
ЗНАТЬ, ЧТОБЫ ПРЕДВИДЕТЬ...

TO KNOW SO THAT TO FORESEE...

УДК 130.2+82:1+821.124+821.14+141.78

ПРОЗРАЧНЫЙ ГЕРОЙ, ИЛИ СИНДРОМ БРИСЕИДЫ

М. А. МОЖЕЙКО¹⁾, К. В. СЕВАСТОВ²⁾

¹⁾Республиканский институт высшей школы, ул. Московская, 15, 220007, г. Минск, Беларусь

²⁾Институт философии НАН Беларуси, ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, г. Минск, Беларусь

Аннотация. Моделируется феномен художественной культуры, который может быть назван прозрачным героем. Таковым выступает персонаж, принципиально важный для завязывания фабулы и развития повествования, но практически лишенный статуса активного субъекта (читателю не сообщается ни о его мыслях, ни о его чувствах, ни о его оценке происходящего). Он не выступает актором каких бы то ни было действий, но тем не менее его изъятие из текста привело бы к полному разрушению сюжета. Феномен прозрачного героя рассматривается на материале классической культуры (античная литература и средневековые хроники) и культуры постнеклассической (постмодернистский роман). Отдельное внимание уделяется выявлению альтернативной тенденции, заключающейся в том, что ретроспективная реакция на культурный текст сознательно и целенаправленно наделяет прозрачного героя детальными и эмоционально окрашенными субъектными характеристиками и мировоззренческой позицией.

Ключевые слова: субъект; субъектность; герой повествования; прозрачный герой; безголосый герой; обретение голоса.

Образец цитирования:

Можейко МА, Севастов КВ. Прозрачный герой, или Синдром Бризеиды. *Журнал Белорусского государственного университета. Социология.* 2025;4:74–82.
EDN: SEMTYA

For citation:

Mojeiko MA, Sevastov KV. Transparent character, or Syndrome of Briseis. *Journal of the Belarusian State University. Sociology.* 2025;4:74–82. Russian.
EDN: SEMTYA

Авторы:

Марина Александровна Можейко – доктор философских наук, профессор; профессор кафедры философии, истории и методологии образования.

Кирилл Валерьевич Севастов – кандидат философских наук; старший научный сотрудник отдела философии литературы и эстетики.

Authors:

Marina A. Mojeiko, doctor of science (philosophy), full professor; professor at the department of philosophy, history and methodology of education.

marina-mojeiko@yandex.by

<https://orcid.org/0000-0003-2715-6200>

Kirill V. Sevastov, PhD (philosophy); senior researcher at the department of philosophy of literature and aesthetics.

kirillsevastov@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6093-7274>

TRANSPARENT CHARACTER, OR SYNDROME OF BRISEIS

M. A. MOJEIKO^a, K. V. SEVASTOV^b

^aNational Institute for Higher Education, 15 Maskowskaja Street, Minsk 220007, Belarus

^bInstitute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Belarus,
1 Surganova Street, 2 building, Minsk 220072, Belarus

Corresponding author: M. A. Mojeiko (marina-mojeiko@yandex.by)

Abstract. A phenomenon of artistic culture that can be named a transparent character is modelled. This is a personage who is fundamentally important for the development of the plot and the development of the narrative, but who is practically deprived of the status of an active subject (the reader is not informed about his thoughts, his feelings, his assessment of what is happening). He does not act as an actor in any action, but his removal from the text would lead to the complete destruction of the plot. The phenomenon of a transparent character is considered using classical culture (ancient literature and medieval chronicles) and post-non-classical culture (postmodernist novel). Particular attention is paid to identifying an alternative tendency, which consists in the fact that a retrospective reaction to a cultural text consciously and purposefully endows a transparent character with detailed and emotionally charged subjective characteristics and a worldview position.

Keywords: subject; subjectivity; narrative character; transparent character; voiceless character; voice acquisition.

Введение

Несмотря на многовековую традицию исследования художественной культуры, неисчерпаемость культурного наследия человечества не снимает актуальности попыток обнаружения новых структурно-семантических фигур литературного творчества. К таким фигурам может быть отнесен феномен *прозрачного героя*.

Таким образом, целью статьи является моделирование структурно-семантической фигуры про-

зрачного героя в истории культуры. Обнаружить эту фигуру позволяют такие методы исследования, как методы теоретической и исторической реконструкции, давшие возможность выявить феномен прозрачного героя в классической и современной литературе, а также метод компаративного анализа, на базе которого осуществлено сопоставление фигур прозрачного героя у различных авторов.

Герой, но не субъект

Героя в восприятии древних греков (будь то в мифах, в героическом эпосе, в трагедиях, в поэмах) Х. Арендт определяла как свободного участника Троянской войны, о котором мог бы быть рассказан рассказ: «то, что каждая индивидуальная жизнь между рождением и смертью может в конце концов быть рассказана как история с началом и концом» выступало для античной культуры как «доисторическое условие истории (*history*), великой истории (*story*) без начала и конца» [1, с. 136].

