

## ФОКУС ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ τὰ ἑρωτικά В ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Ключевые слова:* фокус зрительного восприятия, двойственность любви, авторское видение, сопереживание читателя.

В статье говорится о восприятии любви, психологическом состоянии человека, охваченного сильными чувствами, с точки зрения самого героя, автора повествования и читателя. Автор добивается сопереживания читателя своим героям. Это сопереживание становится зеркалом, в котором отражаются события внутри романа. Столкновение желаемого и действительного заставляет героя испытывать одновременно антагонистические чувства: Сапфо fr. 130 Lobel — Page, Катулл. 85, стихи о смешанной природе любви в эпиграммах «Палатинской антологии»: А. Р. XI, 252; XII, 63; XII, 126.

L. B. POPLAVSKAYA

St. Petersburg State University

## FOCUS OF THE τὰ ἑρωτικά VISUAL PERCEPTION IN THE GREEK LITERATURE

*Keywords:* focus of visual perception, duality of love, author's vision, co-experience of the reader.

In the article “The Focus of the τὰ ἑρωτικά visual perception in the Greek Literature” the author talks about the perception of Love, psychological state of a person seized with strong feelings from his own point of view as well as the author's and the reader's. The author makes his readers to experience the same feelings as the heroes do. This co-experience forms the mirror reflecting the events inside the novel. The clash of desire and reality forced the hero to experience the antagonistic feelings at the same time. Sappho fr. 130 Lobel — Page, Catullus 85, the poems about the mixed nature of Love in the epigrams of “Antologia Palatina”; А. Р. XI, 252; XII, 63; XII, 126.

Аристотель в начале «Метафизики» (Aristot. Metaph. А 1. 980 а. 21) говорит о том, что люди ценят чувственные восприятия ради них самих, независимо от того, есть ли от них польза. Видение мы

предпочитаем всем остальным восприятиям, так как оно больше других чувств способствует нашему знанию о чем-то. По словам Аристотеля (Aristot. *Metaph.* A 1. 981 a 25–30) «имеющие опыт знают «что», но не знают «почему», владеющие искусством знают «почему», то есть знают причину (перев. В. Асмус). Для появления искусства нужен общий взгляд, который будет объединять многие эмпирические представления. Искусство призвано сделать их общим достоянием, обобщив их опыт. Анна Карсон применяет эту теорию в своей монографии в главе о символах [Carson, 2005, p. 70]. Название монографии «Эрос горько-сладкий» имеет ввиду известный фрагмент Сапфо (fr. 130 Lobel — Page), но у нее определение любви γλυκύπικρον — «сладко-горький Эрос». В английском compositum переставлены составляющие части. Речь пойдет о зрительном восприятии представленной ситуации у автора, героя и читателя литературного произведения. Оно не всегда совпадает, и должно ли оно совпадать? Литературный герой живет одним моментом своей вымышленной для нас, но настоящей для него жизни. Он не знает, что будет с ним потом. Это дело автора — знать и «что», и «почему». Читателя автор то ведет, то оставляет в таком же недоумении, что и героя. Еще в архаической литературе слушатель стихов идентифицировал себя с героем словесного творчества, жил его жизнью, страдал его чувствами, претерпевал его πάθη.

Зародившаяся в устном творчестве, эта традиция личного отношения в зрительном восприятии происходящего проходит через всю греческую литературу: из архаической лирики через классическую драму в позднегреческий роман. Особенно это касается эротической тематики, которая предполагает быструю смену чувств и внутреннюю сопричастность слушателя, зрителя или читателя к этой аффективной сфере. Это и есть фокус зрительного восприятия любви — τὰ ἑρωτικά. Латинским словом focus (букв. «очаг») в оптике называется точка, где собираются параллельные световые лучи после того, как они пройдут через оптическую систему. Главным называется луч, параллельный оптической оси всей системы. Оптическая ось литературного произведения — это видение автора. Она не всегда совпадает с видением героя. Точка зрения стороннего наблюдателя — это восприятие

