

Оксана Гончарко, Фатима Елоева, Юрий Романенко

От Парменида до М. Карагациса:
движение (κίνησις) и покой (ἀκίνησις)
в истории греческой мысли *

OKSANA GONCHARKO, FATIMA YELOYEVA, YURY ROMANENKO

FROM PARMENIDES TO M. KARAGATSIIS:

MOVEMENT (κίνησις) AND REST (ἀκίνησις) IN THE HISTORY OF GREEK THOUGHT

ABSTRACT. The paper offers a comparative analysis of the philosophical interpretation and literary expression of the phenomena of movement and rest in the works of Parmenides and the modern Greek writer M. Karagatsis. The authors make an attempt to trace the continuity and evolution of the word usage and literary techniques which are used to express the indistinguishability of movement and rest in the works of both Parmenides and Karagatsis. In contrast to allegorical and metaphorical readings of the poetic images in the Parmenidean poem *On Nature*, the authors propose their literal understanding and interpretation which fits the framework of the axiomatic reconstruction of Parmenides' ontological doctrine. In contrast to psychoanalytic and post-modernist interpretations of Karagatsis's work, the authors suggest an ontological interpretation, supposing that Karagatsis's novel *A Solitary Voyage to the Island Cythera* corresponds structurally to the *Prooemium* of the Parmenidean poem, and could be interpreted not only as an external illustration, but also as an existential demonstration of Parmenides' doctrine of being.

KEYWORDS: Parmenides, M. Karagatsis, reception, movement, rest, metaphor, ontology.

© О.Ю. Гончарко (Санкт-Петербург). goncharko_oksana@mail.ru. Национальный исследовательский университет ИТМО.

© Ф.А. Елоева (Санкт-Петербург). fatimaeloeva@yandex.ru. Институт лингвистических исследований РАН, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена.

© Ю.М. Романенко (Санкт-Петербург). yr_romanenko@rambler.ru. Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена.

Платоновские исследования / Platonic Investigations 15.2 (2021) DOI: 10.25985/PI.15.2.07

* Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 18-011-00669 «Риторические стратегии в истории византийской литературы».

Часть 1. Парменид

Поэма Парменида «О природе» вряд ли нуждается в новых историко-философских или филологических комментариях. Собственно, всю последующую историю философии можно понимать как комментарий к Пармениду. Целью настоящей работы вовсе не является рассмотрение истории философских комментариев к Пармениду — наоборот, делается попытка «очищенного» от всех возможных философских интерпретаций подхода к чисто художественной составляющей поэмы, ее литературным приемам и ее буквальным смыслам постольку, поскольку они генерируют некоторое новое философское содержание. Поводом к такому подходу послужило замечание В.В. Бибихина о том, что не стоит вослед, например, Сексту Эмпирику, интерпретирующему художественные образы проэпия метафорически (или даже аллегорически), понимать ось и колеса колесницы как слух и уши, а дев, откинувших с голов покрывала, — как глаза, и прочее. Следует, наоборот, прочитывать Парменида буквально, оставив коней конями, ось осью, ступицы ступицами, а втулку втулкой, на случай, если они нам смогут пригодиться именно как кони, оси, ступицы, что даже может оказаться более эвристичным и дать больше философского смысла в своем буквальном значении, чем метафорические аналогии с другими образами. Бибихин пишет: «кони и колесница не иллюстрация, не заставка»¹; «слишком быстро попытки понять становятся истолкованием <...> услышать в слове можно все, что угодно <...> но наше дело услышать не в слове, а *само* слово в его букве»². Прodelав именно такой мыслительный ход, с точки зрения Бибихина можно прийти к выводу о том, что «в этом так называемом введении к „поэме“ уже сказано все то, что будет сказано»³ далее — в содержательной части, посвященной постулированию принципов и экспликации основных концептов онтологии. Иначе говоря, в парменидовском сочинении

¹ Бибихин 2009: 322.

² Ibid.: 312.

³ Ibid.: 330.

представлен не только *последовательный переход* от мифа к логосу, но и их *зеркальное соответствие* друг другу.

Таким образом, предпримем попытку прочитать художественное введение к поэме «буквалистски», поставив задачу показать, что философское содержание основной ее части в нем действительно предвосхищено и «предсказано». Для этого кратко изложим ключевые положения и структуру философской концепции парменидовской поэмы, чтобы впоследствии обосновать ее соответствие композиции образов и символов в мифо-поэтическом введении.

Предлагаем философское содержание поэмы реконструировать в виде аксиоматического описания «пути истины» и проблемно-гипотетического представления хаотического «пути мнения». Описание «пути истины» можно представить в виде двух аксиом и пяти теорем:

Ах. 1. Бытие есть (ἔστι γὰρ εἶναι, Parm. 6.1).

Ах. 2. Небытия нет (οὐκ ἔστι μὴ εἶναι, 2.3).

Th. 1. Бытие едино и неделимо; множества нет (οὐδὲ διαίρετόν ἐστιν, ἐπεὶ πᾶν ἐστὶν ὁμοῖον, 8.22), ибо «сомкнулось сущее с сущим» (ἐὸν γὰρ ἑόντι πελάζει, 8.25), а разомкнуть, разделить на части сущее может либо другое сущее, либо несущее; но сущее не сможет оказаться внутри сущего, чтобы его разомкнуть, а если и окажется, то просто совпадет с ним в силу того, что оно тоже сущее; несущего же не существует, поэтому оно и разделить не сможет — вот почему бытие тождественно, однородно себе и в собственных границах само себе равным пребывает (ταῦτον τ' ἐν ταῦτῳ τε μένον καθ' ἑαυτὸ τε κείται χούτως ἔμπεδον αὐθι μένει, 8.29–30).

Th. 2. Бытие безначально и бесконечно; ни начала ни конца нет (οὐδέ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πᾶν, 8.5). Бытие всё целиком есть сейчас, и его никогда не было раньше и никогда не будет потом — ибо оно никогда не начиналось и никогда не закончится — ибо может возникнуть или уничтожиться только либо из бытия и в бытие либо из небытия и в небытие; но первое не есть возникновение или уничтожение, а второе невозможно, ибо небытия нет (см. вторую аксиому). Поэтому бытие либо всё целиком есть сейчас, либо его вовсе не должно быть (οὕτως ἢ πάμπαν πελέναι χρεῶν ἐστὶν ἢ οὐχί, 8.11).

Th. 3. Бытие вечно; времени нет; есть только настоящее (οὐδ' ἦν γὰρ ἢ ἔστιν ἢ ἔσται ἄλλο πάρεξ τοῦ ἐόντος, 8.36–37). Нет и времени иного, чем настоящее, а прошлое и будущее — это то, чего уже нет или еще нет, что означает саму невозможность их бытия в силу их причастности к небытию.

Th. 4. Бытие непространственно; пространства нет. Это следствие теоремы о единстве бытия (ἐὸν γὰρ ἐόντι πελάζει, 8.25) — всё слитно, ничто не внеположно ничему, но если множества нет, то и пространства нет (αὐτὰρ ἐλεῖ πείρας πύματον, τετελεσμένον ἐστί / πάντοθεν, εὐκύκλου σφαίρης ἐναλίγκιον ὄγκωι, μεσσόθεν ἰσοπαλὲς πάντη 8.42–45): «Так как оно — последний предел, то оно завершено / Сразу со всех сторон, как тело круглого шара, / Вкруг середины всегда равновесного, ибо не нужно / Быть ему ни с какой стороны ни больше, ни меньше, / Ибо Небытного нет, чтоб сдержать его в этом стремленье <...> Бытное там или здесь: оно везде нерушимо, / Всюду равно себе, едино в сужденном пределе» (8.42–49)⁴.

Th. 5. Бытие неподвижно; движения нет (αὐτὰρ ἀκίνητον μεγάλων ἐν πείρασι δεσμῶν, 8.26). Бытие неподвижно в границах «великих оков» (ἔμπεδον αἴθρι μένει, 8.30), оставаясь статичным / постоянным / неколебимым (ἐλεῖ τό Μοῖρ' ἐλέδησεν οὐλον ἀκίνητον τ' ἔμμεναι, 8.37–38), поскольку Мойра связала его быть целым и неподвижным, а любое движение предполагает перемещение или изменение во времени и в пространстве, которых нет, следовательно, предполагает небытие, которого тоже нет.

