

А.В. Марков

кандидат философских наук,

доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ

markovius@gmail.com

ЯЗЫК АВАНГАРДА НА ПЕРИФЕРИИ ЕВРОПЫ*

В статье уточняется тезис об авангарде как переходе от эстетического созерцания к интенции действия через различие двух областей европейского авангарда: ядро (Европа империй) и периферия (Европа «новых» национальных государств). Теоретические выступления Одиссеаса Элитиса в этой перспективе оказываются вершиной развития греческого (периферийного) авангарда. Элитис доказывает, что в авангардном искусстве периферии главным оказывается не речевой жест, а феноменологическое возвращение к вещам.

Ключевые слова: авангард, теория искусства, Элитис, жест, предмет, феноменология

This paper clarifies the thesis of the avant-garde as the transition from an aesthetic contemplation to action intentions through the distinction of the two regions of the European avant-garde: the core (European empires) and the periphery (Europe "new" nation-states). Theoretical performances of Odysseas Elytis in this perspective are the top of the Greek (peripheral) avant-garde. Elytis proves that in avant-garde art in the periphery the main element is not a gesture of speech, but the phenomenological return to things.

Keywords: avant-garde, art theory, Elytis, gesture, object, phenomenology

Разделение Европы на ядро и периферию напрямую следует из европейской истории: в ядре формирование национальных государств началось рано и сопровождалось появлением множества новых форм культуры, форм и жанров высказывания, в том числе и художественного, а на периферии (к которой можно отнести Балканы и Восточную Европу) национальные государства возникают уже в эпоху империй, и поэтому художественные формы заимствуются в готовом виде, для передачи новаторских для этого региона идей. Различно отношение к художественному языку в странах ядра и странах периферии: в странах ядра художественный язык возникает как маркированный и отличающийся от официального языка, как более сложное и изощренное высказывание, чем высказывания в рамках официального быта, тогда как в странах периферии художественное высказывание оказывается более прямым, чем высказывание на официальном языке. Официальный язык воспринимается как набор усложненных конструкций, отражающих сложную ситуацию в политике нового времени, как ряд инструментов, пытающихся совладать с этой сложной ситуацией именно благодаря своей изощренности. Тогда как художественные высказывания не поддаются инструментальному истолкованию, а напротив, оказываются голосом самих вещей, материальностью материального мира и прямой видения этих вещей. Слова не надстраиваются над вещами как их операнты, но напротив, занимают свое место среди вещей как то, что может навести в их среде порядок.

Особенно важным это различие между ядром и периферией оказывается при рассмотрении авангардистского искусства, которое, с одной стороны, настаивало на инструментальности всего вещного мира, на том, что любая вещь является в первую очередь инструментом трансформации бытия и сознания, а, с другой стороны, утверждает автономию и суверенитет художественных языков. Ясно, что в странах ядра и в странах периферии эта автономия языка должна была пониматься

по-разному: в первом случае – как эксцентрика, а во втором – как исконная ситуация существования языка. По этому критерию, значительная часть отечественного авангарда свидетельствует о принадлежности России к периферии, а не к ядру Европы: теории «самоценного слова», зауми, всемирного слова имеют в виду возвращение слова в исконную жизнь предметов, а не его обособление от предметной реальности. Разумеется, речь идет именно о теоретической рефлексии над авангардом, а не о самих авангардных жестах, не признающих разделение на центр и периферию, а превращающих сами эти состояния центра и периферии в моменты осцилляции. А рефлексия, заново выстраивая язык непротиворечивого описания, поневоле «производит» и центр, и периферию.

В данной работе мы попытаемся рассмотреть, каковы границы такого возвращения слова к подлинным предметам, учитывая, что авангардистское искусство не просто не было наивным искусством, оно всегда выстраивает себя в виду чужого опыта, сравнивая себя с тем, что было сделано до него. В качестве основного примера мы взяли греческий авангард по двум причинам: во-первых, богатые традиции греческой культуры, в отличие от периферийной культуры, требовали от художников сознательно строить их язык, к минимуму сводились ситуации, когда одно и то же высказывание может быть прочитано и как эксцентричный разрыв с традицией, и как случайное возвращение к ней. В русском авангарде таких двусмысленных ситуаций гораздо больше: озадачивающий многих исследователей парадокс, почему многие представители русского радикального авангарда были одновременно коллекционерами, говорит об этом неустойчивом статусе «возвращения к вещам», которое может оказаться «возвращением к случайным вещам». Во-вторых, художественные высказывания греческих авангардистов не были простым воспроизводством авангардистских жестов, как было в странах с развитой «богемной» литературной жизнью. В Греции литературная богема, то есть сообщество, правила поведения внутри которого полностью отличаются от правил поведения в любых других сообществах, не сложилась, хотя все социальные предпосылки к ее существованию были. Русский футуризм, например – богемное явление: «будущее» выступает легитимацией жестов богемы, которым нельзя найти легитимацию в других сообществах. Поэтому авангардный жест здесь никогда не будет утверждением ценностей богемы, но ценностей самого предметного мира, самих вещей.