читателя, его одновременно вовлекают вовнутрь происходящего и оставляют, как зрителя, снаружи. Точку, в которой сходятся сопереживание героям и автора, и читателя, можно назвать *focus sympathiae*. Этот угол зрения запрограммирован автором литературного произведения. Он управляет этим процессом, используя парадоксальные смещения эмоций. Эти эмоции героев, допустим, в романе, нужны для продвижения сюжета внутри выстроенной заранее композиции романа. Эмоции зрителей, то есть читателей, вовлеченных вовнутрь излагаемых событий, являются тем пространством восприятия, через которое идут зрительные лучи. Сопереживание читателя становится зеркалом для отражения событий внутри романа. Эмоции того, кто следит за судьбой героя, должны совпадать с восприятием происходящего автором и самого героя. *Focus sympathiae* показывает, насколько сам автор или рассказчик, от имени которого он выступает, отождествляет себя с героями своего высказывания. Для этого важно, находится ли он в центре событий, их оценка дается с точки зрения его самого или героев происходящего. Эта же проблема авторского «я» и его лирического героя актуальна в древнегреческой литературе со времен архаической лирики. Сколько было споров об отношении автора к лирическому герою «Кёльнского эпода» Архилоха после того, как был найден текст самого большого в его творчестве из сохранившихся фрагментов! «Я» героя — это личное «я» автора или личностное сопереживание ему вплоть до полной растворенности в созданном автором образе? В «Кёльском эпode» Архилоха изображена одна из первых эротических сцен в греческой архаической традиции. Эта проблема актуальна и для новейшей, современной литературы. В. Набоков оставил дневниковые записи относительно замысла своего романа «Лаура». Он говорит о «повествовательном модусе» романа о Лауре в романе о Флоре. Какова должна быть позиция автора, если одно повествование включено в другое? «Это будет роман без “я”, без “он”, но повествователь везде подразумевается — “скользящее око”» [Набоков, 2010, с. 143]. Анна Карсон в своей монографии, привлекая материал древнегреческой лирики, драмы и романа, говорит об «эротических парадоксах» восприятия любовной ситуации. Здесь и поступок Анны Карениной на московской станции железной до-

роги, и разговор Елены с Афродитой в Трое у Гомера [Carson, 2005, pp. 4–5]. Факт «эротического парадокса» заключается в «предвосхищении самого Эроса». К жизненному тупику героев приводят «завышенные» ожидания счастья и гармонии в любви. Они не могут оправдаться, так как с самого начала эти желания завышены. Анализ причин несостоявшегося счастья должен сделать читатель, но с искусной подачи автора. Любовь может соседствовать с враждой, оба чувства взаимопроницаемы. Эта мысль была сформулирована еще Гомером. Афродита говорит Елене (Hom. II. III 414–415):

μή μ' ἔρεσθε σχετλίη, μή χωσαμένη σε μεθείω.  
Τὼς δὲ σ' ἄπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ' ἐφίλῃσα.

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

Одновременность горького и сладкого чувства, поразительно выраженная в прилагательном Сапфо γλυκύπικρον, порознь представлена в поэме Гомера. В «Лягушках» Аристофана (Arist. Ran. 1425) в диалоге Еврипида и Диониса заходит речь об отношении народа к Алкивиаду. На вопрос Еврипида, что думает об Алкивиаде город, Дионис говорит: ποθεῖ μὲν, ἐχθαίρει δέ, βούλεται δ' ἔχειν — «с одной стороны желает, с другой ненавидит, но все-таки хочет его иметь». Это дилемма *odi et amo* Катулла (Cat. 85). У Эсхила в драме «Агамемнон» в первом стасиме второй строфы хор говорит о победе Елены, после которого опустел дом, но Менеаю не верится в это (Aes. Agam., v. 390–395):

Πόθῳ δ' ὑπερποντίας  
Φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν·  
Εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν  
Ἔχθεται χάρις ἀνδρί,  
Ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις  
Ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.