Реконструировав рациональную структуру определения бытия по Пармениду, вернемся снова к его проэмии с целью соотносить представленные выше онтологические смыслы с мифологическими образами. Парменид во введении к поэме дает как минимум три образа движения, несмотря на то, что в философской части его бытие отрицается:

1. Путешествие юноши на колеснице к порогу Дня и Ночи.
2. Вращение колес колесницы.
3. Движение створов ворот относительно их осей.

⁴ Пер. М.Л. Гаспарова.

Заметим, что все три движения являются круговыми.

Поставим задачу объяснить, зачем Парменид предваряет свою поэму о единстве и неподвижности бытия несколькими образами именно кругового движения. Первый тип такого движения, с констатации которого начинаются первые строки поэмы, — это движение юноши на колеснице по некоторому воздушному пространству: «куда только мысль достигает», по всем городам, видящим свет, туда, где «ворота путей Дня и Ночи» (1.1 и 11)⁵, эфирные ворота (ἄστρον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι <...> κατὰ πάντ' ἄστρον φέρει εἰδότα φῶτα <...> ἔνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἥματός εἰσι κελεύθων <...> αὐτὰ δ' αἰθέριαι, 1.1, 3, 11, 13). Это движение с максимально мыслимой скоростью, так как колесницу торопили мчаться к свету девы Гелиады, дочери Солнца, покидающие чертоги Ночи (ὄτε σπερχοίατο πέμπειν / Ἥλιάδες κοῦραι, προλιθοῦσαι δώματα Νυκτός, / εἰς φάος, 1.8–10), поскольку для того, чтобы покинуть чертоги Ночи, нужно мчаться как минимум быстрее скорости вращения Земли. Действительно, если буквально представлять изложенное Парменидом в первых четырнадцати строках, то траекторией описываемого движения может быть только орбита Земли. Границей же путей Дня и Ночи, на которой «расположены» некие «эфирные ворота», может быть только граница между световой и теневой сторонами Земли, при этом такая граница сама подвижна и перемещается со скоростью вращения Земли. Чтобы оказаться на этой границе, нужно либо мчаться со скоростью, превышающей скорость вращения Земли, что и делает юноша в обществе Гелиадвозниц, либо (что делает остальная часть населения Земли) оставаться на месте: граница Дня и Ночи сама будет приходить к каждому жителю Земли с завидным постоянством — каждые сутки. В этом смысле, с точки зрения цели достижения границы Дня и Ночи, обе стратегии приемлемы: как воображаемое движение (κίνησις) юноши с космической скоростью, так и чувственно данное пребывание на месте «прикрепленных» к земле обычных людей, их относительно неподвижное (ἀκίνησία) ожидание встре-

⁵ Пер. А.В. Лебедева.

чи с границей, которая циклически приходит к ним ежедневно сама собою. В этом смысле, как стратегии достижения границы путей Дня и Ночи, понятия движения и покоя начинают становиться неразличимыми: с точки зрения достижения цели путешествия, движение и неподвижность — одинаково допустимые методы. Разница между ними только в одном: можно двигаться с огромной скоростью по орбите и при этом покоиться относительно границы Дня и Ночи, или покоиться относительно Земли (при этом пребывая на Земле, а значит, тоже непроизвольно двигаться со скоростью ее вращения), но перемещаться относительно границы Дня и Ночи. В обеих ситуациях происходит движение, однако в первом случае мы неподвижны относительно границы Дня и Ночи (случай юноши, активно домчавшегося до Ворот путей Дня и Ночи и «остановившегося» у них), а во втором случае (что касается остального населения планеты) — мы пассивно перемещаемся относительно этой границы. Таким образом, одно и то же движение (движение с одинаковой скоростью, но по разным траекториям) порождает в одном случае эффект неподвижности (нет смены дня и ночи на вечно вращающейся границе путей Дня и Ночи), а в другом — эффект движения (постоянную периодическую смену дня и ночи).

Второй тип кругового движения, описанный в проэмии, — это вращение подвижных деталей колесницы относительно ее неподвижных деталей. Рассмотрим, как устроена колесница согласно описанию Парменида:

ἄξων δ' ἐν χροίῃσιν ἴει σύριγγος αὐτήν
αἰθόμενος (δοιοῖς γὰρ ἐτείγετο δινωτοῖσιν
κύκλοις ἀμφοτέρωθεν)...

Ось [колеса] в ступицах издавала свирели звук,
накалившись, ибо была теснима двумя колесами,
обточенными с обеих сторон...⁶

Искусно сотворенное чудо устройства колесного механизма

⁶ Parm. 1.6–8. Приводим здесь буквальный перевод О.Ю. Гончарко.

таково (и это не мог не заметить и не отразить Парменид в поэме о неподвижности и подвижности бытия), что движение осуществляется одновременно подвижными и неподвижными частями устройства: крутятся колеса и втулки, к неподвижной же оси крепится корпус колесницы, которая, будучи двухколесной, принимает свое устойчивое положение только во время движения (в некоторых колесницах и телегах вращаются колеса и оси при неподвижности втулок). Таким образом, для обслуживания движения одинаково важны подвижные и неподвижные части устройства (будь все части подвижны, колесница бы не двигалась вперед, а вращалась вокруг оси вместе с колесом). В основе движения колесницы имеется как принцип подвижности, так и принцип неподвижности. Обратное тоже верно: за неподвижность колесницы относительно оси отвечает как неподвижность оси (или неподвижность втулок), так и подвижность колес при подвижности втулок (или подвижности оси). Т.е. в основе неподвижности тоже два принципа: принцип движения и принцип неподвижности. Таким образом, движение колесницы — это также эффект совместного действия подвижного и неподвижного; неподвижность деталей колесницы друг относительно друга — это также эффект совместного действия подвижного и неподвижного.

Третий тип кругового движения, описанный в проэмии, — это движение распахивания створов ворот относительно неподвижных осей:

ἐνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἡματός εἰσι κελεύθων,
καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λάινος οὐδός·
αὐταὶ δ' αἰθήρια πλῆνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ Δίκη πολύποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς.
τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισιν
πεῖσαν ἐπιφράδέως, ὥς σφιν βαλανωτὸν ὀχῆα
ἀπτερέως ὥσειε πυλέων ἄπο· ται δὲ θυρέτρων
χάσμι' ἄχανές ποιήσαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους
ἄξοντας ἐν σύριγξιν ἀμοιβαδὸν εἰλιξασαί
γόμενοι καὶ περόνησιν ἀρηρότε· τῆ ῥα δι' αὐτέων
ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.

Там врата путей Ночи и Дня,
они же [врата] эфирные наполнены огромными дверьми,
и они [врата] имеют притолоку с обеих сторон и каменный порог,
от них же Дике многокарательная держит ключи чередующиеся.
Так вот, ее уговаривая, девы мягкими речами
убедили красноречиво, чтобы им болтоподобный засов
[она] быстро вынула из ворот, они же
из дверей сделали бескрайние пустоты,
многомедные *оси во втулках* попеременно повернув,
скрепленные гвоздями и скрепами, через них [ворота]
тотчас направили девы по дороге колесницу и лошадей⁷.

Присмотримся внимательнее к устройству ворот: здесь снова встречаются *оси, втулки и ступицы* (ἄξονας ἐν σύριγγιν, 1.19). Русские поэтические переводы поэмы, хоть и удачные в иных отношениях, теряют, однако, эту одинаковость слов, обозначающих одновременно как детали колесницы, так и детали ворот. Представим следующие варианты переводов:

Зазияло безмерным
Зевом разъятие створ, повернулись медные *стержни*
В *гнездах*, один за другим, утвержденные справа и слева...⁸
И они тотчас распахнулись
И сотворили зиянье широкоразверстое створов,
В *гнездах*, один за другим повернув многомедные *стержни*...⁹

Оси (ἄξονες) в русских переводах стали стержнями, втулки (σύριγγες) — гнездами. Однако греческий текст называет детали своими именами, и устройство ворот поразительно напоминает устройство колесницы. Задумаемся, почему Парменид в проэмии вслед за устройством колесницы описывает устройство ворот? Оно реконструировано достаточно подробно, чуть ли не с большими подробностями, чем колесница, также предполагая круговое движение дверей в створах и осей во втулках. Двери движутся по кругу относительно неподвижных створов (обрамленных

⁷ Parm. 1.11–21; пер. О.Ю. Гончарко.