В качестве материала исследования были выбраны теоретические труды крупнейшего представителя греческого авангарда, поэта, художника, теоретика искусства Одиссеаса Элитиса. Эти труды были им самим объединены в два сборника, оглавление которых следующее¹:

Открытые карты

1974/1982

обложка Янниса Моралиса

Прозаические произведения 1946-1974

Впервые поэзия *Истинные черты* и лирическое дерзновение Андрея Калваса *Искусство - успех - дерзновение* *Девушки* *Сны* *Живописец Феофил* *Хроника одного десятилетия* (предисловие)

Опасности полуобразованности *Письмо из сюрреализма* *Письмо о современном искусстве* *Поэтическая осмысленность* *Смысл и взаимоотношение в новой нашей поэзии* *Современные проблемы поэзии и изящных искусств* *Оправдание и новая инициатива*

Приложение:

А: Рисунки генерала Макриянниса и народный художник Панайотис Зограф *Современное*

¹ Далее мы ссылаемся на эти книги как на I и II, с указанием страниц.

греческое искусство и живописец Н. Хаджи-кириакос Гикас *«Яннис Царухис «Брачные песни» ("Эпиталамии") Янниса Моралиса «Морские скалы у Никоса Николау «Скульптор Христос Капралос «Фасианос, которого мы любим*

Б: Уравнения у Пикассо *«Карл Кун и его время «Джон Вельтри*

В: Артур Рембо *«Лотреамон «Поль Элюар «Пьер-Жан Жюв «Федерико Гарсиа Лорка «Джузеппе Унгаретти «Пьер Реверди между Грецией и Солесмами*

На бланке

1992

Обложка Иулиты Илиопулу

Прозаические произведения 1972-1992

Часть первая: План введения в землю Эгейскую *«Надгробное «Роман Сладкопеец «Волшебство Пападиамандиса Приношение Андрею Эмбирикосу Метод "Итак" Разделительное К в современной живописи, вместе с "Маленьким воображаемым музеем"*

Часть вторая: Малые п(редисловия).

Часть третья: Слово в Стокгольмской Академии [нобелевская лекция] *«Публичное и личное «Время связанное и время разрешённое «Частная стезя «Перед тихостью*

Несмотря на разнообразие сюжетов в этих сборниках, они объединены эдиционно (единый дизайн переплета и верстка) и по названиям: оба названия отсылают к идее карт-бланша, незаполненного листа, который служит одновременно вызовом и побуждением для работы, а также к идее «карт», листов, которые могут комбинироваться как угодно. Уже в идее названий, таким образом, просматривается главная установка радикального авангарда в периферийных европейских странах: уравнивать письмо и вещи, и представить письмо не как дистанцирование от имеющегося социального мира, но как открытую возможность, которая только подчеркивает самодостаточность «открывшегося» нам.

Основная идея теоретических работ Элитиса – язык не может служить инструментом различия. Все различия, во всей их полноте и полнокровности, уже даны в природе, и все попытки создать какие-то новые различия в языке и речи, оборачиваются лишь пародией. Тем самым отрицается возможность создания особой речи, особой системы высказываний, отличающихся от общепринятых как система сильных жестов. Все жесты уже даны в природе, и задача поэта или художника – только не спорить с этими жестами.

Эту идею Элитис доказывает упорно, с нескольких сторон, тем самым пытаясь полностью опровергнуть притязания авангардистов стран ядра на противопоставление художественного языка официальному языку. Для нужд доказательств данная идея распадается на четыре тезиса:

1. По отношению к данностям природы данности языка являются частными моментами познания, поводами к познанию, а не методом познания, не содержанием отдельных его моментов и не отражением.