«От тоски по той, что за морем,  
Будет казаться, что призрак властвует в доме;  
Благообразных статуй прелесть  
Ненавистой стала для мужа,

В их отсутствии взора  
Целиком пропадает любовь»  
(Пер. Л. Б. Поплавской)

В переводе В. Иванова последние стихи переданы более эмоционально:

«Алчут очи живой красоты.  
Где ты, где, Афродита?»

Здесь двойственна не любовь, а столкновение желаемого и реального. В качестве примера можно вспомнить фрагмент Анакреонта об Эроте-кузнеце (Anacr. fr. 413 PMG) и эпиграммы «Паладинской антологии». Это стихи о «смешанной» природе любви.

Эпиграмма Никарха (I в. н. э.) состоит из одного элегического дистиха, построенного на хиазме (A. P. XI, 252):

Εἶ με φίλεις, μισεῖς με, καὶ εἰ μισεῖς σὺ, φίλεις με  
εἰ δέ με μὴ μισεῖς, φίλτατε, μὴ με φίλει.

«Если ты меня любишь, меня же ты ненавидишь,  
Даже когда ненавидишь, по-прежнему любишь меня.  
Если же не ненавидишь меня, дорогая, тогда не люби».

Этот же мотив в эпиграмме Антипатра Фессалоникского (A. P. XI, 219), жившего в начале I в. н. э., и в эпиграмме Мелеагра о силе взора двух мальчиков (A. P. XII, 63). Глаза Гераклита могут обратить в пепел даже Зевесов огонь, а Диодора — растопить камень в груди:

«Горе тому, кто примет из глаз у первого пламень,  
А у другого страстей сладостно пышущий жар».  
(Пер. Ю. Шульца)

О двойственности любви говорится и в другой эпиграмме Мелеагра. Эрот «расцарапал» сердце человека и говорит ему (A. P. XII, 126):

«Вот и снова сладостна рана,  
Жалкий, и горячо мед наслаждения жжет!»  
(Пер. Ю. Голубца)

Эти эпиграммы о том, что реальность в любви неоднозначна. Один уровень наплывает на другой. Видение событий двойственно. Лексика идет вслед за эмоциями, неясность ощущений проявляется в антагонизме ее выражения.

О двух противоположных началах в любви говорится в мелиамбах поэта Керкида из Мегалополя (III в. до н. э.). Его Эрот, сын Афродиты, получает эпитет «лазоревокрылый» (κυανοπτέρυγον παῖδ' Ἀφροδίτας — Cercid. Meliamb. fr. 1, p. IV Diehl). Керкид был философом-киником, поэтому содержание фрагментов его стихов, найденных в Египте в начале XX в., философское. Эта сатира, написанная лирическими размерами, отличается условно дорийскими формами, неологизмами, большим количеством сложных слов. Эрот Керкида «дует» (πνεύσῃ — v. 5). Это слово может обозначать просто «дуновение», но А. Круазе считает, что Эрот играет на двойной флейте и потому двояко «дует» на людей [Круазе, 1916, с. 630; 2008, с. 669–670. N. 41]. Если кому-то из смертных дуновение придет из его правой щеки (δεξιτερὰ σιαγών), то он «будет править кораблем Эрота с помощью благоразумного кормила Пейто (богиня убеждения) в отсутствие тревог (ἐν ἀτρεμίᾳ — v. 6)». Дуновение слева сулит несчастливим «смерчи» (λαίλαπας) или «бесстыдное кружение страстных желаний» (ἢ λαμυρὰς πόθων ἀέλλας — v. 9). Для них «путь в любви лежит через вздымающиеся волны» (κυματίας δι' ὅλου τούτοις ὁ πορθμός — v. 10). По этому поводу хорошо сказал Еврипид, продолжает философствовать Керкид, «что лучше нам выбрать бурный, но попутный ветер» (κάρρον ἐστὶν ἐκλέγειν τὸν οὐριον ἀμὴν ἀήταν — v. 12). У Керкида маринистические метафоры. Его Эрот — моряк, раз у него есть корабль (ναῦν Ἔρωτος — v. 6). Челн бога любви подчиняется кормилу Пейто, обычной спутнице Эрота. Неприятности любви сравниваются со штормом. Надо, воспользовавшись (χρῶμενον) рулем Пейто с благоразумием (μετὰ σωφροσύνας — v. 13), выбрать «прямой путь плавания», который обозначен редким сложным глаголом εὐθυπλοεῖν. Сам путь назван существительным ὁ πορθμός — «переправа», «пролив» или «море». Это слово употребляется в данном фрагменте Керкида дважды (v. 10, v. 15). Морской путь будет следовать Киприде (ἢ κατὰ Κύπριν ὁ πορθμός — v. 15). В этом же фрагменте Афродита, уже без культового эпитета, неожиданно