⁸ Пер. М.Л. Гаспарова.

⁹ Пер. А.В. Лебедева.

неподвижным порогом и притолокой, для акцентирования неподвижности даже названных каменными) и относительно подвижных осей. Подвижные оси двигаются относительно неподвижных створов и неподвижных втулок. При этом диапазон движения дверей замыкается в круг, а относительно перемещающейся границы Дня и Ночи ворота остаются неподвижными — как в подвижных, так и в неподвижных своих частях. Таким образом, во введении к поэме дан еще один пример устройства, подвижность которого обусловлена искусственным сопряжением подвижных и неподвижных частей естественно движущейся вещи.

Зададимся вопросом, зачем такое обилие образов кругового движения во введении к поэме, в которой в дальнейшем обособывается именно неподвижность единого бытия? Не является ли проэмий некоторой предварительной настройкой последующего сосредоточения мышления на бытии? Не оказывается ли миф исходным способом организации и оформления творческой способности воображения, на фоне которого возникает возможность перехода от непосредственного чувственного восприятия к актуализации онтологической мысли?

Перед тем, как ответить на эти вопросы, укажем также, что еще одной важной переключкой между проэмией и так называемой философской частью поэмы, также содержащей образы круга, является характеристика бытия как объема (массы), подобно благокруглой сфере (εὐκύκλου σφαίρης ἐναλίγκιον ὄγκωι, 8.43) в основном тексте, а также образ благокруглой Истины неподвижного сердца (Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμῆς ἤτορ, 1.29) во введении. Почему они оба «благокруглые»: и истины неподвижное сердце, и «глыба прекруглого шара»¹⁰ бытия? Почему во введении Парменид предлагает нам взглянуть в налично данные круговые виды движения? Какой ребус, требующий своей разгадки, загадывает Парменид?

Сам проэмий по очевидному замыслу построен как описание инициации, посвящения в сокровенное знание, каковым в результате оказывается знание истины бытия, полученной в боже-

¹⁰ Пер. А.В. Лебедева.

ственном откровении. Предваряющий миф выполняет мистагогические и педагогические функции, целью которых является интеллектуальное озарение и одновременно в себе самом он содержит архетипический образ самого бытия. Этот парадоксальный динамическо-статический образ интуитивно дан в акте воображения, которое суггестивно и миметически вдохновляется мифом, но далее в рациональном измерении происходит переход от образа к смыслу, и свойства бытия дискурсивно реконструируются в системе понятийных определений и аргументов. Структура образа и структура смысла оказываются изоморфными друг другу. Мифос и логос являются зеркальными отражениями друг друга¹¹.

С одной стороны, Парменид постулирует бытие покоя и небытие движения, выводя последнее из сферы умопостигаемого в область чувственно-воспринимаемого. Но с другой стороны, рисуя в воображении образы идеального кругового движения, он возвращает его в качестве атрибута самого бытия:

В этом смысле запрета на движение нет, но само оно организовано таким образом, что держится лишь тогда, когда продолжается вечно, без усталости. Как ось, вращаясь во втулке, держится в ней именно силой предельного вращения. Но когда вращение прекращается, ось выпадает из втулки и Космос разрушается¹².

В этом парадоксальном образе «неподвижного движения» достигается компромисс между Парменидом и Гераклитом.

В последующей истории философии онтологические идеи и положения Парменида по поводу рассматриваемой проблемы подверглись сомнению со стороны Демокрита, Гераклита и других мыслителей. Следствием парадоксальности категорий покоя и движения стало изобретение апорий Зеноном Элейским. Попыткой разрешения этой фундаментальной парадоксальности в учении Платона оказался метод диалектики, а в философии Аристотеля — онтологическая концепция перехода возможности

¹¹ Романенко 2006: 43–48.

¹² Ibid.: 60.

(δύναμις) в действительность (ἐνέργεια). Так, в частности, А.Ф. Лосев, характеризуя платоновскую диалектику покоя и движения разрешением противоречия между ними, полагал ультрапарадоксальное синтетическое понятие «подвижного покоя»¹³.

Но все эти исторические попытки развития исходной интуиции Парменида осуществлялись в рационалистическом фарватере. Загаданная в проэмии мифическая загадка осталась на периферии внимания философских методологических стратегий, а в определенный исторический период демифологизации философии вообще исчезла из поля зрения. Однако это не означало, что исчезла сама проблема. Только ее прояснение возможно не рациональными, а иными средствами. Оставим поэтому пока в стороне историю рационализации данной проблемы, переведя внимание на мифо-поэтический и имагинативно-символический аспекты. В истории аутентичной литературы эти аспекты сохранялись и культивировались на протяжении всей истории.

Обратимся в этой связи к современному художественному произведению М. Карагациса «Одинокое путешествие на остров Кифиру» (Μοναχικό ταξίδι στα Κύθηρα), преследуя следующие цели: сравнить художественные приемы выражения неразличимости движения и неподвижности, найти в параллельных творческих формах современного греческого автора-модерниста иллюстрации к парменидовскому мифу, а также показать, каким образом воспроизводятся всё те же самые философские идеи Парменида в художественном пространстве греческого слова спустя тысячелетия. Если философский ум пытается увидеть в противоречии между покоем и движением смысл, то воображение писателя, сохранившего мифотворческий потенциал, отслеживает данное противоречие в персонифицированной форме, на уровне чувственных ощущений и экзистенциальных переживаний парадоксальной реальности. Можно ли представить невообразимый образ «подвижного покоя» и найти нужные адекватные слова для его описания?

¹³ Лосев 1993: 508.

Часть 2. Карагацис

М. Карагацис (1908–1960) — известный греческий прозаик. Настоящее имя — Димитрис Родопулос. Происхождение псевдонима свидетельствует о стремлении писателя жить в литературном измерении. Придуманное им *nom de plume* восходит к греческому обозначению дерева «карагач» (καραγύτσι) — южной разновидности вяза. В тени такого дерева в монастырском саду он зачитывался Достоевским в городке Рапсали (Фессалия), где проводили лето его родители. Инициал «М.» предположительно восходит к Мите — герою «Братьев Карамазовых». Писатель неизменно настаивал на этой аббревиатуре, но отказывался ее раскрывать.

Димитрис Родопулос родился в Афинах. Отец писателя был адвокатом, впоследствии управляющим банком. Карагацис изучал право в университете Гренобля, затем в Афинском университете. Он рано начинает писать стихи, затем обращается к прозе, первую литературную премию ему принес рассказ «Госпожа Ница» (1927)¹⁴, где автор повествует о страстной влюбленности в двадцатилетнюю учительницу в гимназии. В дальнейшем он пишет ряд романов, принесших ему известность.

Карагацис принадлежит к поколению греческих литераторов, вошедших в историю европейской литературы как «поколение тридцатых»¹⁵. Этот период отмечен возникновением сюрреализма и модернистских течений в литературе. Обычно утверждается, что Карагацис, фантастический талант рассказчика и нарративную изобретательность которого отмечают все критики, остается на реалистических позициях, при этом часто говорят о его склонности к натурализму, но, как мы попытаемся показать в этой статье, в действительности феномен творческой манеры Карагациса гораздо сложнее. Фактически все тексты Карагациса отмечены очень личностной иронической интонацией и неожиданными модернистскими ходами. Его творчество отличает удивительный пластический талант, склонность к самоиронии и игре.

¹⁴ Δημάδης 1991.

¹⁵ См. Vitti 1977; Τζιόβας 2011.

Свою краткую автобиографию он характерно начинает следующим замечанием:

Я родился в Афинах в одном из четырех угловых домов улиц Академии и Фемистокла. Не скажу вам, в каком именно. И не сообщу я вам этого совершенно сознательно, чтобы безнадежно и навсегда запутать чиновников — в тот момент, когда встанет вопрос об установлении моей мемориальной таблички¹⁶.

Завершается автобиография в том же духе:

Никогда не обижал я своих товарищей по цеху, в писательских кругах меня прямо-таки обожали. Это станет очевидным, когда на мои похороны потянется стар и млад, чтобы воочию убедиться, что я и вправду помер, похоронен и пошел к черту. И пойдут они восвояси с кладбища, вздыхая с облегчением. А меж тем я уверен, что Бог поместит меня среди святых в раю. Аминь¹⁷.

