

На правах рукописи

Теперик Тамара Фёдоровна

ПОЭТИКА СНОВИДЕНИЙ В АНТИЧНОМ ЭПОСЕ

(на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана)

Специальность 10.02.14 – классическая филология,
византийская и новогреческая филология, филологические науки

А в т о р е ф е р а т

диссертации на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Москва

2008

Работа выполнена на кафедре классической филологии филологического факультета ФГОУ ВПО «Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова»

Официальные оппоненты: доктор филологических наук
Гринцер Николай Павлович
Институт восточных культур и античности, ГОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»
доктор филологических наук
Михайлова Татьяна Владимировна
Учреждение Российской академии наук «Институт славяноведения РАН»
доктор исторических наук
Подосинов Александр Васильевич
Учреждение Российской академии наук «Институт всеобщей истории РАН»
Ведущая организация: Учреждение Российской академии наук «Институт научной информации по общественным наукам РАН»

Защита состоится «___» _____ 2008 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д. 501.001.82 при Московском государственном университете им. М.В.Ломоносова по адресу: 119991, Москва, 1-й корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке МГУ им. М.В.Ломоносова.

Автореферат разослан «___» _____ 2008 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат филологических наук, доцент

О.М.Савельева

В последние десятилетия интерес литературоведов к художественному приёму, состоящему в изображении сновидений, заметно растёт. В классической

филологии особенно, поскольку внимание к сновидениям было чрезвычайно характерным явлением, свойственным античному времени, и именно повышенный интерес к снам относится к тем устойчивым реалиям античного общества, без которых наше представление о нём было бы крайне неполным. Современное толкование сновидений представляет собой видоизменённый пересказ теорий времён античности и средневековья¹, а первые в мире классификации снов, которые легли в основу научного их понимания, были созданы именно в античности.

В исследованиях, посвящённых сновидениям в античной литературе, выделяются три тенденции: 1) труды, стремящиеся охватить данную проблему *в максимальной полноте*. Они являют собой *широкую панораму* образов и сюжетов снов, в произведениях большого хронологического и жанрового диапазона², при этом главное внимание уделяется смене мировоззрений и культурных эпох; 2) объект изучения – сновидения *одного произведения*³, основным аспектом исследования становится связь снов с сюжетом произведения и авторским стилем; 3) при исследовании *одного сновидения*⁴ главное внимание, как правило, уделяется его функции и смыслу.

Поэтому в первом случае из-за обилия анализируемого материала сны часто исследуются без должного внимания к жанровой специфике литературных памятников, тогда как во втором случае меньшее внимание уделяется роли традиции, имевшей, как известно, для античности огромное значение. Концентрация же на анализе одного сновидения (при наличии в произведении и

¹ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок // Фромм Э. Душа человека. М., 1998, С. 230.

² Walde C. Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung. Leipzig, 2001; Kessels A.H.M. Studies on the dream in Greek literature. Utrecht. 1978

³ Kragelund P. Dream and prediction in the Aeneid. København, 1976; Amory A.R. Omens and dreams in the Odyssey. Diss. Harvard Univ., 1957

⁴ Rose H.J. The dream of Pompey. AC, 1958, p. 80-84; Harsh W. Ph. Penelope and Odysseus in Odyssey XIX. AJPh, 1950, p. 1-21.

других снов),⁵ не всегда позволяет учесть художественную мотивацию, так как изображение снов в литературе включено *в систему художественных средств* и понять особенности, связанные с изображением и смыслом даже одного сна, можно лишь с учетом признаков, характерных для всей системы, то есть при анализе *поэтики сновидения*.

Несмотря на обилие научной литературы, на ряд вопросов (например, увеличивается или уменьшается художественная роль сновидения в ходе исторического развития, что считать критерием художественной значимости снов и т.д.) до сих существуют самые различные точки зрения.

Поскольку наиболее корректные выводы можно получить при ограничении жанровой традицией, которая позволит рассмотреть сновидения не только в синхронии, но и в диахронии, а также позволит учесть как греческую, так и римскую специфику, материалом для данной работы стали эпические жанры, *проблемы поэтики* которых разработаны в трудах отечественных ученых А.Ф.Лосева, А.А.Тахо-Годи, Р.В.Гордезиани, Т.Г.Мальчуковой, С.С.Аверинцева М.Л.Гаспарова, Н.В.Брагинской, Н.П.Гринцера, Н.А.Чистяковой и др.

Основываясь на их трудах, мы исследуем не только смысл и значение снов, но и *поэтику сновидения*, уделяя в равной мере внимание как тому, *что* изображено в сновидениях, так и тому, *как* это изображено.

Именно поэтому не исключен из сферы анализа художественный перевод, особенно переводы выдающихся учёных-классиков XX века: Н.А.Чистяковой, С.А.Ошерова, Г.Ф.Церетели, а также русских поэтов XIX века. Избранная в каждом случае поэтика перевода – фактор, влияющий на смысл переводимого текста, и когда смысл сновидения тёмный, неоднозначен, именно анализ *поэтики перевода* может стать одним из коррелятов для его уточнения.