В свете этого можно зафиксировать странный парадокс: существуют персонажи, которые безусловно относятся к героям, так как рассказы о них обрели в истории культуры статус классических. Вместе с тем к ним нельзя отнести понятие субъектности, ибо они бессубъектны дважды: как в том плане, что ни один из них не является агентом действий, но лишь претерпевает события своей жизни, так и в плане своего рода внепсихологичности. Это

в определенном смысле *прозрачные герои*, которые не проявляют себя, не высказывая ни своих чувств, ни какой бы то ни было оценки происходящего. С точки зрения сегодняшнего восприятия очевидно, что они, как и любой человек, эмоциональны, наделены способностью суждения и всеми остальными атрибутами личности, но в контексте повествования упоминание об этом отсутствует напрочь. Это безмолвный герой: никто не знает (а главное, никого и не интересует), что он чувствует, о чем думает, как видит события, как переживает их... Но и без него при этом никак.

Классическим примером такого персонажа является гомеровская Бризеида. Именно со связанного с ней конфликта начинается «Илиада». Сюжет хрестоматиен: Хрис, благородный и почитаемый жрец Аполлона, пытается выкупить свою дочь Хрисеиду, попавшую в плен к ахейцам. Он предлагает в качестве выкупа щедрые дары, но Агамемнон отказывает:

Деве свободы не дам я; она обещает в неволе,
В Аргосе, в нашем доме, от тебя, от отчизны далеке –
Ткальный стан обходя или ложе со мной разделяя [2, с. 20].

Однако ему приходится уступить, так как Хрис заручается помощью Аполлона, готового вступить за своего жреца («Быстро с Олимпа вершин устремился,

пышущий гневом» [2, с. 20]), и, видя это, сподвижники Агамемнона убеждают его не гневить богов. Это практически бунт, и инспирирует его именно

Ахиллес, грозящий Агамемнону не только бедствиями, но и позором. Потому именно Ахиллес и фокусирует на себе ярость проигравшего в этом конфликте Агамемнона:

Сколько ни доблестен ты, Ахиллес, бессмертным подобный,
Хитро не умствуй: меня ни провесть, ни склонить не успеешь.
Хочешь, чтоб сам обладал ты наградой, а я чтоб, лишенный,
Молча сидел? И советуешь мне ты, чтоб деву я выдал?..

Пусть же меня удовольствуют новою мздою ахейцы,
Столько ж приятно сердцу, достоинством равною первой [2, с. 22].

Вот тут-то и завязывается сюжет. Агамемнон заменяет отданную наложницу новой, отнимая ее у Ахиллеса:

Требует бог Аполлон, чтобы я возвратил Хрисеиду;
Я возвращу, – и в моем корабле, и с моею дружиной
Деву пошлю; но к тебе я приду, и из кущи твоей Брисеиду
Сам увлеку... [2, с. 23].

Итак, Брисеида. Что же мы знаем о ней? Несмотря на значимость этой фигуры для сюжета, она даже упоминается не по имени (а звали ее Гипподамия), но как *Брисеида*, то есть дочь Бриса (как, впрочем, и Хрисеида – дочь Хриса, такой же прозрачный персонаж).

Формально Брисеида – в центре сюжета, именно вокруг нее и из-за нее завязывается главная коллизия повествования. Номинально Ахиллес даже прокламирует свое чувство к ней. Гомер заявляет об этом вполне определенно:

Я Брисеиду любил, несмотря, что оружием добыл! [2, с. 147].

Однако на деле спор из-за Брисеиды между Ахиллесом и Агамемноном не имеет никакого отношения не только к любви, но даже к желанию. Она лишь неделимый предмет конфликта, и в стремлении к обладанию ею нет ничего личного. Дело не только (и даже не столько) в том, что один инструмент сексуального удовлетворения заменяется другим, чьи личные качества не играют никакой роли (да и могут ли они быть у инструмента?!). Суть

в другом: отняв наложницу у Ахиллеса, посмеявшегося диктовать Агамемнону, как следует поступить, Агамемнон нарочито предъясняет свое властное превосходство над ним (архаический способ демонстрации власти, уходящий корнями в поведенческие фигуры стадных животных в иерархических сообществах). Последнее слово все же за ним, и Агамемнон говорит об этом совершенно открыто:

Гнев твой вмению в ничто; а напротив, грожу тебе так я...

...Сам увлеку я, награду твою, чтобы ясно ты понял,
Сколько я властью выше тебя, и чтоб каждый страшился
Равным себя мне считать и дерзко верстаться со мною! [2, с. 23].