В первом приближении сложно говорить о каких-то параллелях между поэмой Парменида и рассказом Карагациса. Однако при внимательном прочтении текста становятся очевидными как структурные, так и идейные сходства двух произведений, не говоря уже о лексическом соответствии некоторых словоупотреблений. Попытаемся провести параллели во всех трех отношениях.

С нашей точки зрения, помимо изложения основной сюжетной линии рассказа (собственно путешествия на остров) и описания его эпизодов, основной целью Карагациса является размышление о том, является ли движение движением. Причем преследует эту цель Карагацис умышленно или неумышленно сходными с Парменидом литературным и философским способами.

Структурно оба произведения представляют из себя два путешествия к богиням: путешествие юноши Парменида на колеснице к богине справедливости Дике и путешествие рассказчика Карагациса на остров Кифиру в качестве паломника к богине любви Афродите. Оба героя — это и есть сами авторы: юноша и есть философ Парменид, рассказчик и есть писатель Карагацис. Интересно, как автор подчеркивает, что героем является именно он сам,

¹⁶ Караγάτσης 2020: έτος 1908.

¹⁷ Ibid.: έτος 1959.

не пытаюсь переключить внимание читателя на лирического героя. Оба путешествия представляют из себя замкнутую кривую: колесница Парменида мчится по кругу — орбите Земли — вместе с границей Дня и Ночи; путешествие Карагациса также замкнуто в пространстве: из Афин на остров и обратно в Афины. В обоих произведениях путь мыслителя-писателя противопоставляется пути «людей о двух головах» (δίκρανοι)¹⁸ и тщательнейшим образом оба пути описываются в их противопоставлении. В рамках описания обоих путешествий читатель подводится к мысли о невозможности четко различить неподвижность (ἀκίνησία) и движение (κίνησις). Рассмотрим подробнее те художественные приемы, с помощью которых Карагацис выражает сходные с Парменидом идеи и образы.

Рассказ о путешествии на остров Кифиру начинается с описания отбытия Карагациса из афинского порта Пирей и проводов писателя, которого провожают двое друзей, не именуемых автором, а условно обозначаемых словами ὁ στατικός и ὁ κινητικός («подвижный» и «неподвижный»). Что дает основание Карагацису сделать такое различие между друзьями, которые ведут совершенно одинаковый образ жизни:

живут, прилипнув как устрицы к холмам Акрополя и Ликавита?¹⁹

Сначала кажется непонятным, почему и «подвижный» друг тоже живет, прилипнув как устрица, — на первый взгляд, это даже может быть воспринято как ирония, но по прочтении рассказа видно, что это скорее парадокс:

оба друга никогда не путешествовали, однако это им не препятствует иметь собственные мнения по поводу путешествий и их приключений²⁰.

¹⁸ Parm. 6.5.

¹⁹ Карагацис 2003: 71. Здесь и далее текст Карагациса приводится в переводе О.Ю. Гончарко.

²⁰ Ibid.

На этом уровне пока что выражена только ирония автора. Однако дальше Карагацис описывает их теории путешествий, и ирония становится чем-то большим — некоторым логическим затруднением. «Подвижный» друг (ὁ κινητικός) излагает собственную концепцию путешествий (τὴν περὶ ταξιδίων θεωρίαν του), формула которой такова:

Как ты увидишь, нет никакой необходимости ехать в дальние дали, если хочется найти приключения, достаточно отбежать пусть даже и милю от своих стойла и кормушки; непривычными, странными, фантастическими могут быть и два шага от твоей двери; друг мой, ты счастлив, когда путешествуешь...²¹

Здесь возможна такая литературная ассоциация:

случайно на ноже карманном
найди песчинку дальних стран,
и мир опять предстанет странным,
закутанным в густой туман,
— писал в 1911 году Александр Блок.

«Неподвижный» друг (ὁ στατικός) также излагает собственную концепцию путешествий:

Счастье в неподвижности не является главным козырем нашей теории (<...> никакой побег не может задушить болезнь нашей эпохи: а именно, беспокойную скуку человеческой души; возможно, только смерть нам подарит забытие и «несуществование»²².

Теория путешествий друга «кинетического» заключается в тезисе о том, что вполне *достаточно никуда не ехать, чтобы попасть в переделку*. Изложив эту теорию, «кинетический» друг в качестве подкрепляющего свой тезис аргумента снабжает в путешествие Карагациса книгой Алена-Фурнье «Большой Мольн».

²¹ Караγάτσης 2003: 71–72.

²² Ibid.: 72.

Погруженность Карагациса в литературные детали проявляется в наборе книг, которые «кинетический» друг собирает предложить ему, прежде чем остановиться на «Большом Мольне»²³ — это, собственно, книги о волшебстве дальних стран — Джека Лондона, Пьера Лоти, Пьера Морана, Жюль Верна²⁴.

Тезис друга «статического» заключался в том, что *недостаточно куда-то ехать, чтобы попасть в переделку*. В качестве иллюстрации своей теории друг «статический» снабжает Карагациса книгой Андре Мальро «Завоеватели»²⁵.

Стоит отметить, что обе теории друзей предполагают вопросы: *зачем куда-то ехать*, если ничего от этого *может и не произойти*? *зачем куда-то ехать*, если и *без этого может что-то произойти*? Аргументы разные, а вывод одинаковый: *зачем куда-то ехать* (?). Парадоксальным образом, с точки зрения логического вывода, теории обоих друзей совпадают. Таким образом, различить друзей на «статического» и «кинетического» позволяет только сама постановка их вопросов: порядок комбинации модальностей и отрицаний в высказываниях с акцентом на «*может произойти*» у друга «кинетического» и с акцентом на «*может не произойти*» у друга «статического».

Создается эффект зеркального отражения: «подвижный» говорит, что приключения добываются даже без особого движения (т.е. нечто может сбыться и без достаточных для того причин),

²³ Ален-Фурнье (*Alain-Fournier*) — псевдоним; настоящее имя — Henri-Alban Fournier (3 октября 1886 – 22 сентября 1914), писатель, автор единственного романа «Большой Мольн», признанного шедевром французской литературы.

²⁴ Пьер Лоти (*Louis Marie Julien Viaud*, 1850–1923) — писатель, воспевший экзотические путешествия (Сенегал, Таити, Японию) и очарованный Стамбулом. Пьер Моран (*Pierre Morand*, 1888–1976) — дипломат, писатель, автор путевых записок.

²⁵ Андре Мальро (*André Malraux*, 1901–1976) — французский писатель, культуролог, герой французского Сопротивления, идеолог Пятой республики, министр культуры в правительстве де Голля. Роман «Завоеватели» (*Les Conquistadors*, 1928) основан на реальных событиях, попытке совершить революцию в Кантоне. Роман представляет собой нечто среднее между путевыми заметками, эссе и приключенческим романом.

а «неподвижный» показывает, что даже в движении может ничего не произойти (т.е. даже движение не является достаточным основанием для того, чтобы что-то сбылось). Важно, что они оба выражают одинаково парадоксальные мысли относительно движения и неподвижности в их связи с бытием и ведут оба совершенно одинаковый образ жизни — а значит, не дают никаких оснований для различия на «статического» и «кинетического», которое делает в начале рассказа Карагацис, тут же аннулирую эту дифференцию описанием их образа жизни и изложением их теорий движения. Таким образом, Карагацис делает первый намек в начале рассказа на то, что нет никакого принципиального основания для различия движения и неподвижности. Намек выдержан в иронической форме, однако всё последующее повествование свидетельствует о том, что это не просто ирония, а один из способов выражения основной идеи рассказа — неразличимости движения и покоя в некоем странном путешествии. Оба друга передают Карагацису в дорогу по книге, предполагая, что она лучший попугачик — как в реальном путешествии, так и в случае отсутствия оно. Выбор книг, о которых идет речь, совершенно не случаен, они связаны с идеей движения и путешествий, при этом Карагацис совершенно сознательно переключает повествование с описания жизни в литературный план. Создается впечатление (поддерживаемое дальнейшим ходом повествования), что мир книг для героя повествования писателя Карагациса реальнее, чем описываемое путешествие. Показательным здесь является эпизод с отплытием парохода из порта Пирей:

Когда мы отплывали, две темные линии привязанных лодок отступили назад в некотором неподвижном шествии, так что возникла внутри меня иллюзия, что это гавань отдаляется на фоне нашей неподвижности, и я вспомнил стихи Кавафиса:

Но твердо и мужественно <...>

Простись с навсегда от тебя уходящей Александрией²⁶.