Сказанное свидетельствует об **актуальности** настоящей работы, так как изучение художественного своеобразия сновидений имеет существенное

⁵ См. Mudry Philippe. Le rêve de Pompée ou le temps aboli (Lucain, Pharsale VII, 1-44). EL, 1991, N° 2, p.77-81

значение для понимания роли традиции в процессе эволюции поэтических эпических жанров античной литературы.

Материалом для исследования были поэмы Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия и Лукана.

Цель исследования: 1) в выявлении как закономерностей, так и особенностей художественного приема, заключающегося в изображении сновидений в эпических поэмах классической античности; 2) в уяснении роли традиции в использовании данного приёма; 3) в определении значения поэтики жанра в функционировании данного приёма в каждом из произведений.

Положения, выносимые на защиту, состоят в следующем.

1. Поскольку полноценное исследование данного вопроса возможно лишь при терминологической ясности, в диссертации обосновывается категория *онейротона*, которая охватывает литературное сновидение как совокупность художественных средств.
2. Главными аспектами эпических сновидений являются содержание, смысл, типология изображения и функция, и по мере развития эпоса от Гомера к Лукану роль *психологизма* в каждом из аспектов изображения снов возрастает.
3. В ходе жанровой эволюции язык сновидений меняется *от риторики слова к риторике образа*, что в итоге делает изображение сновидений более *реалистичным*.
4. В типологии сновидений реализация основных черт жанровой поэтики каждого из произведений увеличивается. Это свидетельствует о возрастании художественной роли снов в ходе жанровой эволюции античного эпоса.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней ставятся и решаются задачи, которые до сих пор в классической филологии, как в отечественной, так и в зарубежной, решены не были, и *поэтика сновидения* впервые исследуется в контексте *поэтики жанра*.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что описанные в ней закономерности и особенности в изображении снов создают базу для теоретического осмысления феномена сновидения в эпосе в контексте других жанров античной литературы, так как выявленная в ходе исследования связь поэтики сновидения с поэтикой жанра актуальна для античной литературы в целом.

Практическое значение работы состоит в следующем.

Выводы, сделанные в ходе настоящего исследования, могут быть использованы:

1. а) в учебных пособиях по древнегреческой и римской литературе; б) в общих лекционных курсах по истории античной литературы в) в специальных курсах по истории античной эпической поэзии.
2. Наблюдения, сделанные в процессе исследования сновидений в эпических текстах, могут послужить основой для создания словаря сновидений античной литературы.

Апробация работы. Результаты проведённого исследования обсуждались в виде докладов и сообщений на конференциях: «Андреевские чтения» (Москва, УРАО, 2006, 2007, 2008), «Поспеловские чтения» (1999, 2005, 2007, Москва, МГУ), «Романские языки и культуры» (Москва, МГУ, 2005, 2007), «Сергеевские чтения» (Москва, МГУ, 1999, 2007), «Гаспаровские чтения» (2007, 2008 Москва, РГГУ), международных конференциях, посвященных 100-летию и 105-летию А.Ф.Лосева, 85 -летию А.А. Тахо-Годи (1993, 1998, 2007, Москва, МГУ), «Культура в эпоху цивилизационного слома» (М., РАН, 2001), конференциях в Доме Лосева (М., 1999, 2002, 2005, 2006), Международном конгрессе «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, МГУ, 2007), конференции, посвящённой проблеме сновидений в гуманитарных науках (Москва, РГГУ, 2007) и на «Ломоносовских чтениях» (Москва, МГУ, 1997-2008).

Результаты исследования учитываются в читаемых автором диссертации курсах «Греческий язык и авторы», «История римской литературы», «История античной литературы», «Рецепция античности в русской литературе».

Концепция и основное содержание диссертации отражены в 60 публикациях, включая статьи в энциклопедиях и программы, а также 7 статей в рецензируемых ведущих журналах.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, шести глав, заключения, примечаний, двух приложений и списка использованной литературы, включающего 347 наименований. Приложение I содержит греческий и латинский тексты сновидений, Приложение II – их русский перевод, принадлежащий автору диссертации. Общий объем диссертации составляет 356 с.

Основное содержание работы.

Во **введении** обосновывается выбор темы диссертации и актуальность работы, определяется предмет и объект исследования, очерчиваются его цели и задачи, характеризуется анализируемый материал.

Задача **первой главы** состояла в том, чтобы определить теоретические аспекты сновидения как объекта филологического исследования, так как, хотя юнгианский, фрейдистский и др. методы анализа давно используются литературоведением, критерии, которые при интерпретации жизненных снов отсутствуют, принимаются во внимание далеко не всегда. Речь идёт о факторах художественного свойства, которые необходимо учитывать при анализе снов, описанных в художественной литературе.

Сходство между обоими видами сновидений: литературным и реальным, безусловно, существует. Например, *информация* о них создавалась и создаётся единственным способом: для того, чтобы о сновидении стало известно, о нём необходимо *рассказать*. Кроме того, для обоих типов снов исключительное значение имеет *контекст*.

Именно *контекстная ситуация* – тот необходимый коррелят, без которого смысл снов не может быть понят верно.