Ситуация обретает дополнительную артикуляцию благодаря тому, что Брисеида фактически выступает как символ воинской доблести Ахиллеса, поскольку она не просто часть его военной добычи: «...ему как награду ее даровали ахей-

цы» [2, с. 25]. Ценность Брисеиды, таким образом, отнюдь не в ней самой: она – знак признания ахейцами высокого статуса Ахиллеса. Именно так он и описывает ситуацию – не как утрату, а как обиду:

...недавно ко мне приходили послы и из кущи
Брисову дочь увели, драгоценнейший дар мне ахейан! [2, с. 28].

Так что дело совсем не в наложнице, противостояние гораздо глубже:

Робким, ничтожным меня справедливо бы все называли,
Если б во всем, что ни скажешь, тебе угождал я, безмолвный.

Требуя того от других, напыщенный властительством; мне же
Ты не приказывай: слушать тебя не намерен я боле! [2, с. 26].

Что в этих разборках какая-то Брисеида!

Да, Ахиллес страдает, но его страдания – из-за утраты не возлюбленной, а символического трофея,

которого его лишили несправедливо, а потому в нем говорит не боль разлуки, но гнев и негодование. Так, он жалуется матери:

Гордый могуществом царь, Агамемнон, меня обесчестил:
Подвигов бранных награду похитил и властвует ею! [2, с. 27].

Как точно подмечает А. Ипполитов, «после возвращения, когда все амбиции Ахилла оказались удовлетворены, Брисеида стала безразлична и Гомеру, о ее дальнейшей судьбе мы ничего не знаем»¹.

Прозрачного героя не следует путать с феноменом «бестелесного голоса» (о таком персонаже говорил в свое время К. Л. Мак-Кинли [3, р. 19–20]), напротив, прозрачный герой именно голоса-то и не имеет (не то чтобы он был его лишен (для этого надо было бы иметь его изначально), а голос для него – даже не модус). Но интересно, что бессубъект-

ный и в этом смысле *безлично прозрачный* герой физически как раз отнюдь не прозрачен, не бестелесен, напротив, он воспринимается именно (но и только!) как предмет в пространстве: Брисеиду швыряют из шатра в шатер, от одного к другому, посланники Агамемнона ее просто *уводят*. Понятно, что никто не спрашивает о ее намерениях (их просто не может быть) и желаниях (кто будет на них оглядываться?!), но даже и чувства ее по поводу происходящего остаются за кадром. Вот как, по описанию Гомера, отдает Ахиллес Брисеиду послам Агамемнона:

За руку вывел из сени прекрасноланитую деву,
Отдал послам; и они удаляются к сениям ахейским;
С ними отходит печальная дева [2, с. 27].

Ни слезы, ни мольбы, ни жалобы... Молча принимает она новый поворот судьбы: просто «отходит», перемещается в пространстве.

Более того, даже в качестве предмета в пространстве прозрачный герой выпадает из естественных и вроде бы универсальных процессов. Так, коль скоро моральный приоритет на стороне Ахилла, значит, итог конфликта должен быть таким, чтобы он не понес никакого урона, иначе как же с космической справедливостью?! Потому Агамемнон, отправляя к Ахиллесу посланцев с просьбой вновь принять участие в боях, посылает не только дары, но и обещание вернуть Брисеиду девственной. То обстоятельство,

что до этого она была наложницей самого Ахилла, в расчет не берется. Более того, без внимания остается даже тот факт, что до пленения она была женой Мина, царя Лирнесса, побежденного Ахиллом. Всем этим можно пренебречь: важно лишь то, что Ахиллесу (как значимому герою!) ущерб не нанесен.

Важно отметить, что все это вовсе не происходит из того обстоятельства, что речь идет о раннем периоде истории, когда средства литературного описания чувств были еще недостаточно развиты. Ничего подобного! В той же «Илиаде» чувства между Ахиллесом и Патроклом описаны мощно и ярко, вплоть до выраженного желания лежать в одной могиле:

Кости мои, Ахиллес, да не будут розно с твоими;
Вместе пусть лягут, как вместе от юности мы возрастали [2, с. 357].

И это не просто поэтический прием. Именно в таком контексте Аполлодор сообщает о смерти Ахилла: «Похоронили его на Белом острове вместе с Патроклом, смешав их кости» [4, с. 86]. Смерть Патрокла

вызывает у Ахилла безумные страдания, своими скорбными речами «во всех возбудил он желание плакать» [2, с. 358]. Ахилл обращается к призраку Патрокла:

«...Радостно все совершу и исполню, как ты завещаешь.
Но приблизься ко мне, хоть на миг обоймемся с любовью
И взаимно с тобой насладимся рыданием горьким!»
Рек, – и жадные руки любимца обнять распростер он [2, с. 357].

И это при том, что в Древней Греции существовал запрет на прикосновение к мертвому телу, которое считалось оскверняющим... Так что сильное чувство заставляет Ахиллеса нарушить ритуальную

чистоту, и это не вызывает у Гомера ни малейшего осуждения. Да и в целом чувства Ахиллеса – и гнев, и негодование, и скорбь – описаны весьма выразительно:

Бросил друзей Ахиллес, и далеко от всех, одинокий,
Сел у пучины седой, и, взирая на понт темноводный,
Руки в слезах простирает... [2, с. 27].