²⁶ Καραγάτσης 2003: 72. Стихотворение Кавафиса приводится в переводе Г. Шмакова. Альтернативные переводы: «Давно готовый ко всему, отважный,

Дословный перевод, поскольку он очень важен для понимания поэзии Кавафиса, будет следующим:

Как готовый уже давно, как отважный
Простись с Александрией, которая уходит²⁷.

Сравнительная частица *ὡς* («как», «как готовый уже давно») в греческом контексте звучит так же странно, как и в русском, и предполагает усилие — всё равно, если ты не являешься в действительности отважным, ты должен создать такое впечатление, а остальное неважно.

Карагацис иронически обыгрывает строки Кавафиса из стихотворения «Бог покидает Антония» (*Ἀπολείπειν ὁ θεός Ἀντώνιον*). Но если Кавафис поэтически выражал драму потери Александрии (т.е. самой жизни), то Карагацис смеется над Пиреем: и действительно, куда он может уйти от него, этот его старинный друг? Чтобы чувствовать трагизм, необходимо чувствовать изменчивость мира (отсюда Гераклит, в противоположность Демокриту, — философ плачущий). Кажется, что Карагацис сознательно игнорирует смысл стихов Кавафиса, воспринимая их буквально и ровно противоположно возвышенному стоическому звучанию этого стихотворения, заморозившего в свое время Иосифа Бродского. Стихотворение «Бог покидает Антония» говорит о стоической благодарности судьбе вопреки всему. Одно из самых поразительных стихотворений Кавафиса, оно основано на пассаже из жизнеописания Антония у Плутарха, где последний рассказывает о том, как накануне битвы при Акции (2 сентября 31 года) жители Александрии услышали пение и вакхические возгласы и поняли, что Дионис с его незримой свитой (трупной) покидает Антония и уходит из Александрии. Кавафис практически дословно пересказыва-

прощайся с Александрией, она уходит» (С. Ильинская); «Бестрепетно, давно к тому готовый — ты отпусти теперь Александрию, которая уходит от тебя» (А. Калинина); «Как человек подготовленный, награжденный мужеством, прощайся с ней, с Александрией, из которой уходишь» (Н. Косман) — здесь совершенно не отражен эффект ухода самой Александрии.

²⁷ Здесь и далее Кавафиса цитируем в буквальном переводе Ф.А. Елоевой.

вает Плутарха, но совершенно иначе расставляет акценты. Авторский голос обращается к Антонию (или к читателю), призывая его не только сохранять мужество, но и быть безмерно благодарным за то, что «удостоился такого города». И это в момент, когда божество и вся прелесть жизни покидает его.

Весь рассказ Карагациса буквально пронизан цитатами из Кавафиса, умершего в 1933 году. Настоящая известность пришла к нему уже после смерти. Рассказ Карагациса написан в 1935 году (автору в этот момент 27 лет). При этом очевидно, что стихотворения Кавафиса Карагацис помнит наизусть. Сложно сказать, нарочно или ненамеренно он путает «Город» (Η Πόλις) и «Бог покидает Антония», хотя нельзя сказать, что эти два текста противоречат друг другу. «Город» говорит, что от судьбы не уйдешь. «Бог покидает Антония» утверждает, что какой бы трагической не была наша жизнь, мы должны понимать, что возможность прожить ее — уже счастье.

Можно предположить, что Карагацис выбирает стихотворение «Бог покидает Антония» для создания столь любимого им комического, игрового эффекта. Марк Антоний — образцово показательный герой, жертва своего честолюбия и роковой страсти к Клеопатре — противопоставляется адвокату Антониадису, который испугался роковой страсти к любимой женщине и предпочел брак по расчету. Божество оставляет его, но совсем иначе, чем героя Кавафиса. Та жизнь, которую он себе выбирает, не может быть предметом благодарности, это не жизнь, а небытие, по Пармениду, или «трещина», по выражению М.К. Мамардашвили.

Настроение, переданное Карагацисом, в первом приближении нетрагическое: ничто не изменится, что бы мы ни делали. Этим может быть объяснена удаль и легкость, с которой совершаются поступки путешественника. Однако свой трагизм есть и в этой нетрагичности. Ее модус — скука. Скука как трагедия нетрагического существования. О человеке в ситуации трагедии нельзя сказать, что ему скучно. Трагедия — предмет писательской рефлексии и объект литературного изложения: это всегда набор событий

или впечатлений, смыслов или идей. В этом отношении любая трагедия — хороший повод написать рассказ. В случае же текста «Одинокое путешествие на остров Кифиру» Карагацис показывает, что никакой причины написать этот рассказ нет. Основной повод сделать это — скука от отсутствия повода. Происходит только то, что ничего не происходит. Таким образом, Карагацису от скуки как писателю и одновременно рассказчику, от лица которого ведется рассказ, не о чем писать, поэтому сама скука становится предметом описания. Она становится экзистенциальным модусом неподвижности. Даже мысли Карагациса во время путешествия — о том, что никакого путешествия и не было (убегал Пирей, а не Карагацис), какие-то события, конечно, происходили (как в жизни встреченных людей, так и в жизни автора-героя), но ничего от этого не менялось:

Склонившись у перил, приветствую беглеца Пирея. Да куда он от меня уйдет? мы настолько давние друзья, что судьба когда-нибудь мне его вернет. Кроме того, что-то я не чувствую, что Бог должен меня покинуть...²⁸

Карагацис покидает Пирей или Пирей покидает Карагациса? Кто движется, а кто статичен в ситуации отплытия парохода из порта Пирей? С точки зрения теории относительности, это неважно: точку отсчета можно выбирать произвольно. Но если у Кавафиса утверждение о том, что он покидает Александрию, превращается в утверждение о том, что Александрия покидает его, то у Карагациса суждение о том, что Пирей покидает Карагациса, оборачивается суждением о том, что никто никого не покидает, а встреча неизбежно произойдет снова на следующем круге движения. И так до бесконечности. Нет ничего статичнее (и скучнее), чем вечное возвращение, чем бесконечное движение по кругу. Откуда взяться трагическому настроению, если ни беглец-Пирей никуда не бежит на самом деле, а «вернется» к Карагацису по возвращении из путешествия, ни Карагацис не чувствует, что куда то отплывает?

²⁸ Караγάτσης 2003: 73.

В модусе мифа «вечного возвращения» герой Карагациса пребывает на протяжении всего рассказа. Проплывая незнакомые места, он смотрит на них как на «в тысячный раз увиденные» (χιλιοειδωμένα):

Чем больше я смотрел на скучный образ бухты, тем меньше я находил элементов, которые составляют ее красоту. Это место я видел тысячу раз, даже если я его вижу впервые²⁹.

Здесь снова напрашивается сравнение с кабафисовскими строками из стихотворения «Итака» (Ιθάκη) о впервые увиденных бухтах и о наслаждении, с которым связано приплытие в незнакомые, впервые увиденные места (ποῦ μὲ τί εὐχαρίστησι, μὲ τί χαρά θὰ πλαίνεις σὲ λμμένας πρωτοειδωμένους): «и с какой радостью, с каким восторгом ты будешь вплывать во впервые увиденные гавани»³⁰. И вновь Карагацис вступает в противоречие с Кабафисом, как бы отталкиваясь от его слов. Незнакомые места похожи на тысячу раз виденные, а вместо кабафисовского восторга (τί εὐχαρίστησι, μὲ τί χαρά) — скука. Нет никаких отличий между увиденным впервые (πρωτοειδωμένο) и тысячу раз увиденным (χιλιοειδωμένο). Впервые увиденное создает эффект (иллюзию) движения. Тысячу раз виденное — эффект неподвижности, отсутствия движения. Увидеть впервые то, что тысячу раз виделось, — не меньший философский талант (его экзистенциальный модус — удивление), чем видеть как в тысячный раз то, что увиделось впервые (его экзистенциальный модус — скука). Уже увиденное у Карагациса тождественно еще не виденному, еще ни разу не увиденное — уже тысячу раз увиденному. Так же и у Парменида: бытие неотлично от любого другого бытия (οὐδὲ διακρετόν ἐστίν, ἐλεῖ πᾶν ἐστίν ὁμοῖον)³¹. В этой неотличимости присутствует и настроение скуки, но уже приобретающее оттенки философского настроения: познать всё, как одно. Таков парадокс экзистенциальной оптики бытия.