Однако между контекстами реальных и литературных снов существует принципиальное различие: в первом случае этот контекст порождает сама жизнь, во втором – автор художественного произведения. Не совпадают и *цели филологического и психологического исследований*: в одном случае следует, правильно поняв смысл сновидения, изменить жизненную ситуацию, в другом – верно истолковав смысл литературного сна, оценить замысел автора. Поэтому в одном случае за сферой анализа закономерно следует сфера действия, тогда как в другом можно ограничиться сферой анализа. Но если не совпадают *материал исследования, методы исследования и цели исследования*, может ли совпадать терминология? Очевидно, нет. Однако именно это и происходит при ограничении терминами «сон» и «сновидение». Для филологии их явно *недостаточно*, так как огромное значение имеет художественная сущность тех деталей, которые в реальной жизненной ситуации отсутствуют. Например, о сновидении персонажа художественной литературы может быть рассказано разными способами. Его можно «показать» в самый момент *возникновения*, о нём может стать известно *после* этого, наконец, о нём может быть рассказано читателю даже *до* его изображения. Способы описания снов в литературе разнообразны, поэтому то, какой изберёт в каждом конкретном случае автор, важно. Рассказать о сне может как сам сновидец, так и кто-то иной из персонажей или (за исключением драматических жанров) автор, так как в разных жанрах существуют *свои законы* для изображения снов.

Следовательно, различия между литературными и реальными сновидениями очевидны и должны учитываться при анализе первых. То, что *описано* в художественной литературе как *психологическое явление*, не может исследоваться лишь в связи с методами, присущими психологии, а смысл сна – интерпретироваться лишь в соответствии с *универсальным значением* содержащихся в нём образов и символов. Оправданием подобного подхода может служить то обстоятельство, что его в своё время не избежал сам автор «Толкования сновидений», что и было поставлено ему в вину Л.С. Выготским,

обратившим внимание на тот факт, что Фрейд интерпретирует сны литературные «точно так же, как и сны реальные»⁶.

Однако поскольку язык сновидений – «единственный универсальный язык, изобретённый человечеством, единый для всех культур во всей истории»⁷, необходимо сначала понять, что представляет собой изучаемое явление, прежде чем браться за его исследование в литературе. Филологическая позиция должна учитывать психологические теории, связанные с изучением снов, но не опираться исключительно и целиком на них.

Одна из задач филологической работы – *исследование поэтики сновидения, которая является порождением не Бессознательного сновидца, но авторского замысла, то есть Сознательного, как бы реалистично и жизненно ни был изображен тот или иной литературный сон.*

Так как в поле зрения филологических исследований чаще попадают те из художественных снов, которые нуждаются в *специальной интерпретации*, в сравнении с теми, которым она не нужна, следует заметить, что, если эти последние и не требуют истолкования, обладая ясным и очевидным смыслом, это не означает, что у них отсутствует и художественная функция.

Например, сон слепого пастуха, о котором рассказывает в «Борисе Годунове» патриарх, – *вещий, пророческий*. Но если функция этого сна состоит в том, чтобы прозрел пастух, то функция *рассказа* о нем – чтобы «прозрел» Борис, узнав, что убиенный царевич способен исцелять. Таким образом, *функция сна и функция рассказа о нём не совпадают*, и ограничение терминами «сон» и «сновидение» может обеднить не только терминологическую базу исследования данного вопроса, но и сами выводы, так как для художественных текстов всё, связанное со сновидениями: типология описания, реплики персонажей, форма авторского комментария, имеет исключительное значение.

Поскольку сновидение по-гречески *oneiros*, в диссертации используется такая категория, как *онейротоп*.

⁶ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1997. С.103.

⁷ Фромм Э. Ради любви к жизни. М., 1998. С. 96.

Онейротоп включает в себя описание сновидения, но ему не равен. В него входит *весь комплекс художественных средств*, связанный с изображением сновидения, это *ближайший* композиционно-смысловой контекст, связанный с его изображением. Например, сон пушкинской Татьяны начинается так: «*Ей снится, будто бы она идёт по снеговой поляне*», в то время как онейротоп – со слов: «*И снится чудный сон Татьяне*». Сон заканчивается словами «*нестерпимый крик раздался... хижина шатнулась*», онейротоп – «*Татьяна в ужасе проснулась*».

Таким образом, данный термин имеет, прежде всего, филологическое значение, в то время как такие термины, как «*онейрология*» и «*гипнология*», пришли из психологической науки и медицины.

Для обозначения *широкого* контекста, связанного со сновидениями, в филологических исследованиях существует иной термин – *онейросфера*⁸, однако его содержание шире, поскольку он включает в себя круг тех явлений, где грань между сновидением и реальностью провести сложно. Например, сны, подобные увиденному поэтом Н.С.Гумилёвым в Африке и впоследствии изображенному в одном из самых загадочных и сложных стихотворений поэта, «*Заблудившемся трамвае*», имеют отношение к *онейросфере*, но не к *онейротопу*.

Онейросфера не является механической суммой онейротопов, как не является ею *онейротопика*, которая соотносится с онейротопом так же, как метафора – с метафорикой.

Онейротопика образует *систему художественных средств в тексте*, связанных с изображением сновидений, или, иначе, поэтику сновидений. Но ни сюжеты, ни описания снов сами по себе ещё не образуют онейротопики, как и сложение метафор не образует метафорики.