уподоблена продажной женщине (πόρνη), она — «та, что с агоры» (ἀ δ' ἐξ ἀγορᾶς — v. 13). Это явно Афродита Пандемос, ее можно «уложить за один обол» (ταύταν ὀβολῶ κατακλίνας — v. 15), зато с ней «никаких беспокойств» (καὶ τὸ μηδενὸς μέλειν), «ни страха, ни волнения» (οὐ φόβος, οὐ ταραχά — v. 15). Нужна ли Елена прекрасная, дочь Тиндарея?

«Дай ей обол, уложи, да и строй из себя  
Тиндареева зятя!»

(Пер. Ю. Голубца)

Намек на Еврипида, который предлагает выбрать «попутный ветер» (τὸν οὐριον), то есть путь к цели «с благоразумием» (μετὰ σωφροσύνας), не случаен. Среди fragmenta adespota есть отрывок из одного стиха, который атрибутируется Еврипиду (fr. 187 TGF. N. 2) [Tragicorum Graecorum fragmenta, 1889]<sup>1</sup>:

δισσὰ πνεύματα πνεῖς Ἔρωσ  
«Двойным дыханьем веешь ты, Эрот».

Его приводит Гермий в комментарии к диалогу Платона «Федр» (Herm. in Plat. Phaedr. 230 e p. 34 c):

καὶ τὸν τραγῳδὸν τὸν εἰπόντα ἄδισσὰ — Ἔρωσῆ.  
«и трагика, сказавшего "двойным дыханием — Эрот"».

Об этом же говорит Лукиан (Luc. Amor. 37 p. 438): δισσὰ γὰρ ὄντως κατὰ τὸν τραγικὸν πνεύματα πνεῖς ὁ Ἔρωσ, ἐνὸς δὲ ὀνόματος οὐχ ὅμοια πάθη κεκοινώνηκε — «ведь действительно, следуя трагике, двойным дыханьем дует Эрот, и страсти одного наименования он не сделал подобными».

Как параллель к «ἀτρεμία... Ἔρωτος» и «εὐθυπλοεῖν» Керкида можно рассматривать эпиграмму Мелеагра, в которой говорится о «спокойном Эроте» (γαλήνη) на маринистическом фоне (A.P. V, 156):

Ἄ φίλερος χαροποῖς Ἀσκληπιάς οἶα γαλήνης  
ὄμμασι συμπίθει πάντας ἐρωτοπλοεῖν.

«Любвеобильная Асклепиада взором, как волны, всех убеждает  
Поплыть в море Эрота, где штиль».

<sup>1</sup> См. apparatus fr. 187: Euripidi versum tribuit Meineke Com. 4, p. 171.

Лексика этой эпиграммы, на первый взгляд непритязательной, изысканная. Определение девушки φίλερος — compositum из двух «корней любви»: φίλ- и ἐρω-, что значит буквально «любящая любовь». Сложное слово ἐρωτοπλοεῖν — «плыть по морю любви». Асклеиада обещает спокойное плавание (οἶα γαλήνης). Это читается в ее голубых глазах цвета морской воды (χαροποῖς ὄμμασι), поэтому путь будет верным. Здесь переключка с инфинитивом Керкида εὐθλοεῖν — «совершать правильный путь», «идти верным курсом».

В трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде» в хоровой песне первого стасима поется о двух стрелах в колчане златокудрого бога. Одна «блаженным навек человека творит», а другая «сердце и жизнь отравит». «Чистого дай мне желанья жар», — просит хор у Афродиты (Eur. Iph. A. 543 sq. Пер. И. Анненского). Когда речь идёт о δῶρα Κυπρίας, действие богов любви может быть принуждением (ἀνάγκη) по отношению к людям. По словам Пиндара, это делается двояко, «разными руками» (Pind. Nem. VIII, 4–5):

τὸν μὲν ἡμέροις ἀνάγκας χερσὶ βαστά-  
ζεις, ἕτερον δ' ἑτέρας.

«на одного ты, (Афродита), налагаешь учтивые руки принуждения,  
а на другого — иные».

В рассмотренных нами примерах сложный эпитет Эрота у Сапфо γλυκύπικρον уже четко распадается на два противоположных качества Эрота: не всякому будет дана сладость любви, возможна и одна только горечь. Как хочется избежать этого! Но с богами не спорят, это поняла еще гомеровская Елена, когда Афродита пригрозила ей ненавистью (Hom. II. III, 414–415). Боги любви то даруют надежду, то погружают в бездну отчаяния. Лирический герой архаической поэзии, а затем и эллинистической эпиграммы заставляет читателя проживать чужую жизнь в коротких строках лирического стихотворения, говорящего о душевных муках героя, его раздвоенном восприятии действительности, и ставить себя на его место, узнавая знакомые житейские ситуации.

Парадоксы эмоционального состояния героя оцениваются рассудочно с точки зрения автора. Отталкиваясь от fr. 130 Сапфо, который способствовал названию монографии, А. Карсон подчерки-

вает, что именно вербальные выражения Эроса позволяют читателю переходить от одного уровня желания героя к другому [Carson, 2005, pp. 83–85]. Читатель вовлечен в эмоциональный конфликт души, раздираемой противоположными желаниями. Эмоциональное сопереживание читателя героям романа начинается с позиций знания счастливого конца. Но герои этого не знают, мы смотрим на текст с определенной точки зрения. Наш *focus sympathiae* может не совпадать с тем, как это переживают герои. Это сродни трагической иронии в драме, когда зрители, знакомые с мифом, знают тщетность усилий героя, чтобы избежать своей участи. Но в лирике Сапфо или Ивика, в отличие от романа, одномоментность действия, быстрая смена чувств и невозможность запечатлеть иной исход. Лирический поэт (и его герой) страдает здесь, сейчас, не раздумывая. Только в эллинистической эпиграмме появляется морализаторский тон после короткой и блестящей игры традиционным лексическим набором. Эта лексика касается безысходности неразделенной страсти. Главное — в немногих словах короткого стихотворения на случай запечатлеть чувства, если и неглубокие, то знакомые читателю и сразу находящие его отклик.

По-другому происходит в романах, где речь всегда идет о любви. Там дополнительно применяется техника разделенной дистанции между героями и читателями, чего не было в лирике. Читатели воспринимают действие с позиции этой дистанции. Если они вовлечены в события автором, то только как наблюдатели, не применяя к себе ситуацию героев. Но описание должно быть узнаваемым каждым читателем, это как код, который подключает нужные эмоции для восприятия авторского текста.

Амбивалентность любви была еще в определении гомеровской Афродиты, но не Эроса, который Гомеру был не интересен. У Платона и неоплатоников эта проблема будет раскрываться по-другому, через категорию познания. В романах роль Афродиты такая, как у Эроса в архаической поэзии. Ксенофонт Эфесский в романе «Повесть о Габрокоме и Антии» дает краткий образ амбивалентности Афродиты. Он делает это через детали изображения на свадебном пологе героев, там выткана сцена прелюбодеяния Афродиты и Ареса. Именно это изображение является кодом для понимания читателем происходящего [Протопопова, 2001, с. 157–161]. Такие

сцены присутствовали в вазописи, где были ежедневные жизненные ситуации, там можно было наблюдать картины свадебных процессий, ввод невесты с факелами в дом мужа. Но картина на пологе, как предвестник возможной измены, — пародия на свадебный ритуал, его реалии и атрибуты<sup>2</sup>.