А уж сила и накал его страстей мыслятся столь неистовыми, что живописать их, как мы знаем, достойна лишь богиня.

Дело даже не в том, что «...в пространстве гомеровской “Илиады”, наполненном грохотом оружия и стонами умирающих, женщине нет места. Хотя война началась из-за Елены, слабому полу теперь

остается только стоять на стенах или сидеть в шатрах и с ужасом ждать смерти мужей и возлюбленных. В случае поражения жен и дев поволокут в плен и будут делить по жребии»². Собственно, судьба Брисеиды именно так и сложилась. Важно другое: прозрачный герой, выступая фактически ключевым для сюжета, собственного статуса в этом сюжете не имеет

¹Ипполитов А. Брисеида и Фетида // Ренессанс : сайт. URL: <https://renesans.ru/anthology/09.shtml> (дата обращения: 11.09.2025).

²Там же.

(подобно нити в гавайском венке, которая, собственно, и создает венок, скрепляя цветы, но которая никогда не должна быть видна).

Прозрачные герои встречаются и позже, например, в одном из средневековых текстов – исторической хронике Саксона Грамматика «Деяния датчан», в частности в саге о Гамлете (источник XII в., к которому восходят многочисленные литературные вариации, включая версию У. Шекспира). Так, враги ютландского принца, желая проверить, действительно ли он безумен, или его мнимое сумасшествие – только тактическая уловка, готовят ему ловушку: «...для разоблачения его хитрости, говорили они, ничего не может быть лучше, как вывести ему навстречу в каком-либо уединенном месте красивую женщину, которая воспламенит его сердце любовным желанием. Ибо естественная склонность к любви столь велика, что скрыть ее искусно невозможно; эта страсть слишком пылка, чтобы быть преодоленной хитростью. Поэтому, если тупость его притворна, он не упустит случая и тотчас уступит порыву страсти» [5, с. 61].

Исходная посылка автора хроники (критерий здравомыслия: если не сексуальный маньяк, то душевнобольной) вполне подтверждается дальнейшими действиями Гамлета: «И вот он повстречался с женщиной, подосланной... и будто случайно оказавшейся на его пути в темном месте, и овладел бы

ею, не подай ему безмолвно его молочный брат знака о ловушке... Встревоженный подозрением о засаде, он обхватил девушку и отнес подальше к непроходимому болоту, где было безопаснее. Насладившись любовью, он стал просить ее весьма настойчиво никому не говорить об этом» [5, с. 62–63]. Отрывок не только демонстрирует средневековую редукцию секса к бесконтрольному животному импульсу (имплицитно предполагается, что если человек не сумасшедший, то в любой момент времени его интерес только на коитус и направлен). Кроме того, здесь явно наблюдается фигура прозрачного героя.

О Гамлете сказано много: анализируются и его здравомыслие, и сексуальные желания, и наслаждения, и хитрость; он живой человек с мыслями и пусть не с чувствами, но хотя бы с эмоциями и страстями. Женщина же в описанной ситуации предстает неодушевленным перетаскиваемым предметом: и ее состояние, и отношение к происходящему начисто отсутствуют в сюжете. А это показательно, поскольку в заключении эпизода раскрывается причина, по которой девушка соглашается хранить молчание: «...в детстве у обоих были одни и те же попечители, и эта общность воспитания соединила тесной дружбой Гамлета и девицу» [5, с. 63]. Однако это, казалось бы, существенное обстоятельство всплывает чисто случайно на периферии сюжета. Синдром Брисеиды...

Не только вдалеке

Может сложиться впечатление, что синдром Брисеиды касается только женских персонажей и является следствием (и проявлением) традиционного антифеминизма (неслучайно один из томов монументального гендерного исследования «История женщин на Западе» носит название «Молчание Средних веков» [6]). Однако это не так: прозрачным персонажем может быть и мужской.

Столь же ошибочным было бы счесть, что прозрачный герой – феномен, встречающийся только в далеких от нас по времени текстах. С тем же успехом мы можем обнаружить его и в современной литературе, например в постмодернистском романе «Черный принц» А. Мёрдок [7]. В этом контексте важно уточнить, что не следует путать описываемого нами *прозрачного героя* со столь популярным феноменом постмодернистской литературы, как *смерть субъекта*, который проходит красной нитью через все повествование А. Мёрдок, но в нашем исследовании имеет вторичное значение.