Что касается таких терминов, как *онейропоэтика* и *онейромотив*, то они не столько отличаются от *поэтики сновидений* и *мотива сновидений* планом содержания, сколько всего лишь являются более удобными в использовании.

⁸ Нагорная Н.В. Онейросфера в русской прозе XX века. Модернизм, постмодернизм. Автореферат на соискание уч. степени. доктора филол. наук. М., 2004.

Термин *онейромантика* в этом отношении более содержателен, но его применение в филологических работах оправданно лишь тогда, когда речь идет именно о *гадании* по снам.

Так как язык исследования должен соответствовать языку *данной науки*, то и из фрагментарного отрывка должно быть ясно, идет ли речь о филологическом анализе *литературного материала* или же о психологической интерпретации *реального сновидения*.

Однако при отсутствии указаний, что объектом анализа является художественная литература (то есть при отсутствии в анализируемом отрывке стихотворной речи, известного сюжета, характерной лексики и т.д.), определить это бывает довольно затруднительно: вопреки тому, что важным условием понимания предмета являются точные понятия, многое в исследовательском аппарате может совпадать.

Допустимо оперировать терминами, пришедшими из других областей знания, но это не означает, что филологу не следует стремиться к созданию собственного языка, адекватно передающего содержание изучаемого явления. Включение в практику филологического исследования терминов *«онейротоп»* и *«онейротопика»* и являлось попыткой преодоления терминологического вакуума, связанного с изучением сновидений в художественной литературе. *Цели такого исследования состоят не в том, чтобы методами психологии анализировать литературный материал, но в том, чтобы методами филологии анализировать то психологическое явление, которое описано литературным материалом.*

Что касается *вымышленных сновидений*, то они, тем не менее, способны характеризовать качества личности персонажей, плодом вымысла которых становятся. Кроме того, они могут стать и одним из свидетельств того, какое значение та или иная эпоха придавали снам. Но их следует отличать от *квази-сновидений*, ситуаций, где никакого сна на самом деле в тексте не описано, и лишь произвольная его интерпретация позволяет предположить это. Поэтому в первом случае предмет для анализа существует, во втором – нет.

Художественное своеобразие литературного сновидения *с точки зрения жанровой поэтики* – аспект исследования, изученный менее всего. Между тем именно законы жанра имеют не последнее значение для *поэтики сновидения*. Например, эпические сновидения отличаются гораздо большим разнообразием в сравнении с *драматическими*, так как в эпосе, особенно в его крупных формах, возможно изображение большего количества дней и ночей, следовательно, и снов. Но жанровая специфика эпических поэм различна, и её связь с изображением снов имеет не меньшее значение в сравнении с вопросами их *интерпретации*.

Сталкиваясь же со снами неоднозначными, нуждающимися в особом толковании, мы не ограничиваемся выяснением того, *что означает* тот или иной сон, так как филологический подход, в отличие от психологического, не может заключаться лишь в исследовании *смысла сна*. Он предполагает поиски ответа на вопрос, *почему он значит то, что он значит, то есть – как система средств изображения связана с изображаемым*. По существу, это означает исследование соответствия содержания форме в рамках того конкретного художественного явления, *каким является изображение снов в художественной литературе*.

Анализируя поэтику сновидения, следует принять во внимание: хотя это *литературные, а не реальные сновидения*, объект анализа всегда достаточно сложен, а иногда, действительно, противоречив. Однако долг исследователя – не в констатации этого явления, а в объяснении его сути. Часто противоречие, заключающееся во взгляде на сновидение, – лишь кажущееся, мнимое. Два известных суждения о сновидениях, на первый взгляд, противоречат друг другу. Одно из них гласит: "*подлинный сон всегда бессмыслица*"⁹. Другое: "*ни в одном сновидении нет ничего, что не имело бы смысла*"¹⁰. Кажалось бы, одно опровергает другое.

На самом деле, никакого противоречия нет: первое мнение принадлежит писателю, второе – учёному, и, говоря об одном и том же предмете, они имеют в виду различные его стороны. «Бессмыслица» касается языка сновидения, его

⁹ Ремизов А.М. Сны и предсонья. СПб., 2000, с. 409.

¹⁰ Фромм Э. Искусство толкования снов // Душа человека, с. 387.

образов, «смысл» – того, что эти образы означают. Для психологической науки важнее предложить наиболее верные и корректные способы *интерпретации* образов сновидения, для филологической – *проанализировать те художественные средства, с помощью которых эти образы создаются*. Только тогда можно в «бессмыслице» увидеть смысл. В этом и заключается одна из целей данной работы, а необходимую ясность и чёткость исследованию обеспечит использование соответствующей терминологии, а именно таких категорий, как *онейротоп и онейротопика*.

Во **второй главе** исследуется поэтика сновидения в гомеровском эпосе. В «Илиаде» сны связаны с образами героев, конфликт между которыми составил основу для развития событий, поэтому они включены в элементы аналогичного композиционного уровня (песни II и XXIII). Несмотря на отличия (первый сон побуждал героя к действию общественного характера, второй – личного, мотивировка совета, содержащегося в первом сне, коротка и проста, второго – пространна и эмоциональна, первый сон оставляет героя в раздумье, после второго он проливает слёзы и т.д.) между ними есть сходство в типологии описания и функции, которая является *сюжетной*, так как после сновидений происходят изменения *в событиях*: Агамемнон начинает военные действия против троянцев, Ахилл предаёт погребению тело Патрокла.