Свадьба в романе — это главный момент, куда сходятся все сюжетные линии героев. Но чтобы они сошлись, нужны перипетии, странные происшествия. Они случаются с героями и с Афродитой на покрывале. Стремление героев непременно достигнуть желаемого счастья приводит к изобретательности самого романиста. Роман быстро закончится вопреки канону жанра, если автор не будет постоянно противодействовать героям в достижении их цели. Но в то же самое время роман нельзя завершить с точки зрения автора вообще без того, чтобы герои достигли желаемого. Нужен happy end, но не так скоро. Тогда в ход идут ухищрения сюжета — перипетии. Это своеобразная телеология, стремление любого явления к разумному концу.

Есть нечто парадоксальное в отношении между героями и автором. Создатель романа знает, чем должна закончиться их история, и хочет ее завершить. Мы, читатели, также знаем, что все закончится благополучно. Но еще рано кончать, считает автор, и читатель опять сомневается, будет ли все хорошо у героев. Желание героев последовательно добиваться своего и желание автора продолжать наполняют роман новым содержанием, превращаясь в двигатель сюжета.

Парадокс — это часть мысли, которая никогда не доходит до конца всей мысли, как в апориях Зенона, где Ахиллу никогда не догнать черепаху. Замысел романического автора сразу не разгадывается читателем, он ему так просто не дается. Концепция автора не в пределах досягаемости читателя. А если замысел не дается, возникает дистанция в понимании того, что происходит. Автору романа нужно это разводящее пространство как зеркало происходящего, в нем читатель может увидеть себя. В лирике было по-иному: читатель подставлял себя сразу на место «я» лирического поэта. В одном эпитете Эрота Сапфо «сладко-горький» мы можем

---

<sup>2</sup> О символике брачного полога см. там же [Протопопова, 2001, с. 123–129].

сразу видеть набросок всей картины Эрота в романе. Этот код может действовать только через авторское видение в параллельном привлечении атрибуции любви, об этом было сказано в романе Ксенофонта в орнаментике свадебного покрывала.

Читателю нравится самому доходить до сути всего парадоксального. Эмоции зрителей, то есть читателей, наблюдающих за происходящим, — это то пространство восприятия, которое служит зеркалом для событий внутри романа. Восприятие читателей должно совпадать с восприятием происходящего автором и героями. Это и есть «фокусный треугольник», без него авторский замысел неосуществим. Читатель обязательно вовлечен в позицию «треугольника» по отношению к героям вместе с автором и благодаря автору.

В основе жанра романа будут парадоксы. Техника парадокса присутствует на всех уровнях сюжета, входит в его эмоциональную составляющую, как в лирике, с помощью игры слов, антитез, взаимоисключающих ситуаций, которые нужны для метафорического переосмысления событий.

Герои романов находятся в состоянии некой эмоциональной расщепленности сознания. Их личность делится на две противоположности по восприятию действительности. Герой сражается с собой без видимой цели. Романисты расширяют эти моменты в полный спектр душевных переживаний. Надо, чтобы герой сам мог справиться с ними.