А. Мёрдок раскрывает всю возможную палитру трансформаций и интерпретаций *прозрачного героя*, используя для этого в качестве трафарета греческую мифологичность. Так, в самом начале романа А. Мёрдок предлагает читателю предисловие от имени главного героя произведения – Брэдли Пирсона, который сам является писателем и от лица которого и ведется

все повествование. Начиная повествование его словами «Хотя прошло уже несколько лет со времени описываемых... событий, рассказывая о них, я воспользуюсь новейшим повествовательным приемом, когда прожектор восприятия переходит от одного настоящего мгновения к другому, памятуя о минувшем, но не ведая предстоящего» [7, с. 7], А. Мёрдок подводит к тому, что читателю предстоит прочитать своего рода псевдомемуары главного героя. Только вот внимательный читатель заметит, что перед предисловием стоит подпись «Издатель, Ф. Локсий». Это и есть тот самый *прозрачный персонаж*.

Ф. Локсий номинально фигурирует (как *издатель*) перед предисловием, написанным от имени главного героя – Брэдли Пирсона, и в послесловиях в заключительной части произведения, которых, к слову, четыре – от каждого из действующих лиц и того самого *издателя*. Так, описав смерть главного персонажа в тюремной камере, А. Мёрдок, помимо послесловия от имени *главного героя (автора)*, также предлагает четыре послесловия от имен четырех героев произведения (*четыре послесловия четырех действующих лиц*), а также послесловие Ф. Локсия – посмертно издавшего его последнее произведение (*послесловие издателя*) [7, с. 553–605], которые в корне отличаются от видения описанной главным героем ситуации в романе.

Здесь А. Мёрдок сыграла с нами злую шутку, не только оставив открытую концовку (и даже не одну!) для читательской интерпретации, но и предложив варианты (в свою очередь, тоже незавершенные), тем самым еще больше завуалировав *прозрачного* героя. Другими словами, увеличив транспарентность финальной части произведения, А. Мёрдок сделала персонажа Ф. Локсия еще более *прозрачным*.

Следует уточнить, что *прозрачность* персонажа Ф. Локсия заключается не только в его *отсутствии* на протяжении всей основной повествовательной части. По задумке автора, именно Ф. Локсий посмертно опубликовал *рассказ о любви*, пытаясь тем самым восстановить честь и репутацию несправедливо обвиненного Брэдли Пирсона.

Ф. Локсий – загадочный и на первый взгляд никак не влияющий на сюжет персонаж. Эта загадочность и сложность для интерпретации скрывают от читателя истинную суть происходящего в романе; даже сами действующие лица не могут в точности сформулировать, кем он на самом деле является: известным писателем, который претендует на издание воспоминаний преступника; близким приятелем главного героя, сочувствующим, но не в состоянии как-либо ему помочь; образом, сформированным фантазиями душевнобольного, который в сознании главного героя является инструментом замещения произошедших событий...

Образ Ф. Локсия, как и многие другие образы А. Мёрдок, амбивалентен (как минимум!): в персонаже изначально заложена мифологическая двой-

ственность аполлонического характера, что подтверждается, с одной стороны, инициалом Ф. (Феб («светлый») – одно из имен Аполлона, означающее покровительство благу и порядку), а с другой – фамилией *Локсий* (Локсий («темный») – одно из имен Аполлона, означающее приверженность предсказаниям и провидящему взору сквозь тьму неизвестности). Это оппозиция темного и светлого, разрушения и созидания, дьявольского и божественного.

Соответственно, рассуждая о роли Ф. Локсия в жизни Брэдли Пирсона и учитывая тот факт, что именно он завуалированно подталкивает главного героя к писательству, к вновь открывшемуся вдохновению, к любви через страдания и в конечном счете к смерти, можно сделать вывод: Ф. Локсий – это элемент души самого Брэдли Пирсона, ее дьявольская часть, искушение, побуждающее его к созиданию, которое непременно ведет к разрушению, к смерти физической, но никак не духовной (мемуары, оставленные после смерти, – тому подтверждение). Танатос, в конце концов... Более того, роль Ф. Локсия – роль серого кардинала всего повествования, которое заключено в его собственную рамочную структуру, внутри которой все герои и события выглядят марионеточно. Ох уж этот кукловод Локсий!..

Таким образом, персонаж Ф. Локсия в произведении «Черный принц» А. Мёрдок, с одной стороны, в полной мере соответствует концепции *прозрачного героя*, а с другой – наглядно демонстрирует, что *синдром Брисеиды* может быть отнесен и к мужскому персонажу.

Взгляд ниоткуда: новый опыт

Наряду со сказанным в ходе развития литературной традиции тексты порождают и удивительный феномен: подобно тому как фильмы, снятые на черно-белую пленку, посредством цифровых технологий делают цветными, так и классические сюжеты получают новые реконструкции, в которых прозрачный герой выходит из тени безличности, проступает из фона, обретая голос, а с ним – выражение чувств и мыслей. Бессубъектный персонаж становится личностью.

Тенденция сложилась не сегодня: первый опыт в этом направлении принадлежит Овидию. Опыт первый и поразительный в своей интенции дать голос прозрачным героям, поскольку подобная (сознательно поставленная!) цель никак не коррелировала с общекультурным контекстом Древнего Рима. (Справедливости ради надо заметить, что веком раньше римский поэт Луций Акций пишет трагедию под названием «Брисеида», но поскольку этот текст не сохранился, то нет оснований предполагать, что роль Брисеиды в нем выходит за рамки формально-функционального завязывания сюжетного конфликта.)