Рассказывает о снах автор, и рассказ о сновидении – рассказ не о прошлом, а *о настоящем*: сновидение – то, что происходит *в данный момент*. Описано оно как *внешнее воздействие*, появляется не спонтанно, а *по чьей-то* воле. В первом случае – это воля персоны из мира божественного, во втором – потустороннего. Строго фиксировано положение, которое занимает «фигура сновидения» относительно спящего («над головой»). Реакция сновидца на свой сон в одном случае больше касается ментальной сферы, в другом – эмоциональной, объединяет же оба эпизода то обстоятельство, что содержание сна становится *объектом пересказа*: Агамемнон рассказывает о нём на совете вождей, Ахилл – своим друзьям, и в обоих случаях происходит это не спустя длительное время, а *непосредственно после пробуждения*.

В снах «Одиссеи» обнаруживается внешнее соответствие этой технике изображения, а композиционное расположение сновидений в структуре поэмы аналогично имевшему место в «Илиаде», за исключением одного момента – сон никогда не становится объектом пересказа. Отличие состоит и в том, что божество не принимает облика смертного, оно лишь *создаёт тот образ*, который явится в сновидении. Типология описания снов по сравнению с «Илиадой» более сложная, так как сны определяют не только *поступки*, но и *эмоции* сновидца. Так, цель **первого сновидения** в «Одиссее» состоит в том, чтобы *успокоить Пенелопу* известием о скором возвращении Телемаха.

С одной стороны, это сновидение *неясное, нечёткое*, о чём сказано дважды (IV, 824, 835), с другой – говорится, что оно, наоборот, *ясное* (IV, 841). Однако это противоречие связано именно с *предметом изображения*, что обычно и свойственно образам подлинных сновидений. В этом заключается одно из проявлений гомеровского реализма в изображении снов.

Два противоположных по смыслу эпитета отражают *различные аспекты* сна: неясность касается предмета, *образов*, то есть, того, *что и как* изображено в сновидении, ясность – *его значения, смысла*, поэтому один из них касается формы, другой – содержания.

Каким бы *неясным* ни был образ сновидения, то, о чём он сказал Пенелопе, сказал он *ясно*, и противоречащие друг другу определения свидетельствуют о более полном, более художественном, а в итоге – более реалистичном изображении снов, которое характерно для более зрелой поэтики «Одиссеи».

Сновидение **Навсикаи** (в котором речь идёт о её возможном замужестве), также выполняющее сюжетную функцию, затрагивает и душевный мир героини, хотя и не в такой степени, как сны Пенелопы. Типология его описания более проста, что объясняется более скромной ролью в сюжете персонажа-сновидца.

Напротив, типология изображения **второго сна Пенелопы** (где убийство орлом гусей символизирует наказание Одиссеем женихов), его функция, образы, связь с конкретной ситуацией являются более сложными, чем в предыдущих случаях. Рассказ о сновидении осуществляется уже не от лица автора, а от лица

персонажа, что меняет *точку зрения* на события, тем самым, меняет *дискурс*. В беседе со странником (Одиссеем, облик которого изменён Афиной), Пенелопа спрашивает его о смысле своего сна. Так содержание сновидения впервые становится *предметом обсуждения*.

Таким образом, здесь не ситуация – повод для введения сна в сюжет, но, наоборот, сон – повод для возникновения ситуации, в которой происходит разговор о снах как о явлении.

Но так как смысл сна благодаря разъяснению «орла» о том, что женихов, как и птиц во сне, ждёт скорая гибель, в особом истолковании не нуждается, в чем смысл вопроса Пенелопы? Он понятен лишь в контексте её мысли о двух типах снов (верных и иллюзорных), что уменьшает рационализм гомеровской онейротопики, придавая ей в очередной раз, хотя и иным образом, чем в предыдущих случаях, некоторый реализм.

Вопрос заключается не в значении сна, как можно подумать, понимая его буквально: на самом деле она спрашивает своего собеседника о том, *исполнится ли он*. Сочетание в вопросе Пенелопы текста и подтекста, завершение онейротопической сентенцией о двойственной природе сновидений, вербализация реакции сновидца, – всё это связано с более сложной типологией описания, хотя само значение сновидения не требует специального толкования.

Единственный сон, который в нём нуждается – **третий сон** Пенелопы, так как, в отличие от предыдущих снов, смысл его создан не с помощью слов (имеются в виду слова «фигуры сновидения»), а с помощью *образов*. Пенелопа говорит об этом сне в утренней молитве Артемиде, но единственным, кто узнаёт о содержании сна, вновь становится Одиссей.

В предыдущем сновидении она оплакивала во сне участь любимых птиц, пока прилетевший орёл не сказал ей, что это «не сон, а явь» (XIX, 546). Теперь же, напротив, во сне она радуется, полагая, что то, что с ней сейчас происходит, «не сон, а явь» (XX, 90), но просыпается с плачем и слезами (XX, 92): ей снилось, что ночью рядом с ней находился некто, похожий на Одиссея.