Но подобные эмоциональные странности испытывают не только главные герои романа, но и все, кто, наблюдая за ними, вовлечен против воли в их события. Это угол зрения героев второго плана, присутствующих в романе. Точка зрения автора подготавливает такую же реакцию у читателей. В конце романа Ксенофонта Эфесского, когда герои соединяются, им сопереживают все городские жители. Наблюдатели последовательно испытывают весь комплекс ощущений героев. Их посещают боль, страх, удовольствие, память о прошлом и понимание будущего (Xen. Eph. V, 13). В последней книге «Эфиопики» Гелиодора счастливый союз влюбленных тоже очевиден для граждан (Heliod. X, 38.4). Множество народа рукоплещет им, словно брак уже совершился. Читатели также чувствуют парадоксальное смешение чувств, ведь сам автор, как кажется,

не властен над этими эмоциями. В IV книге романа Гелиодора Каласириис эмоционально отвечает эротическим переживаниям героини, еще ничего о ней не зная: «...он словно имел причины сострадать ей в прошлом и не отваживался считать ее счастливой в будущем» (пер. под. ред. А. Егунова). В романе Харитона «Повесть о Херее и Каллирое» (Char. V, 8.2) зрители как в театре следят за эмоциями героев: «Какой поэт сумел бы описать эту историю? Казалось, что следишь в театре за тысячей всевозможных движений души — соединились слезы, радость, страх, сострадание, сомнение, мольба» (пер. С. В. Поляковой).

Цель романиста — одновременно заставить всех переживать удовольствие и боль. Читатели знают, что все будет хорошо, но они, как в игру, вовлечены в переживания героев путем применения автором эмоционального смешения чувств.

Анна Карсон сопоставляет видимое и воображаемое, рассматривая роль зрительного восприятия через сравнение литературы и живописи. Это загадка картины Диего Веласкеса «Las Meninas» [Carson, 2005, pp. 70–76]. Наш поток сознания с нашей точки зрения для нас «слепой». Угол зрения смотрящего на эту картину — тоже «слепой», неясный. На картине изображено много людей, в том числе и сам художник. Но куда направлен их взгляд? Первое впечатление, что на зрителя, так как они все смотрят на того, кто находится за пределами художественного полотна. В интерьере комнаты зеркало, в нем отражены лица. Чьи они? Это не наши лица, а короля и королевы Испании. Являются ли король и королева частью картины или нет? Возможно, что они за ее пределами, среди нас, зрителей. А где находимся мы, ведь зеркало нас не отражает? Относительно персонажей картины, заключает А. Карсон, мы — никто, мы — на «слепой» точке.

Действительно, загадка композиции и перспективы картины Веласкеса до сих пор не решена однозначно. Мишель Фуко называет «мертвой точкой» то укромное место, в котором наш взгляд укрывается от нас самих в тот момент, когда мы смотрим на картину [Foucault, 1973]<sup>3</sup>. Сами мы не можем видеть эту точку, с которой раскрывается визуально вся перспектива, так же как мы не можем

---

<sup>3</sup> Ссылка дана по [Carson, 2005, p. 71].

«мыслить мысль» и «желать желание». Можно добавить, что это невозможно и в литературе, за исключением своеобразной литературной игры, условия которой, данные автором, мы принимаем.

А. Карсон вслед за М. Фуко называет это «уверткой» или «отговоркой». В картине Веласкеса такой «уверткой» является зеркало с отраженными лицами, оно вошло в фокус в задней части комнаты. Это зеркало дает метатезис видимости, то есть перестановку угла зрения. В этом месте полотно художника организует намеренную пустоту, нечто незаполненное. Оттуда наблюдать за происходящим можем и мы. Это будет той «слепой» (так как она не изображена) точкой отсчета, откуда раскрывается перспектива или, как говорит Карсон, «высвечивается причина всего» [Carson, 2005, pp. 71–72]. В этом парадокс, «странность видения художника». Это «метафора» Веласкеса в том смысле, что он «переносит зрителя» в такое место пространства, где будет создан нужный ему угол зрения.

То же самое происходит и в литературных жанрах, особенно в романах. Но здесь более широкий подход к этой «слепой» точке, угол зрения читателя формируется автором на протяжении многих страниц путем введения парадоксов: игра слов, антитезы или неожиданные перипетии сюжета. Парадоксы лучше всего подходят для жанров, связанных с эмоциональной сферой. Зрители или читатели непременно должны стать соучастниками. Фокус зрения на события формируется с помощью их видения. Это входит в авторскую задачу, даже если на первый взгляд эти парадоксы кажутся «бессмысленными» (παράλογοι) или «необдуманными» (ἀδόκητοι).