2. Всякая номенклатура вещей является частной, тогда как образ вещи, даже если он не полностью ей соответствует, и оказывается единственной идентификацией вещи. Попытка введения других идентификаторов, речевых или семантических, приводит к появлению только паразитических и бессмысленных речевых конструкций.

3. Творческая личность настолько дистанцирована от мира вещей в силу самих особенностей вдохновения, что не может проводить различия между вещами ни средствами воображения, ни средствами языка, но может только особым образом потреблять вещи.

4. Различие между конкретными творческими личностями столь велико, что различия между вещами, которые они пытаются проводить, оказываются чем-то нелепым и неудачным в сравнении с тем «естественным» различием, которое воплощает сам их облик.

Первый тезис доказывается рядом декларативных утверждений, вроде того, что «в природе ни один цветок не похож на другой» (II, 65). Далее делается очень важный ход: в качестве метафоры, позволяющей понять разнообразие в природе, используется не сравнение с природным объектом, а сравнение с искусственным объектом, с произведением искусства.

Метаморфоза, силы Пикассо, в линиях и объёмах разделяет остров на два, но соединяет три в один, создаёт новые единства, истребляет старые. Перешейки и проливы появляются, скалы с краснозелёными, свежими следами морской жизни простираются на солнце. Говоря немногими словами, то, что живой организм предлагает (вместе со смятением своих чувств), переносится по аналогии в природный мир (II, 18).

Тем самым получается, что жест художника не создает новое высказывание о природе, но он уже отработал свое в природе, создав ее вещественно такой, какова она есть.

В качестве дополнительного доказательства утверждается, что различения художественных высказываний всегда идеологизированы, тогда как вне идеологии художественные высказывания оказываются одинаково «естественными»:

Как-то я был восхищён иконой македонского письма: святой Димитрий на такой красной лошади, как у Паоло Уччелло, и я помню, как блаженной памяти Кондоглу воскликнул: «Что ты понимаешь, неверующий, в этом?» Тогда получается все святые Димитрии не то же самое? — подумал я молча (II, 194).

Споря с иконописцем, который противопоставляет традицию иконы и картины, Элитис утверждает, что опознание чего-то в качестве «святого Димитрия» гораздо важнее тех стратегий представления, которые могут быть различны. Стратегии представления принадлежат природе, а не художникам, а задача художника – опознать что-то в качестве подлинной вещи:

Я ссылаюсь на мою личное чувство, которое я бы назвал эллинским, или даже «аттическим», если бы этот термин не мог бы быть понят неправильно... Когда я говорю «аттический», я подразумеваю не столько меру, которая была у Афинян, сколько тот способ, которым прорисовывается, например, вершина холма на небе Аттики, и который, в конечном сокращении, переносится в архитектуру. Что минует словарь эстетики и материализуется в фантазии благодаря свету или супружествам девственных обликов, как в один из первых дней Творения (II, 189-190).

Таким образом, оказывается, что традиционная эстетическая номенклатура полна лакун, именно в силу необходимости метафорических переносов. Обычные высказывания либо оставляют лакуны понимания, так что термины понимаются неправильно, либо метафоры непроясненными, вроде метафоры «меры», которая не позволяет сказать, что нужно делать художнику в сравнении с тем, что сделано до него. И только прямая «материализация в фантазии», то есть принятие фантазии как главного места для вещей, и позволяет заполнить эти лакуны, создаваемые частными жестами и частными интерпретациями.

Второй тезис требует отказа от представления о языке как о номенклатуре вещей и представления о нем как о «ландшафте мысли» (II, 19). Далее этот тезис сразу же укрепляется отсылкой к тому, что любое номенклатурное знание указывает не просто на частные свойства, но на сугубо частное – на частные обстоятельства постижения этих свойств:

Даже и в стенах науки порой удаётся открыть дверь, чтобы вдохнуть свежего воздуха. Такой дверью может быть и сухая энциклопедия. Откроем её, достаточно что увеличивается или уменьшается через каждые пятьдесят или же сто метров уровень воды, и самое чудесное, самое трогательное материальное свершение завершится на наших глазах и, конечно же, найдёт соответствия, только нужно их принять, и в духе (II, 18).