Как и всякий символический сон, этот сон допускает *несколько толкований*: 1) манифестация будущего, 2) реализация желаний, 3) трансформация страхов (страха ошибиться и принять за Одиссея кого-то иного). Последнее толкование подтверждается как предыдущей сценой, так и сценой узнавания из XXII песни, а, кроме того, реакцией самого Одиссея (XX, 92-93):

То, что наиболее ярко выраженной психологической семантикой наделено именно последнее сновидение, закономерно, так как между всеми снами «Одиссеи» существует несомненная связь, ясно указывающая на того, кто является главным героем эпоса. В первом сновидении Пенелопа задаёт вопрос о его судьбе, благодаря второму (Навсикаи) обеспечивается возможность его возвращения на родину, в третьем Пенелопа получает известие о его возвращении и мести женихам, наконец, четвёртое доказывает, как сильна её любовь к Одиссею. Хотя ничего не сообщается о снах самого Одиссея, именно он прямо или косвенно связан со всеми снами. Таким образом, и в «Одиссее» наблюдается связь сновидения с главным героем, но связь эта иного рода, чем в «Илиаде».

Итак, в обеих поэмах Гомера сны, прежде всего, связаны с теми персонажами, которые играют важную роль в событиях, и отличия между онейротопикой «Илиады» и «Одиссеи», касающиеся гендерного аспекта (в «Илиаде» изображены сны мужских персонажей, в «Одиссее» – женских), обусловлены, прежде всего, сюжетом. Место снов, как в «Илиаде», так и в «Одиссее», определено структурой поэм, определено и место сновидения в структуре песен: оно занимает либо начало песни, либо её конец. Это связано с функцией снов: там, где они выполняют сюжетную функцию, влияя на последующие события, песнь со сновидения, как правило, начинается, там же, где оно больше связано с *чувствами* персонажа, песнь сновидением, наоборот, заканчивается. Доминирует в гомеровском эпосе *первая* функция, сюжетная, ей соответствует *раннеархаическая* типология описания. *Вторая, позднеархаическая* больше связана с *психологией* персонажа, особенно интересный случай представляет собой *последнее* сновидение Пенелопы, наделённое символическим смыслом, который предполагает неоднозначные толкования.

Для первой типологии характерно изображение сновидения как результат *божественного* влияния на мысли и действия человека, причём божество не открывает герою будущее, а *воздействует* на него.

I. Повествование (от лица эпического поэта) описывает сновидение как момент *настоящего*, а не прошедшего.

II. Подчеркивается (лексически), что в момент влияния божественной воли на человеческую последняя находится в состоянии сна.

III. Воздействие божества осуществляется не с помощью символов, не с помощью действий, а с помощью *слов*. Оно принимает вид человека, находящегося в близких родственных или дружеских отношениях со сновидцем (Нестор, сестра Пенелопы, Ифтима, подруга Навсикаи, дочь Диманта), обращаясь к нему с речью, в которой не содержится ничего загадочного, ничего непонятного.

IV. Момент спокойного пробуждения всегда подчеркнут лексически, а не только логически подразумевается.

V. Отношение сновидца к сновидению можно определить как эмоциональное приятие его событийной реальности.

Второй тип описания, представленный позднеархаической техникой, обусловлен пониманием *психологической* природы снов.

I. Рассказывает о сновидении не эпический рассказчик, а персонаж, в силу чего сновидение изображено как рассказ о прошлом, а не о настоящем.

II. Есть нечто непонятное и загадочное или в самом сюжете сновидения, или в его исполнимости.

III. Эмоциональная реакция на сновидение – вопросительно-тревожная.

IV. В сюжете сновидения присутствуют действия, причём символические.

V. Если в сновидениях первого типа осуществлялось воздействие на *будущие* события и, тем самым, функция оказывалась сюжетобразующей, то сновидения второго типа изображены как реакция *на прошлое*, на предшествующие события "дневной" жизни, что свидетельствует об их психологической семантике.

Эти два типа поэтики сновидения являются следствием отражения в

гомеровском эпосе двух представлений о природе сновидений – более раннего и более позднего, которые, в свою очередь, явились результатом того, что эпический певец был причастен и к культуре прошлого, и к веяниям новой культуры. В изображении сновидений сталкиваются, таким образом, различные культурные эпохи, но они никогда не смешиваются. Там, где в сновидении осуществляется божественное влияние, нет места изображению психологии личности. И, наоборот: там, где сны показаны как реализация чувств и впечатлений самой личности, никогда ничего не говорится о каком бы то ни было божественном вмешательстве. Соответственно различна и художественная роль снов. В первом случае она состоит в развитии эпического действия, во втором – в раскрытии внутреннего мира, эмоционального состояния героев. В дальнейшем по мере развития эпических жанров эти две тенденции соединятся: в вещем сновидении определённым образом проявит себя и психология сновидца. Однако художественное своеобразие онейротопики первых эпических поэм состояло именно в том, что первое и второе там никогда не соединялось.