Около 5 г. до н. э. Овидий пишет цикл стихотворений «Героиды», которые представляют собой письма, написанные им от имени женщин, фигурирующих в известных мифах. В их числе полный отчаяния зов Дидоны к уплывающему от нее Энею; упреки Ариадны Тесею, уступившему ее Дионису; печальные слова Пенелопы Одиссею; страстные признания Федры Ипполиту, не ответившему на ее любовь; полные назревающей ярости страдания Медеи, покинутой Ясоном; горечь Деяниры из-за измены Геракла и т. д. Среди них и горестное письмо Брисеиды Ахиллему, который без борьбы отдал ее другому («Пишет тебе Брисеида письмо, уведенная силой» [8, с. 86]). Всего их 15, и они полны чувств, переживаемых женщинами, открыто ими выражаемых и отлитых в форме эпистолярного жанра. Это голос доселе прозрачного и безголосого не-субъекта, впервые зазвучавший из ниоткуда.

Так, Брисеида у Овидия не бессловесный приз – она в полной мере обретает голос. И, видит Зевс, ей есть что сказать: она уже не безличная полонянка, напротив, именно ее чувства и переживания – в фокусе внимания. Брисеида не просто глубоко оскорбленная, но и (это главное) любящая женщина, обращающая

к Ахиллосу целую гамму чувств. Собственно, можно говорить о полной палитре. Здесь и робкие намеки («Видишь, слова расплылись? Сюда мои слезы упали» [8, с. 86]), и прямой укор («В том, что меня увели, едва захотел Агамемнон, / ...в этом виновен и ты» [8, с. 86]), и горькие сетования («Почему же / Медлит твой гнев и меня ты не потребуешь вновь?» [8, с. 87]), и мука разлуки («Сколько ночей мы врозь провели!» [8, с. 87]), и открытая экспрессия горя («Волосы только рвала и слезы лила бесконечно» [8, с. 86]), и нестерпимая боль («Сразу дыхание и кровь остановились в груди» [8, с. 88]), и жестокая ревность («Думают все, ты грустишь – а ты неразлучен с кифарой, /

Ночью подруга тебя нежит на теплой груди» [8, с. 89]), и сладкие воспоминания («...ты клялся божественной силой / И говорил мне, что в плен взяли на счастье меня» [8, с. 87]), и мечта о воссоединении («Я для твоих кораблей груз нетяжелый, поверь!» [8, с. 88]), и готовность к борьбе за свои чувства («Я порывалась не раз обмануть сторожей и вернуться» [8, с. 86]), и всепоглощающая полнота любви («Ты мне всех заменил, ты один возместил все потери, / Ты господином моим, мужем и братом мне был» [8, с. 87]), и невероятная смиренная покорность («Я не сержусь: не мне притязать на имя супруги, / Лишь как хозяин рабу, звал ты на ложе меня» [8, с. 89]).

Овидий прослеживает каждый поворот мысли Брисейды:

Не как за мужем жена, а как пленница за господином
Я поплыву за тобой: пряхь ведь умею и я.
В спальню вступит твою – ну и пусть! – жена молодая...
Мы же, служанки твои, смиренно будем стараться,
Чтобы из полных корзин шерсть убывала быстрее.
Лишь бы мне не пришлось от нее натерпеться обиды:
Как, я не знаю, но мне будет жена твоя мстить.
Только бы ты не глядел равнодушно, как волосы рвут мне,
Не говорил бы, смеясь: «Нашей и эта была!»
Нет, как хочешь гляди – лишь бы здесь ты меня не покинул!
Этот больше всего мучит несчастную страх [8, с. 88].

А сколь экспрессивна клятва, которой Брисеида убеждает Ахиллеса в своей верности:

Душами братьев клянусь – для меня они стали богами,
Пав за отчизну в бою, вместе с отчизною пав,
И головою твоей, что с моею рядом лежала,
И острием твоих стрел, ведомых близким моим, –
Ложа ни разу со мной не делил властитель микенский! [8, с. 88].

Если у Гомера пафос высокого чувства был prerogative исключительно мужчины, поскольку лишь он является субъектом любви, а женщина в лучшем случае – объект (собственно, еще в XIX в. говорили

о предмете страсти), то у Овидия Брисеида именно любит. Не только в том смысле, что она верна и покорна, – без любимого Брисеида не мыслит и самой жизни:

Если же ты пресытился мной, если больше не любишь,
Не заставляй без тебя жить – прикажи умереть.
Все оставь лишь, как есть, – и умру! Ведь и так я иссохла,
Только надеждой одной держится в теле душа.
Если надежды лишусь, отойду я к мужу и братьям;
Не заставляй умереть женщину, славный герой! [8, с. 90].