Это прямо противоположно представлению о том, что постижение свойств и создает ситуацию постижения сущности. Элитис утверждает, что сущность постигается только с той дистанции, когда никакие свойства уже не видны, а видно только общее гедонистическое впечатление:

Мысленно путешествуя на Патмос и в Анатолию, Гёльдерлин понял, из глубин своей Швеции,

более чисто золотое видение, чем современный путешественник на реактивном самолёте с высоты 11.000 метров. (...) Мысль Ионийских островов, первый лирический голос в поэзии, послушание мрамора человеческой ласке, треугольник гор, сошедший в архитектуре, Сократ, Иисус, всё или почти всё вокруг этой школы моря (II, 18).

Третий тезис подтверждается ссылкой на личный опыт потребления впечатлений как единственный способ организовать и художественный опыт, и художественное высказывание. При этом Элитис создает своеобразный герменевтический круг: художественное высказывание неполноценно, если за ним не стоит опыт, но всякий опыт художника уже есть жест, уже есть высказывание. Тем самым, и производится редукция любого взгляда и любой речи художника «к самим вещам»:

«Годами теперь я провожу часы в компании с великими полуугасшими фресками, образами старыми, но ещё свежими от уст тех, кто их лобызали: женщины безмолвия в коротких хитонах, хранящие банку с диамантами океана. ... Сколь далёк я от вещей, столь близок к тайному их сердцебиению» (II, 385).

Оказывается, что образ – не продукт жеста, а напротив, он появляется там, где жеста нет, где есть только созерцание и постоянное именование обстоятельств, в которых этот образ и функционирует. Это прямая противоположность пониманию образа в искусствах стран ядра, как меняющего обстоятельства его восприятия.

Элитис делает здесь еще один важный ход, изображая потребление как потребление сразу всех возможностей. Если в западном авангарде был порыв «овладеть всем», вобрать все возможности, и это был речевой жест, то здесь данное овладение всем представляется как состояние вещей, как их статус исконного бытия и проявления. Явить исконное может себя только во всем спектре переменяющихся возможностей:

«Я стараюсь — никогда лёгкое не было для меня лёгким — каким-то средством, даже цветами, пробуждающими во мне аппетит, так что я поедаю цвета, можно сказать нуждаюсь в их витаминах. А их вкус? Вкус острова Санторин, вкус Крита, вкус Афона. Вместе с оливой, здесь или там, кондака или оды Калвосо. Как в спектре, охры или кобальта, созвучий и переносных значений, открывается Амфион цветных морей, вновь девственный мир. Мир вечный, но непременно в состоянии новорождённости. Сцены, которые повторяются в том же смысле столько раз, достаточны для того, чтобы стать обычаями эллинства» (II, 400).

Таким образом, оказывается, что эстетический опыт перестает быть опытом воспроизводства впечатлений, а становится опытом утверждения собственного исконного знания о вещах как «отличного» и совпадающего поэтому с исконной дружостью вещей.

Четвертый тезис доказывается через буквализацию понятия «образ»: образы поэтов, художников и мыслителей прошлого превращаются из неких генерализованных представлений об их деятельности в буквальное представление их как всевидящих статуй:

«С этой точки зрения, я думаю, план ясно прорисовывается на поэтическом горизонте: три колонны, которые поддерживают дуги апсид в одной из перспектив единого греческого слова: Пиндар, Роман Сладкопеев, Андрей Калвос» (II, 45).

Данное сравнение не следует понимать как избитую метафору, вроде метафоры «столпов науки». Речь идет именно о том, что рецепция творческих достижений тех или иных мастеров прошлого возможна только внутри той общей эстетической перспективы, по отношению к которой любая историческая перспектива оказывается частной. «Одна из перспектив» слова оказывается онтологически более значимой, чем колеблющаяся множественность историко-культурных перспектив из учебников истории.

Облики, такие как Плотина, Романа Сладкопеева, Фра Анжелико, Блейка, Вермеера, Гельдерлина, Новалиса, Моцарта, Рембо, Шелли, Феофила [греческого народного художника –

А.М.], Пападиамандиса — крайне различные, привлекали меня с давних пор — независимо совершенно от их жизни — за тот белый знак, сохранившийся в их труде, за сияние, которое они несли, кротким образом или яростно. Ибо, конечно, область непорочности не такова, какой её представляют некоторые: у неё есть свои святые и своя дикость, девственные леса и спокойные воды. Нужно совершенно разоружиться, чтобы идти через неё. Воздух там столь разряжён, что никакое мировоззрение не выдержит, никакая мудрость не будет иметь предела (II, 59).