²⁹ Караγάτσης 2003: 77.

³⁰ Пер. Ф.А. Елосовой.

³¹ Parm. 8.23.

Интересно отдельно отметить, как Карагацис описывает движение парохода, особенно когда сгущается туман и пробегающая мимо линия берега уже не может свидетельствовать о том, что пароход движется: статичное (лишь колышущееся) море, статичное небо и водный дождевой туман вокруг (ὀμίχλη ὑδάτινη)³² создают впечатление, что корабль стоит на месте. Единственный модус его движения — качка. Или, быть может, качка — это модус покоя? Герой колышется, как и море, однако нет никакой возможности зафиксировать даже это колыхание в качестве движения, потому что не найти той точки отсчета, которая была бы принята за неподвижную, поскольку колышутся вместе и море, и пароход. Только лишь морская болезнь и ее последствия (головокружение и тошнота, кстати, тоже экзистенциальные модусы в философии XX века) могут хоть как-то засвидетельствовать движение:

Головокружение порождает умственное отравление. Всё качается. Пароход, кресла, люстра, подвешенные чайки, пассажиры, желудки, женщина, сердца. Даже желания неустойчивы и волнообразны посреди дождя и шторма³³.

Головокружение и тошнота обретают в описании Карагациса космический масштаб. Гастрономические проблемы обретают характер онтологических в качестве единственного аргумента в пользу бытия движения в ситуации, когда феноменологически его зафиксировать не удастся. Физиология (в современном смысле слова) обретает характер «фюсиологии» (в досократическом смысле). Космический масштаб тошноты создает небывалый комический эффект. Необходимо специально выискивать признаки движения, так как они не очевидны в тумане. Движение лишь угадывается. О нем лишь можно догадываться по косвенным признакам:

Между нами все больше распространяется море, украшенное линией белой пены, которая лишь одна и подтверждает, что мы в движении³⁴.

³² Караγάτσης 2003: 79.

³³ Ibid.: 80.

³⁴ Ibid.: 78.

Если бы не картина пены, то как иначе засвидетельствовать движение? Оно скорее воспринимается на слух, и лишь впоследствии подтверждается зрительно. При этом Карагацис описывает его так, как если бы двигался не сам пароход, а то, что двигалось мимо него:

Звук колокола распугивает наш сон. Испуганная фантазия создает образы противоречивого «шекспиризма». Завороженные глаза наши видят уже все странности, которые предвещают звуки. И вдруг некая темная масса появляется посреди пара. Что-то как замок из видения вальпургиевой ночи. Как будто корабль-призрак [из] голландской легенды. Удары колокола доносятся нерешительно, разорванные, не могущие найти свой путь сквозь туманный воздух. Видение продвигается, в то время как большие белые буквы на корме его разрушают наши фантазии³⁵.

Движение почти никогда не наблюдается визуально, но всегда по каким-то косвенным признакам, например по звуку или даже обонянию:

Запах мокрой земли выдает среди сумерек дня конец нашего путешествия. Корабль продвигается ощутимо с перебоями двигателя и тяжелыми вздохами гудка. Слева от нас некий нечеткий объем вырисовывается в глубине белых паров. Это крепость города. Мы все на палубе, стоим в состоянии ожидания перед незримой землей, которую предугадываем в нескольких метрах дальше от наших глаз³⁶.

Карагацис с интересом наблюдает за настроением пассажиров и за собственным настроением. У читающего рассказ в этот момент как-то сами собой напрашиваются следующие вопросы: интересно, почему все оживилось? Почему надеются, что сойдя с лодки можно что-то изменить? Почему переход от статического пребывания на движущемся корабле к движению по статичной земле что-то должен изменить? Ведь с таким же воодушевлением пассажиры в начале рассказа садились на корабль в надежде

³⁵ Караγάτσης 2003: 82.

³⁶ Ibid.: 82.

что-то изменить, отплывая. Такая же надежда будет и по завершении пребывания на острове Кифира перед отплытием назад. Карагацис постоянно фиксирует эти нюансы перемены настроения при переходе от статики к движению и обратно.

Однако структурное и содержательно сопоставление поэмы Парменида и рассказа Карагациса будет неполным, если не сопоставить образы «людей о двух головах» (δίκρανοι)³⁷, которые блуждают в изумлении по дорогам Мнения, слепые и глухие, невнятные толпы (κωφοὶ ὁμῶς τυφλοὶ τε, τεθηλότες, ἄκριτα φῦλα, 6.7), и образы встреченных Карагацисом людей (пассажиров, друзей, новобрачных, случайных встречных), которым не свойственно философское настроение рассказчика (φιλοσοφικὴ διάθεσις)³⁸. Примечательно, что автор описывает образы «людей о двух головах» тоже с позиции их блужданий по пути собственных мнений, которые так же изменчивы и подвижны («кинетичны»), как и решения, принятые под их воздействием. Карагацис же рассуждает о них с позиции «акинетической»: его мнение абсолютно — некий взгляд со стороны — и не меняется с течением времени (наоборот, его воспоминания о прошлых встречах парадоксальным образом согласуются с впечатлением от «новой» встречи, даже если эти впечатления полностью противоречат воспоминаниям: см., например, сюжет с Джиной Круми³⁹ или сюжет с воспоминаниями о молодости Спироса⁴⁰). Рассмотрим последовательно некоторые из них. Друг Карагациса Спирос

рассуждает с таким безнадежным рационализмом, что каждая моя готовность ему возразить — так, для вкуса, для того, чтобы поддержать беседу — оседает внутри меня осадком неопишуемой скуки; и я его оставляю беззащитным плыть по морю его провинциальной слезной жалобы⁴¹.

³⁷ Parm. 6.5.

³⁸ Карагацис 2003: 90.

³⁹ Ibid.: 100–102.

⁴⁰ Ibid.: 93–96.

⁴¹ Ibid.: 95.

Таков «Парменид XX века»: он видит отсутствие различий между скукой провинциала и скукой столичного жителя, но ленится объяснять это отсутствие в силу уже собственной скуки в модусе философского безразличия — причем безразличия в парменидовском смысле: нет отличий как между типами скуки провинциала и скуки жителя столицы, как между скукой и не-скукой вообще, так и между наличием и отсутствием возражений со стороны Карагациса. Однако есть одно принципиальное отличие между скукой философа (Карагациса) и скукой не-философа (Спироса): в философской скуке нет «душевной паники» последнего (τὸν ψυχικὸ τοῦ πανικὸ)⁴²:

и когда настала тишина как скучный эпилог скучнейшего откровения, я высказал в свою очередь несколько парадоксальных вещей, способных разрушить последние остатки моей интеллектуальной репутации: «Спирос! Женись на своей Нине и привези ее на свой остров в провинциальный клуб с идиотскими „либродористами“ и их развратными женами. Нет спасения! склони свою голову перед судьбой, и, если это прочувствуешь чуть глубже, ты не будешь искать причину»⁴³.

Еще одна персонификация идеи Парменида в чистом виде: Карагацис показал, что нет различий «в окружении» (περιβάλλον), всё есть одно. Именно за это и не должны любить философа люди о двух головах. Именно за это они его и прогоняют:

Спирос бросил на меня взор ледяной, посмотрел на свои часы и попрощался со мной; кто знает, к каким дьяволам меня он послал внутренне...⁴⁴

Еще один друг Карагациса, Антониадис, также представлен в ситуации внутреннего противоречия, свойственной «людям о двух головах»: он женат первый день, но уже жалеет об этом;

⁴² Караγάτσης 2003: 96.

⁴³ Ibid.: 96.

⁴⁴ Ibid.: 96.