Сны «Аргонавтики», являющиеся объектом анализа **третьей главы**, резко отличаются от других снов античного эпоса, и это касается как количества снов, так и типологии описания; как функции, так и связи с сюжетом и образами персонажей. Так, число снов, связанных с главными персонажами, сокращено, со второстепенными – увеличено. Но если по количеству снов поэма Аполлония уступает остальным поэмам, то в *изображении их*, напротив, наблюдается большее разнообразие.

В гомеровском эпосе одни сны влияли на развитие событий, другие являлись индикатором психологического состояния. В «Аргонавтике» то и другое соединяется: с одной стороны, сон Медеи говорит о том, что с ней *происходит*, с другой – о том, что с ней *произойдёт*. Показано ее чувство к Ясону, и в то же время предсказан предстоящий разрыв с родными. Эти отличия отражены в переводах «Аргонавтики», принадлежащих отечественным учёным. Так, перевод М.Е.Грабарь-Пассек акцентирует первую функцию сновидения (психологический смысл), перевод Н.А.Чистяковой – вторую (вещий).

Кроме того, в отличие от гомеровской, онейротопика «Аргонавтики» содержит большее количество событий, образов, действий. В сновидении Медеи изображён и Ясон со своими спутниками, и отец Медеи, и другие родственники, и сражение с быками, и помощь Медеи аргонавтам, и ссора между колхидянами и гостями, и бурное выражение эмоций. Это обилие событий сновидения характерно и для других снов. Например, сон Кирки, лишённый, в отличие от сна Медеи, психологизма, наполнен более сложным содержанием, поэтому он менее понятен, хотя образы крови и огня в её сне ясно указывают на некую опасность. Именно *отсутствие словесной риторики* и присутствие образов, в том числе и символических, делает сны «Аргонавтики» особенно загадочными. Даже если, как в случае с третьим сном, аргонавта Эвфема, она есть, смысл сновидения все равно нуждается в толковании, которое возможно лишь благодаря тому, что сновидец возвращается к своему сну, вспоминает о нём, то есть *вступает с ним в коммуникативную связь*. Таким образом, еще один общий мотив, свойственный онейротопике «Аргонавтики», – *мотив воспоминания*, хотя как место этого мотива в композиции онейротопика, так и способы интерпретации могут отличаться. Например, Кирка – божество, волшебница, способная без чьей-либо помощи понять связь между сновидением и реальностью (убийством Апсирта), аргонавт же этого сделать не может, поэтому ему на помощь приходит Ясон, который догадывается, что данную Тритоном землю следует бросить в море и тогда из нее появится остров.

Следующий общий компонент поэтики сновидений – чрезвычайная эмоциональная насыщенность, что всякий раз подчеркивается соответствующей лексикой. Крик, плач, кровь, страх – всё это делает онейротопику «Аргонавтики» гораздо более *эмоционально* окрашенной и экспрессивной в сравнении с гомеровской, хотя сновидения связаны уже не с основными персонажами, действующими в поэме, не с основными событиями, не с основными богами. Именно божественная семантика, этот постоянный атрибут эпической онейротопики, подверглась наиболее существенной трансформации. Полностью, как это произойдет впоследствии в «Фарсалии» Лукана, она не устранена, но, в

сравнении с гомеровскими поэмами, существенно изменена, так как ни один сон не показан как прямое божественное вмешательство. Это постепенное угасание божественного влияния на возникновение сновидений, как и свойственная «Аргонавтике» иррелигиозность и демифологизация образов, – отражение в поэме нового, эллинистического мировоззрения.

Еще один элемент, внесённый Аполлоном в эпическую онейротопику, – *вовлечённость сновидца в события сновидения*: Медея во сне сама борется с быками, Кирка сама гасит огонь кровью, активность аргонавта проявляется в эротической сфере. С одной стороны, герои в сновидениях совершают удивительные, *необычные* действия (женщина сражается с быками, Кирка гасит кровью огонь, мужчина кормит грудным молоком ребёнка), с другой – они испытывают обычные, человеческие чувства.

Это сочетание противоположных тенденций – черта, свойственная эпохе эллинизма. Как и то, что всем снам присуща многосюжетность, чрезвычайная насыщенность событиями, все сны содержат определенный элемент загадочности, во всех в той или иной степени реализованы фантастические ситуации, присутствуют символические образы и действия. Везде имеет место усиление эмоциональной семантики и ослабление божественной.

Аполлоний ещё не драматизирует сновидения в той мере, как это сделает позже Вергилий, но в сравнении с Гомером он существенно меняет их содержание, усложняет композицию, увеличивает событийную насыщенность.