Веласкес сводит в треугольник наше восприятие так, что мы видим самих себя смотрящих. Он намеренно построил картину, оставив свободное место в зеркале — это наше пространство. Автор романа делает то же. Это прием расширения оптического пространства произведения. Происходит метафорическое видение.

По Аристотелю (Arist. Poet. 21. 1457 b 7), метафора — это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, с вида на род или с вида на вид по аналогии. Аналогия нужна автору как технический прием, расширяющий оптическое пространство литературного произведения. Сапфо связывает эту концепцию воедино в определении Эроса γλοκῶπικρον. Максим Тирский, живший во II в. н. э., дает еще одно композитное определение Эроса у Сапфо (Saph.

fr. 172 L.-P.) ἄλγεσίδωρος — «приносящий страдание» (Мах. Тург. XVIII. 9 h, p. 232 Nobein). Это также парадоксальный эпитет, потому что «даром» бога (δῶρον) может быть только «боль» (ἄλγος). Поэтический контекст этого фрагмента не сохранился. Наше воображение помогает дополнить детали: поэзия мыслит метафорически.

В архаической словесности смешались три траектории: воображение, метафора и поэтический текст. «Воображение пишет на желании более красивое начертание под воздействием метафорического видения». В архаическом изображении любви были ситуации, когда поэты включали между двумя факторами «субъект — предикат» еще и третий фактор, как зеркало, — пространство между ними. Это место для нашего сопереживания герою в его ἔρος γλυκύπικρον. Это «сопереживающее» видение прошло через все последующие жанры греческой литературы и стало обязательным для литературы Нового времени.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Круаце А. и М. История греческой литературы / пер. В. С. Елисеевой, под ред. С. А. Жебелёва. Петроград, 1916; изд. под ред. С. И. Межевицкой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 701 с.
2. Набоков В. Дневник. 5 мая 1974 г. // Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа. СПб.: Азбука, 2010. 192 с.
3. Протопопова И. А. Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М.: РГГУ, 2001. 484 с.
4. Carson A. Eros the Bittersweet. London: Dalkey Archive Press, 2005. 189 p.
5. Foucault M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New York: Pantheon Books, 1973. 404 p.
6. Tragicorum Graecorum fragmenta / rec. A. Nauck. 2<sup>nd</sup> ed. Lipsiae: Teubner, 1889. XXVI, 1022 p.

## REFERENCES

1. Kruaze A. i M. *Istoriia grecheskoi literatury* [History of Greek Literature], per. V.S. Eliseevoi, pod red. S.A. Zhebeleva [transl. by V.S. Eliseeva, ed. by S.A. Zhebelev]. Petrograd, 1916. S. 630, n. 1; Izd. pod red. S.I. Mezheritskoi [ed. S.I. Mezheritskaya]. Saint Petersburg, SPbGU Publ., 2008. 701 s.

2. Nabokov V. *Dnevnik. 15 maia 1974 g.* [Diary. 15 May 1974]. Laura i ee original: Fragmenty romana [The Original of Laura: Fragments of the Novel]. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2010. 192 s.
  3. Protopopova I.A. *Ksenofont Efesskii i poetika inoskazaniia* [Xenophon of Ephesus and Poetics of the Parable]. Moscow, RGGU Publ., 2001. 484 s.
  4. Carson A. *Eros the Bittersweet*. London, Dalkey Archive Press, 2005. 189 p.
  5. Foucault M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York, Pantheon Books, 1973. 404 p.
  6. Tragicorum Graecorum fragmenta, rec. A.Nauck. 2<sup>nd</sup> ed. Lipsiae, Teubner, 1889. XXVI, 1022 p.
- 

**Поплавская Лариса Борисовна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

**Larisa Poplavskaya**

PhD in Philology (kandidat nauk), Associate Professor,  
Department of Classical Philology at St. Petersburg State University.  
E-mail: gsed-szfrap@mail.ru