Это уже не просто эмоции, это – любовь во всех оттенках чувства.

Но Овидий идет еще дальше: в его тексте Брисеида обретает не только чувства, но и идеи, убеждения, ста-

новьясь – в полисном масштабе – личностью, в полной мере наделенной гражданским сознанием. Она негативно оценивает самоустранение Ахиллеса от участия в битвах и призывает его исполнить свой воинский долг:

Гнев победы в душе у себя, ты, всегда побеждавший,
Гектору долго ль еще силы данайцев громить?
Меч возьми, Эакид, но раньше возьми Брисеиду!
Марсом ведомый, гони в страхе бегущих врагов!
Скорби причина твоей, пусть я же ей буду пределом,
Из-за меня начался – мною и кончится гнев [8, с. 88].

И, как мы знаем, так и получилось: Ахиллес перенаправил свой гнев с Агамемнона на троянцев, чем и обеспечил победу. По сообщению Аполлодора,

«Ахиллес оставил свой гнев и получил Брисеиду» [4, с. 86]. Как пишет Р. Р. Грейвс, «...Ахилл надел доспехи, помирился с Агамемноном, который вернул

ему девственную Брисеиду, поклявшись, что взял ее из-за гнева своего, а не похоти ради. Теперь Ахилл был готов мстить за Патрокла. Никто не мог устоять против его *гнева* (курсив наш. – М. М., К. С.). Троянцы дрогнули и бежали...» [9, с. 723–724].

Иногда «Героиды» рассматриваются как своего рода оттачивание Овидием поэтического мастерства. Несомненно, здесь есть определенный игровой момент, поскольку наблюдается основной из формальных признаков игры – бесконечная вариативность ситуаций в рамках жестко заданных правил, повторяющегося канона (а все письма на одну-единственную тему – жалоба отвергнутой влюбленной женщины). Как восхищенно отмечает М. Л. Гаспаров, «нарочно обрежь себя на самоповторение и все-таки ни разу не повториться – в этом весь Овидий» [10, с. 181–182]. Но по степени новизны и культур-

ной значимости это совсем не игрушка-безделица! И фраза *немой заговорил* была бы куда уместнее в отношении «Героид», чем в отношении появления звука в кинематографе! Это принципиально новый поворот: впервые показана даже не женщина в водовороте Троянской войны, но Троянская война глазами женщины (и отчего феминистки не празднуют день рождения Овидия?!). Но и еще шире: он был первым, кто вообще сумел увидеть события глазами прозрачного героя. Овидий первым сделал этот ход и тем самым открыл дорогу другим, заложив традицию восстановления (моделирования) голосов доселе молчавших героев.

Это целая традиция – от Древнего Рима до современности. И если говорить именно о Брисеиде, то уже Секст Проперций, современник Овидия, пишет о ней в этом, новом ключе:

И Брисеида, обняв бездыханное тело Ахилла,
Горестно белую грудь била безумной рукой...
Волосы пеплом себе покрыла она и Ахилла
Мощные кости своей слабой рукой подняла [11, с. 304].

Это не так глубоко, не так тонко и экспрессивно, как у Овидия. Скорее, речь идет не о самих чувствах, а об их внешних проявлениях: посыпала голову пеплом, находилась в таком пограничном эмоциональном состоянии, что смогла проявить несвой-

ственную женщине физическую силу. Но появляется и другое: уже зафиксированные литературно чувства героинь мифологических сюжетов становятся своего рода мерилем, позволяющим в сравнении оценить силу чувств других. Так, у того же Секста Проперция:

Что же ты плачешь сильнее Брисеиды отобранной? Что ты,
Робкая духом, грустишь, как Андромаха в плену? [12, с. 327].

С определенной долей условности можно сказать, что эти попытки античных авторов увидеть события глазами литературных (уже не только мифологических) героев – своего рода протоинтертекстуальность, фактически уже зачаточно постмодернистская (хоть и возникшая за 20 веков до постмодерна) реакция текстов на тексты. В качестве примера современного моделирования внутреннего мира прозрачных героев можно привести цикл стихотворений «Пена Эгейского моря» А. Беcko. Все они посвящены античным героям: Данае, Леандру, Адмету, Пигмалиону и многим другим; среди прочих – и Брисеиде. Жанр некоторых стихотворений (например, стихотворения, написанного от имени

Эвридики) автор обозначает как «внутренний монолог» [13, с. 59]. Именно сознание некогда прозрачного персонажа становится содержательным и эмоциональным эпицентром повествования.

Например, в античном восприятии судьба Эвридики выступала лишь обрамлением (в литературоведческом значении – завязка и конец сюжета) судьбы Орфея. В противоположность этому у А. Беcko Эвридика предстает субъектом в исчерпывающем смысле этого слова: она уже не жертва нетерпения оглянувшегося Орфея, напротив, именно Эвридика оказывается главным действующим лицом, автором происходящего, свершающим подвиг спасения. Это именно она:

Бестелесность... бессловесность...
беспросветность... век бы шла
в неизбывность, в неизвестность...
оглянулся... довела... [13, с. 60].