он едет в свадебное путешествие, но проводит первую брачную ночь не в компании новобрачной супруги, а с Карагацисом в баре; он не женился на любимой женщине (автор вспоминает его историю)⁴⁵, а женился на нелюбимой. Это состояние, противоположное карагацисовскому: действие, противоречащее воле. Позиция принципиально кинетическая (столько поступков и решений, но никакого результата) — она противоположна позиции Карагациса, акинетической, предполагающей отсутствие любых поступков и решений и тот же самый результат — в виде такого же отсутствия какого бы то ни было результата. С той только разницей, что с позиции акинесии нельзя принять никакого решения в силу сущностного отсутствия различий между принятыми решениями и им противоположными, которые по сути ничего не меняют в жизни (жениться / не жениться, ехать / оставаться и пр.). Не зря Карагацис помещает рассказ о встрече с Антониадисом именно в момент отплытия из порта Пирей: иллюзия неподвижности парохода и удаления / движения пришвартованных лодок и «беглеца» Пирея, параллель с трагическим отплытием Кавафиса из Александрии, которая «убегает» от Антония вместе с богом, его покидающим, а также ироничное замечание в конце сюжета о том, что

я не чувствую, что Бог меня покидает <...> адвокат Антониадис смотрит на меня с волнением, с печалью, с тревогой от того, что «убегают» Афины. Покидает Бог Антониадиса... (Εξάλλου, δὲν νιώθω τὸ Θεὸ νὰ μὲ ἀπολείπει <...> Κι ὁ δικηγόρος Ἀντωνιάδης κοιτάει μὲ συγκίνηση, μὲ θλίψη, μὲ ἀγωνία τὴν Ἀθήνα ποὺ φεύγει. Ἀπολείπει Θεὸς Ἀντωνιάδην...)⁴⁶

Название рассказа «Путешествие на остров Киферу» отсылает нас к теме любви. Меж тем перед нами проходит целый ряд пар новобрачных, отправившихся в свадебное путешествие на остров Афродиты, которые бродят по палубе как призраки, очевидно

⁴⁵ Караγάτσης 2003: 74–76.

⁴⁶ Ibid.: 73.

страдая. Причем акцент ставится на мучениях мужчин, женщины Карагациса — чувственные, равнодушные, хищные или совершенно неразличимые (как молодая жена Антониадиса). Кажется, что речь идет о некоей дурной бесконечности:

Пассажиры бродили по палубе как призраки (Οἱ ἐπιβάτες τριγυρῶν στὸ κατὰστρομα σὰν φαντάσματα)⁴⁷,

так же потом они ведут себя и на острове Кифира. Карагацис снова подчеркивает счастье от смены обстановки, свойственное людям о двух головах, и собственное «безволие», безразличие и безучастие к этой смене (ἀβουλία)⁴⁸. Жутко иронично Карагацис описывает людей в экзистенциальный для них момент жизни — период новобрачности! Жутко и в то же время очень красочно: можно даже говорить об экзистенциале новобрачности, изображенном Карагацисом в этом рассказе (см. описание обеда новобрачных в гостинице⁴⁹, их поведения на палубе во время качки⁵⁰, их поведения во время обеда на корабле⁵¹, и так далее).

Важно, что рассказчик-философ воспринимает и себя самоиронично — признак философской рефлексии: ставит под сомнение как собственную интеллектуальную репутацию (διανοητική μου ὑπόληψη)⁵², так и собственное душевное равновесие (διανοητική μου ἰσορροπία)⁵³. Рассказ превращается почти что в самоироничную исповедь: высмеивая других, Карагацис принимается рассказывать и о неприглядных моментах собственного существования. Как и у Парменида философ знает о пути Истины, но несвободен не ходить и путем Мнения, о котором должен размышлять тоже: с тем только отличием от людей о двух головах, что они собственное мнение принимают за истину, т.е. отождествляют различные

⁴⁷ Караγάτσης 2003: 82.

⁴⁸ Ibid.: 100.

⁴⁹ Ibid.: 86–87.

⁵⁰ Ibid.: 78–79, 80–81, 82.

⁵¹ Ibid.: 79.

⁵² Ibid.: 96.

⁵³ Ibid.: 97.

по сути вещи — истину и мнение, а мудрец собственное мнение считает лишь мнением, т.е. отождествляет тождественное. Самоиронии посвящен целый сюжет с Леонидом и его «сестрами» из публичного дома⁵⁴. Можно даже утверждать, что у Парменида «люди о двух головах» — это, с одной стороны, те, кто не отличают покой и движение, бытие и ничто, смешивают их и впадают в противоречивые суждения⁵⁵, а с другой стороны, в иной интерпретации, на них можно указать как на «людей о двух головах», которые, наоборот, мыслят различными бытие и ничто, покой и движение, хотя нет никаких онтологических оснований их различать⁵⁶. В любом случае мудрец тот, кто познал всё как одно, хоть и понимает, что они разнятся. Познал мир как единое, вне различий на бытие / ничто, покой / движение. Нельзя сказать, что они буквально одно. Их просто нет в качестве отличных друг от друга. Они неотличимы и полностью совпадают. У Карагациса так же: настроение рассказчика — настроение философа, того, кому послали откровение боги (или вино, или, точнее, ρακί) — вне отличий и без излишней сентиментальности (χωρίς ύπερβολικὲς εὐαισθησίεις)⁵⁷.

Завершается рассказ Карагациса, разумеется, возвращением в Афины (замыкание круга) и еще одним упоминанием строк Кавафиса: «Ионическое море вокруг нас» (Τὸ Ἴόνιον [πέλαγος] ὀλόγυρά μας)⁵⁸ из его стихотворения «На корабле» (Τοῦ πλοίου), посвященного «излишне чувствительному», «до страсти изысканному» юноше (μέχρι παθήσεως αἰσθητικός)⁵⁹

Карагацис сидит в шезлонге и наблюдает, как теряется вдали «нечеткий образ острова мелкой философии узаконенной любви» (ἡ ἄσαφής εἰκόνα τοῦ νησιοῦ τῆς ρηχῆς φιλοσοφίας τοῦ νόμι-

⁵⁴ Караγάτσης 2003: 96–100.

⁵⁵ Лебедев 2008: 136–137; Романенко 2003: 784.

⁵⁶ См. Биbihин 2009: 506.

⁵⁷ Караγάτσης 2003: 107.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Καβάφης 1984: 112.

μου ἔρωτα)⁶⁰. Здесь снова Кавафис выступает как некоторое противоположное подводное течение. Отсылка к стихотворению «На корабле» очень характерна. В этом стихотворении, так же как и в другом, под названием «Ионическое» (Ἰωνικόν), речь идет о непреходящем идеале удивительной прелести и красоты, выраженной в совершенном юношеском образе, обрамленном фоном сверкающего на солнце Ионического моря. В первом стихотворении автор оживляет своим воображением, используя технику Пруста, глядя на набросок, прекрасного юношу из давних времен. Во втором он представляет себе пролетающий над горами юношеский облик древнего божества. Кажется, что именно эта божественная красота на фоне солнечного сияния и морской стихии и является воплощением бытия по Пармениду. М.К. Мамардашвили пишет по этому поводу:

Слова Парменида, которыми он описывает бытие, торжественны и возвышенны <...> Итак, бытие — это то, что полно, замкнуто со всех сторон, чего никогда не было и не будет, потому что оно есть всегда, и никогда не было и не будет такого момента ни в прошлом, ни в будущем, когда мы могли бы сказать о бытии, что его нет⁶¹.

Но это так у Парменида и Кавафиса, упоминание же стихотворения «На корабле» в контексте рассказа Карагациса в очередной раз звучит насмешкой: на этом корабле нет места прелести полного бытия, здесь не светит солнце, нет красивых людей, здесь только качка, тошнота, водяная пыль и хищная хватка некрасивых женщин.

В процессе плавания активно распивалось узо, одно за другим, в компании коллег Карагациса (τὰ οὖζα ἀπλωτά), создавая особое настроение и коммуникацию⁶²:

Мы пьем за наше здоровье. За здоровье людей, которые не гонятся за обманом. За здоровье жизни, настроения. За здоровье здоро-

⁶⁰ Караγάτσης 2003: 107.

⁶¹ Мамардашвили 2009: 42.

⁶² Караγάτσης 2003: 107.