Белый знак, то есть карт-бланш каждого автора, и оказывается поводом к тому буйству природы, по сравнению с которым любая аномалия письма оказывается частной. Именно в вещах, самих вещах, и есть та «разряженность воздуха», по отношению к которой любое дискурсивное обращение с вещами будет недостаточным. Таким образом, и авторы оказываются не метафорами творчества, а поводами к тому, чтобы творчество было одной из вещей в исконном мире вещей.

Элитис при этом отрицает всякую стилизацию, и видит предшественников авангарда в экспериментаторах античности и средневековья. Например:

В последние предхристианские года угасание призматического выражения не происходит сознательно, оно происходит от бессилия. Поэт больше не скажет:

Вечно звенит у меня в ушах звучанье Эрота
Страсти быстрый взор сладкие слёзы несёт —

слеза не проступает. С этой позиции зрения мы переходим к афазии, которая продлится долго. И любопытно, что те, кто осознали это зло, и пытались сопротивляться, не достигли ничего. Синесий Киренский, Григорий Назианзин, отец и сын Аполлинарии двинулись на внешнюю стену древности, и разбили морду. Нужно было, чтобы вновь заалела заря, и появился поэт, который не гнался за этим, и даже не подозревал об этом: Роман Сладкопевец, эллиносирийский маг:

Как на ветвях объятий —

достаточно было сказать, и рождество, уже не только Христово, которое было целью его возвещения, но поэтического духа, который отождествляется с греческим языком, началось, и опять распространился свет его победительный (II, 51).

Призматическое выражение, то есть потребление всего спектра явленных вещей, оказывается неподвластным тому, кто сам не переменчив внутри исконного эроса. И поэтому необходим новый опыт, совпадения эротических ощущений с природными, понятие объятий с понятием природы (ветви как поросль, как природа), чтобы опять вещи ожили во всем спектре своей явленности:

Свет свечи, которую зажжёт этот юный диакон в Бейруте, дошёл однажды до столицы, спрятанный за пазухой, чтобы он скрывался в келье и писал сотни стихотворений. Он не просто исповедует веру и посвящение Церкви Христовой. Он жжёт и питается от предания, которое ничему больше не соответствовало в беспредельной грекоговорящей толпе... но держится почтенно, как способ выражения, зацепленный языком на крючок, и готово, тем самым, перейти на поле противника, и обороть тем же самым способом, что и его носитель. И он смог оказаться, уже не подчинённым, а властителем и основателем всемогущей империи. Тайные духовные силы, как мы видим, иногда следуют за долей политиков, а иногда наоборот. Это означает, что на недостижимой глубине оба они находятся в постоянном взаимодействии. Даже великий Константин не мог предвидеть результат своей инициативы, тем более Роман (II, 35).

Историческое значение Романа Сладкопевца оказывается в том, что предметом поэзии оказывается и империя, которая не имеет своего языка, и поэтому может быть обозначена «безъязыким» провинциальным поэтом. Но если империя становится одним из поэтических предметов, то оказывается, что поэт и отводит ей место среди других предметов, вписывает в предметную реальность. Здесь подход Элитиса достигает апофеоза: история империи оказывается только частью поэтической жизни вещей.

Дополнительным доказательством основной идеи Элитиса становится сложность вообще греческой языковой ситуации в разные периоды. Элитис замечает, что для многих греческих поэтов (Соломоса, Калвоса, Кавафиса) греческий язык даже не был родным, но именно *неожиданное*

усвоение родного языка сделало язык осмысленным и передаваемым (I, 36). В этом смысле получает свою трактовку «полуреальный, полуфантастический» мир Александра Пападиамандиса (II, 67), уникального прозаика, который, как доказывает Элитис, меньше всего эстет, потому что он спорщик. Если Пападиамандис и выступает как консерватор, то только с целью создания живого спора ценностей (II, 94). Тем самым спор создается не речевым жестом спора, а живостью тех вещей, которые оказались рядом в некоторой «естественной» номенклатуре.

Свою основную идею Элитис проводит и в своей переводческой практике. Так, например, он переводит с древнегреческого на новогреческий язык стихи Сапфо. При этом он реконструирует текст по собственному усмотрению, соединяя отдельные фрагменты в стихи, которые кажутся ему осмысленными. Принцип сопряжения фрагментов Сапфо основан на поиске прямой причины как признака и подходящих признаков (прилагательных), как пояснения и раскрытия сказанного. То есть предмет оказывается и основным признаком, а не вещью, вокруг которой строится поэтическое высказывание как поэтический жест. Например, Элитис соединяет фрагменты 468 — 172 — 188 — 47 (по Лоубилу-Пейджу. Два средних фрагмента — это цитаты из одного слова, сохранившиеся у позднеантичных грамматиков как примеры диалектной грамматической формы).