Аналогично стихотворение «Брисеида. Плач по Ахиллу» – экспрессивный гимн всепоглощающей любви:

Я с тобой до ржавых глин...
помни жаркие ладони,
ночи, синевы бездонней...
я – одна и ты – один...
Мне не знать иных имен –
лишь твое, что ветер носит,
рот мой немо произносит...
это имя – вне времен... [13, с. 101].

Чувства выведены на передний план, подробно описаны, и их детализированность, подчеркнутая назывными гештальтами, не скрывает ни одного оттенка разлуки, тоски и одиночества:

Жалоба бездомных губ,
одичалых и голодных,
пьяных от тебя, свободных...
как губам ты этим люб!..
В крик изодрана гортань...
по тебе и очи слепнут... [13, с. 101].

Персональная цельность персонажа достигает уровня осознающей себя индивидуальной уникальности:

Будешь ты стрелой сражен...
будет город в прах сожжен...
но не будет, боги, равной
мне, счастливейшей меж жен... [13, с. 101].

Для современной литературы описанная тенденция – видеть в каждом персонаже человека, полноценную личность – выступает как естественная. Сейчас это разумеется само собой.

Что касается конкретно Брисеиды, то ее персоналиту дань отдана сполна: ее именем даже назван астероид³. Но это уже в XX в. А вот Овидий, Овидий!..

Заключение

Таким образом, можно сделать вывод, что фигура прозрачного героя обнаруживается как в классической, так и в современной литературе, причем подобный персонаж может быть разным, будучи не заданным жестко ни в гендерно-антропологическом, ни в социокультурном измерении. Вместе с тем в истории культуры имеет место и такая альтернативная тенденция, как возвратное обретение прозрачным

героем собственного голоса. Это происходит за счет реакции более поздних авторов на предшествующие (ставшие классическими) произведения: герой эксплицирован из контекста (выведен из тени) и наделен остро персонифицированными характеристиками. Это может быть оценено как своего рода предтеча интертекстуальной парадигмы (реакция текста на текст), которая формируется задолго до постмодерна.

Библиографические ссылки

1. Арендт Х. Ситуация человека. Разделы 24–26 главы V. *Вопросы философии*. 1998;11:131–141.
2. Гомер. *Илиада*. Москва: Государственное издательство художественной литературы; 1960. 436 с.
3. McKinley KL. *Reading the Ovidian heroine: «Metamorphoses» commentaries 1100–1618*. Leiden: Brill Publishers; 2001. 187 p. (Mnemosyne. Supplementum).
4. Аполлодор. *Мифологическая библиотека*. Боровский ЯМ, редактор. Ленинград: Наука; 1972. 216 с. (Литературные памятники).
5. Саксон Грамматик. Деяния датчан. В: Пуришев БИ, составитель. *Зарубежная литература средних веков*. Москва: Просвещение; 1974. с. 60–68.
6. Клапеш-Зубер К, редактор. *История женщин на Западе. Том 2, Молчание Средних веков*. Санкт-Петербург: Алетейя; 2009. 512 с. (Гендерные исследования).
7. Мёрдок А. *Черный принц*. Москва: Эксмо; 2012. 672 с.
8. Овидий. *Элегии и малые поэмы*. Москва: Художественная литература; 1973. Героиды; с. 79–147.
9. Грейвс РР. *Мифы Древней Греции*. Москва: Иностранка; 2014. 832 с. Совместно с издательством «Азбука-аттикус».
10. Гаспаров МЛ. *Избранные труды. Том 1, О поэтах*. Москва: Языки русской культуры; 1997. Овидий, или Наука доброты; с. 165–191.
11. Секст Проперций. «Тем, кем он стал...». В: Валерий Катулл, Альбий Тибулл, Секст Проперций. *Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций*. Апт С, Грабарь-Пассек М, Петровский Ф, Тахо-Годи А, Шервинский С, редакторы. Москва: Художественная литература; 1963. с. 304–305 (Библиотека античной литературы. Рим).
12. Секст Проперций. «Что же ты плачешь сильнее...». В: Валерий Катулл, Альбий Тибулл, Секст Проперций. *Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций*. Апт С, Грабарь-Пассек М, Петровский Ф, Тахо-Годи А, Шервинский С, редакторы. Москва: Художественная литература; 1963. с. 327–328 (Библиотека античной литературы. Рим).
13. Бецко АМ, Черкашин ПР. *Пена Эгейского моря: корабль стихотворений*. Роли: Лулу; 2015. 184 с.

Статья поступила в редколлегия 20.10.2025.
Received by editorial board 20.10.2025.

³Schmadel L. D. Dictionary of minor planet names. 5th ed. N. Y. : Springer, 2003. 992 p.