вья. И Танос начинает рассказывать свои истории. Он их рассказывает просто, без изощренности. Остальные трясутся, разразившись смехом. Смеются над вульгарностями просторечных историй. — Итак, берет монах монахиню и ведет ее в свою келью... — рассказывает Танос. Ужасно то, что происходит в келье. Настолько необычно, что смеюсь даже я вместе со всеми. И не только я. Смеются и разные незнакомые пассажиры, которые прибились к нашей компании, смеется и стюард, который приносит узо. И повар на кухне, которому стюард пересказывает истории Таноса. И капитан, узнав подробности происходящего, спустился из рубки послушать, и рулевой. Кочегары вытащили свои вымазанные сажей головы из люков кочегарки. Механики предоставили двигатель его судьбе. — Итак, простирает руку монах над монахиней <...> Смех раздражается — чудовищный, гомерический — от носа корабля до кормы, от капитанского мостика до кочегарки. Дрожит корабль от настроения людей (τρέμει τὸ καράβι ἀπὸ τὸ κέφι τῶν ἀνθρώπων). Море, беспокойное, не в состоянии почувствовать причину внезапного веселья. Далеко на западе загорелась ярко Вечерняя звезда, Венера; спрятались чайки в расселинах скал, чтобы заснуть ночным сном. Дельфин разрезал плавником своей спины волну. С востока ночь продвигается молчаливыми волнами. Выкидываю в море книгу, которая раздражает мои руки. И убаюкиваю свою душу в смехе людей⁶³.

По сути, Танос в конце рассказа делает то, что Карагацис делал в течение всего рассказа: рассказывает скабрзные анекдоты про взаимоотношения мужчин и женщин (достаточно древняя смеховая греческая традиция, восходящая к античности и бытующая на протяжении всего византийского периода даже в христианской традиции)⁶⁴. Карагацисом замечается и высмеивается любое различие: не только законный брак, но и добровольное одиночество (от монашеского до светского), не только состояние трезвости, но и состояние опьянения, не только состояние болезни,

⁶³ Караγάτσης 2003: 107–108.

⁶⁴ Ср. сборник анекдотов Φιλόγελος ἐκ τῶν Ἱεροκλέους καὶ Φιλαγρίου γραμματικῆς (Thierfelder 1968) а также *Aprophthegmata (collectio anonyma) e cod. Coislin.* 126 (см. Wortley 2013). См. также Гончарко 2016: 160–165; Goncharko, Eloeva, Romanenko 2020: 134–135.

но и состояние здоровья. Отличий нет. Есть только настроение, и его роль поистине космическая, тождественная бытию — дрожит корабль от настроения людей (τρέμει τὸ καράβι ἀπὸ τὸ κέφι τῶν ἀνθρώπων)⁶⁵, — настроение, обязательно философское (φιλοσοφικὴ διάθεσις)⁶⁶, вне всяких отличий между чем-либо.

Карагацис — певец хорошего настроения, он, как и Парменид, путешествуя, созерцает разделение на Пути Истины и Мнения, перед ним проносятся страдальцы о двух головах, но и не создается впечатление, что образ жизни Карагациса соответствует Истине. Так же, как, впрочем, и юноша Парменида на это не претендует. Истина не принадлежит даже философу, она принадлежит богам, раки, узо или веселию людей, но философ по крайней мере свободен от мнения. Не в образе жизни дело, ведь с настроением Карагациса вполне мог бы сочетаться любой образ жизни, в том числе и человека семейного. Дело в настроении, в самоиронии: решиться счесть свое мнение лишь мнением. Самоирония Сократа, ученика Парменида во втором поколении — возможно, это и есть единственный путь Истины, доступный человеку смертному. Считать же собственное мнение Истиной без иронии и руководствоваться им, принимая жизненные решения, — удел бредущих по пути Мнения.

Смех пассажиров на корабле на обратном пути также обретает характер космический, громадный, гомерический (τὸ γέλιο <...> τεράστιο, ὁμηρικὸ)⁶⁷ — подобно головокружению и тошноте, которые сопровождают пассажиров на пути на остров Кифиру. Все смеются, никого не тошнит. Смех аналогичен качке корабля. Согласуется с ней. Резонирует. Вписывается в морскую стихию и шире — в космическое пространство. Он противоположен тошноте, как стремлению организма противопоставить качке и головокружению последнюю попытку уравновесить ситуацию. Самопротиворечива попытка сохранить неподвижность в тотально-

⁶⁵ Караγάτσης 2003: 108.

⁶⁶ Ibid.: 90.

⁶⁷ Ibid.: 108.

сти движения — отсюда тошнота. Смех же, наоборот, вписывается в эту тотальность. Он принципиально кинетичен (сотрясает), нет сопротивления качке и головокружению — наоборот, головокружение усиливается выпитыми порциями узо. И при этом никого не тошнит. Все отдаются движению в движении, зафиксировать которые так же невозможно, как и их отсутствие.

Первую книгу, подарок друга кинетического, Карагацис, не прочитав ни строчки, выбросил в море еще при сходе с корабля на остров Кифиру, поскольку она была слишком тяжелой и трудно было нести чемоданы — поступок, достойный писателя. На руках осталась вторая книга, подарок статического друга. Вторую подаренную Карагацису книгу также постигла участь первой — утонуть в море (море физическом? море символическом, названном З. Фрейдом «океаническим чувством»? море текстов, написанных людьми?). Примечательное отношение к книгам: они пишутся не для того, чтобы их читали другие, в том числе и этот рассказ, творимый здесь и сейчас М. Карагацисом. Остается последний авторский символический жест: бросок книги в море. Именно в море. Ибо никакая книга, как микроскопическая капля, казалось бы, уже ничего не прибавляет к морю написанного человечеством.

Λιτєратуρα

- Бибихин, В.В. (2009), *Чтение философии*. СПб.: Наука.
- Γασπαρoв, Μ.Λ., περ. (1999), “Παρμενιδ. Из ποэмь «Ο природе»”, in Id. et al. (ред.), *Эллинские поэты VIII—III вв. до н.э.*, 178–182. Μ.: Λαδομυρ, 1999.
- Γοντσαρκο, Ο.Ю. (2016), “Семантический анализ временного аспекта позднеантичных и ранневизантийских греческих шуток”, *Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки* 239.1: 160–165.
- Λεβεδев, Α.В. (1989), *Фрагменты ранних греческих философов*. Μ.: Наука.
- Λεβεδев, С.Π. (2008), *Идеализм: история и логика генезиса*. СПб.: Издательство РХГА.
- Λοσεв, Α.Φ. (1993), *Очерки античного символизма и мифологии*. Μ.: Мысль.
- Μαμαρдашвили, Μ.Κ. (2009), *Лекции по античной философии*. Μ.: Прогресс.
- Ρομανенκο, Ю.Μ. (2003), *Бытие и естество. Онтология и метафизика как типы философского знания*. СПб.: Алетейя.
- Ρομανенκο, Ю.Μ. (2006), *Онтология мифа*. СПб.: Издательство СПбГУ.
- Δημάδης, Κ.Α. (1991), “Τὰ τὸ φιλολογικὸ ὄνομα Μ. Καραγάτσης”, *Μαντατοφόρος* 34: 70–75.
- Goncharko, O.; Eloeva, F.; Romanenko, Y. (2020), “Parmenides and M. Karagatsis (Reflection of Myth in Fiction)”, *Literatūra* 62.3: 121–136.
- Καβάφης, Κ. (1984), *Ἀπὸ τὰ Ποιήματα 1897–1933*. Αθήνα: Ἴκαρος.
- Καραγάτσης, Μ. (2003), *Το μεγάλο συναξάρι*. Αθήνα: Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Εστίας». (Νεοελληνική λογοτεχνία 62.)
- Καραγάτσης, Μ. (2020), *Χρονολόγιο*. URL: http://karagatsis.ekebi.gr/docs/karagatsis_timeline.pdf
- Τζιόβας, Δημήτρης (2011), *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα: νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις.
- Thierfelder, A., ed. (1968), *Philogelos, der Lachfreund von Hierokles und Philagrios*. München: Heimeran Verlag.
- Vitti, Mario (1977), *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα: Ερμής.
- Wortley, J., ed. (2013), *The Anonymous Sayings of the Desert Fathers: A Select Edition and Complete English Translation*. Cambridge University Press.