a primal scene for historiography.

Three centuries later, Herodotus will start as a new Homer, but in a world where the omnivision of the Muses is no longer available, he will finally become Herodotus: a man relying on his history.

³¹ Об этой операции или, вернее, о той двойной операции, которая выражается словами *ἱστορεῖν* и *σημαίνειν* см. Hartog. *Le miroir...* P. III–VIII, *idem*. *Hérodote // Dictionnaire des savoirs grecs / Sous la dir. de J. Brunschwig et G. Lloyd* (в печати); Sauge A. *De l'épopée à l'histoire. Fondement de la notion d'histoire*. Frankfurt a. M., 1992; Nagy G. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore, 1990. P. 250–273.

* Перевод В.С. Ленской и Е.В. Ляпустиной; развернутые цитаты приводятся в поэтических переводах Н.И. Гнедича («Илиада»), В.А. Жуковского («Одиссея») и В.В. Вересаева («Теогония» Геснода).