Сапфо (орфография издания Элитиса):

Зашла луна и Плеяды, половины-ночи, проходит час, а я одна сию * болезножелезный * мифоплетущий * Эрот напряг мне грудь (т.е. ум) как ветер по горе на дубы нападающий.

Элитис:

Быстро час прошёл, полночь приблизилась, идёт месяц идёт, и Плеяда заходит, и только я почиваю здесь одинока и пустынна * Эрот, что истязая рассекает * Эрот, что сказки сочиняет * у меня похитил душу мою и напрягает собственно так же, как ветер, с гор веющий, дуновениями беснующийся среди дубов.

Как мы видим, у Элитиса Эрот не томит грудь (объект неожиданно выпадает из перевода), а вселяет напряжение во все вещи, заставляя их проявляться в их красе, во всем спектре рифмующихся проявлений. Поневоле Элитис, пытаясь передать мелодичность Сапфо, превращал ее, как и Романа Сладкопевца, в поэта-авангардиста, который не указывает на предмет, а проживает исконность предмета.

Из проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Если в странах ядра Европы творческая практика авангардистов и теории авангардистов взаимодополнительны, помогая интерпретировать действительные творческие интенции, то в странах периферии Европы они обычно взаимозаменяемы, потому что являются (или стремятся являться) непосредственным продолжением творческих интенций. Изучение греческого авангарда как наиболее откровенного случая, в котором нет условностей, связанных с борьбой художественных течений и необходимостью отстаивать новый образ творческой личности перед аудиторией, позволяет увидеть такое «возвращение к вещам» в авангарде как проведенное наиболее закономерно и последовательно. Это позволяет как уточнить место теории в авангарде периферийных стран Европы, так и уточнить терминологию, которая используется при описании специфики авангардного творчества и авангардного теоретизирования на периферии Европы. На место привычных терминов «субъект», «опыт», «жест» должны прийти термины «предметность», «спектр», «колебания», «реальность фантазии» и другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ελύτης, Οδυσσεάς. Ανοιχτά χαρτιά. — Αθήνα: Αστέριας, 1974. - σελ. 366
2. Ελύτης, Οδυσσεάς. Εν λευκώ. — Αθήνα: Ίκαρος, 1992. — σελ 428.
3. Μπελεζίνης, Α. Ο όψιμος Ελύτης. — Αθήν: Ίκαρος, 1999.
4. Πετρόπουλος, Ηλίας, Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης. — Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 1998. - σελ. 167
5. Vitti Mario. Οδυσσεάς Ελύτης: Κριτική μελέτη. — Αθήνα: Ερμής, 1984 - σελ. 344.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Одиссеас Элитис. Сапфо.

Природа создаёт свои собственные родства, иногда гораздо более сильные, чем те, которые подтверждает для нас кровь.

Две с половиной тысячи лет назад, в Митилене, опять вижу Сапфо как старшую кузину, с которой играем в тех же садах, среди тех же роз, в тех же бухтах. Чуть старше годами, смуглая, с цветущим венком на голове, спрятав альбом со стихами, до которого не позволяет дотронуться.

Конечно, мы жили на том же острове. У нас было то же чувство природного мира, характерное, которое не меняется с тех пор до сего дня и остаётся в чадах Эолии. Но надо всем этим есть то, что мы делаем — каждый в свою силу — теми же мыслями, чтобы не сказать теми же словами: небо и море, солнце и луна, растения и девушки, любовь. Связь, наполовину на небе и наполовину на земле, наполовину в сомнении и наполовину в бессмертии, — легко различимая, если она не что-то другое. Пусть мне простят поэтому, что я говорю о Сапфо как о моей современнице. В поэзии, как и во сне, никто не может состариться.

Первое, что впечатляет в Сапфо — это явная вера в поэтическую идею, её восприятие того, что когда она пишет, то становится причастницей бессмертия. «Μnasesthai tina phaimi kai apseron amtheon» — и это то, о чём Гомер, возможно, никогда и не думал. Как будто поэтесса знала уже с тех пор, что пусть даже девять десятых её труда истребит время, она, как чувство жизни, выживет. Так и произошло. Лучшего примера крепости, которую может иметь поэтическое слово, не существует. Строфы обезглавленные, половины стихов, обрывки слов, ничто — и из этого ничто чудо: цельная личность, с характерными особенностями, персональным мифом, и цельным природным и человеческим мирозданием страны, где она выросла. Столь, можно сказать, велико притяжение, распространяемое словами, достаточное, чтобы они прорвались за черту их утилитарного употребления.

В том случае, который мы сейчас рассматриваем, даже размещение слов здесь или там в умственном целом, которое они предполагают, позволяет нам воспроизвести новый облик поэзии, возникшей в ту эпоху, с её метрической системой, словарём, пёстрыми тайнами. И это второе чудо.

И в тот момент, когда религиозные устои общества были очень строгими; когда эпическое слово было единовластным в области выражения; когда героический элемент был единственной и образцовой ценностью — Архилох на острове Парос и Сапфо на острове Лесбос (если вспомнить самых главных) всё переворачивают, выносят чувства и сны на первый план, дерзают говорить о своей индивидуальной жизни, говорить о горе своём, петь и танцевать. Первые в области Эгейского моря и первые во всём известном мире, я хочу сказать о культуре, которую и сейчас мы продолжаем.

Если даже во фрагментах, которые до нас дошли, мы собираем алмазные выражения, то нужно предположить, согласно закону вероятности, что в девяти поэтических книгах, которые написала Сапфо реальная сокровищница слов с их мыслительной силой, отважных уподоблений и первозданных образов, — создала уже там, в области восточного Эгейского моря, прежде чем это расцвело, то, что в общем и целом, мы рассматриваем как греческое чудо — я подразумеваю, конечно, Афинскую Демократию.

Историки говорят об исключительно утончённом и одновременно богатом образе жизни, который развил Лесбос в седьмом и шестом веке — смесь свободных нравов и уложений, основывающихся на прообразах религиозного служения, где природа и любовь занимали первенствующее место. Можно добавить, что на противоположном Лесбосу материке Азии, не так далеко, существовала Лидия: Сарды, знаменитые косметикой и женской одеждой, и тогда понятно, что поблизости от Парижа той эпохи митиленские женщины могли разговаривать так, как разговаривала Сапфо. Её дом был некоей аналогией «филологическим салонам» довоенной Европы. Это был центр образования девушек из хорошего общества, род высшей школы или консерватории,

где наиболее развитые барышни острова находили свободное время совершенствоваться в танцах, пении, поэзии, хороших манерах. Остались записанными имена некоторых из них: Атфис, Анактория, Гонгила, Гирино, Мнасидика, так что они дошли до нас, завернувшись в золотое облако торжественной красоты.

В знаменитом фрагменте, сохранившемся до нашего времени, об Анактории (хотя позавчера мы думали, что речь идёт о какой-то Аригноте), одном из прекраснейших фрагментов, чтобы не сказать прекраснейшем, облик героини — которая находится далеко, в Сардах — облачён, благодаря первозданной технике, таким единственным образом, что поэтесса говорит о ней как о самой любимой своей подруге. Чем дальше мы продвигаемся, тем больше ощущаем, что стихотворение наполнено таинством женского облика, о котором мы и не видели, и не слышали, а только гадали внутри преломлений чувств исключительно сладостных, освещённых луной на противоположном берегу и донесённых с криком гибнущей, когда ночь, своими тысячами ушами, пух *polyos*, бьётся за то, чтобы поймать над волнами.

Это один из таких моментов, когда мы можем оценить всё лирическое достоинство Сапфо, и не в стихе о пёстротронной бессмертной Афродите, и не, что чаще, в выдернутых из последующего употребления украшающих эпитетах, как «розовоперстный» и «златостопый». В том, как сейчас, и в некоторых выражениях мысли, которые до сих пор не имеют соответствия в жизни, и которые, возможно, никто не будет ждать от женщины:

ou dynaton genesthai loist' on' anthropoi
pedechen d' arasthai
t ex adoketo.

Это изваяние легко чувствуемое и вместе с тем отважное не часто нам предлагает жизнь. Слегка уставшая, очень смуглая девушка, «закопчённый горшок», как мы говорим сегодня, которая также показала, что ей послушна роза, что с ней говорит волна или соловей, и что она скажет «люблю», так что содрогнётся вселенная.