Соединение невероятного, иррационального, необъяснимого, с одной стороны, и интимного, человеческого, с другой, является одной из основных тенденций эллинистического искусства. Эта стилевая доминанта проявилась и в изображении сновидений. Поэтому, хотя онейротопика Аполлония состоит из весьма разнообразных деталей, как явление поэтики она представляет собой художественное единство, оказавшись именно тем компонентом произведения, в котором основные тенденции александрийской поэтики выражены наиболее ярко. Почему это произошло? Ответ на этот вопрос – в самой сути поэтической деятельности поэтов александрийской плеяды. Одни из них, как Каллимах,

стремились к эксперименту и малым жанровым формам. Другие, как Феокрит, создавали новые жанры. Но были и такие, как Аполлоний, кто стремился сохранить старые, традиционные жанры. Самым старым и самым традиционным был эпос. Однако сохранить его, лишь соблюдая внешние приемы эпической техники, в III в. до н.э. было уже невозможно. Необходимо было, не отказываясь от прежней системы поэтических средств, ее реформировать, что и было сделано автором «Аргонавтики». Это и обеспечило в конечном счете успех его поэме. В ней действительно имеются и «слепки» с некоторых приёмов Гомера, и совершенно оригинальные места, так называемые «живые» и «мёртвые» части.

Сновидение, будучи одним из самых традиционных эпических приёмов, должно было бы относиться к «мёртвым», но относится у Аполлония к «живым», что свидетельствует о том, что автор считал его необходимым новой поэзии. Оно не развивает так, как у Гомера, сюжет, не соединяет так явно мир смертных и мир богов, в нем нет реализации воли потусторонних сил, оно не обладает и столь ясным, очевидным смыслом, как у Гомера, но оно необходимо в поэме об аргонавтах. Почему? Без сомнения, оно больше связано с главным нововведением Аполлония: более реалистичным изображением *внутреннего мира*. Без сновидения недостаточно выразительным выглядели бы любовное чувство Медеи и ее преступление, пронизательность Кирки и прозорливость Ясона, кроме того, отсутствовал бы победный аккорд в описании завершения похода аргонавтов. Таким образом, каждый из снов необходим в поэме, хотя и совершенно по-разному. Следовательно, эпос Аполлония не меньше нуждался в снах, чем эпос Гомера, как можно было бы предположить, исходя из сопоставлений количества снов, а даже больше, поскольку поэтика снов в «Аргонавтике» более сложная, а функции снов более многообразные.

Основными чертами типологии сновидения в «Аргонавтике» Аполлония Родосского являются:

- 1) уменьшение роли божественного влияния на сны;
- 2) уменьшение связи сновидения с образами главных персонажей;
- 3) усложнение сюжета сновидения;

4) усложнение композиции онейротопы мотивом воспоминания сновидца о своём сне;

5) большая активность сновидца в событиях сновидения: из созерцателя происходящего, каким сновидец был в гомеровских снах, он становится его участником.

Все изменения онейротопики «Аргонавтики», в сравнении с гомеровской, свидетельствуют о том, что она стала органичной частью поэтики нового, эллинистического эпоса, с его любовью к интеллектуальным усилиям, бóльшим интересом к внутреннему миру, вниманием к географическим подробностям и новым, малоизвестным версиям мифа. Динамичность и экспрессивность сюжета, свойственная маньеризму и барокко раннего эллинизма, в полной мере отразились и в поэтике сновидения. Многосюжетность снов, активность сновидца, усиление эмоциональной семантики и ослабление божественной – черты онейротопики «Аргонавтики», которая, лишь частично опираясь на гомеровскую, дополняется новыми художественными приёмами, характерными для иной, эллинистической системы поэтических средств. Таким образом, резко сократив в сравнении с Гомером количество сновидений, Аполлоний в то же время значительно усилил роль их как художественного средства, создав принципиально иную *поэтику сновидения*, которая не только не стала подражанием гомеровской, но оказалась именно тем компонентом произведения, в котором основные тенденции александрийской поэтики проявились наиболее ярко.

В **четвертой** главе рассматривается поэтика сновидений в «Энеиде» Вергилия, где сновидения связаны с сюжетом гораздо теснее. В *первом* сне (II, 268-295) Гектор велит Энею покинуть Трою, *во втором* (III, 147-178) пенаты сообщают ему, что конечной целью странствий троянцев является Италия, *в третьем* (IV, 465-468) Дидону преследует Эней, в то время как она ищет в пустыне своих подданных, *в четвёртом* (IV, 554-572) Гермес требует, чтобы Эней покинул Карфаген, *в пятом* (V, 721- 745) Анхиз просит его спуститься в подземное царство, *в шестом* (VII413-463) фурия разжигает воинственный дух в Турне, *в седьмом* (VIII, 31-79) речной бог советует Энею заключить союз с

Эвандром. Кроме сна Дидоны, особой интерпретации они не требуют, достаточно понятной выглядит и их функция, смысл которой – во влиянии на будущее, на ход предстоящих событий. Благодаря сообщению, полученному во сне, Эней совершает необходимые передвижения в пространстве, что приводит его в итоге к конечной цели. Но ограничивается ли сюжетной ролью *художественное своеобразие* снов «Энеиды»?

Анализ *поэтики онейротопа* показывает, что сновидение в поэме Вергилия участвует и в решении иных художественных задач. Например, в шести из семи снов представлены не символические образы и действия, а речи, при этом структура онейротопа может быть как монологической, так и диалогической. Как и у Гомера, образ сновидения связан с: 1) миром божественным (*immortales*), 2) смертных (*mortales*) и 3) мёртвых (*mortui*).

При этом форма поведения персонажей, как во сне, так и после него, существенно различается. Так, Эней никогда не вступает в диалог с божеством, хотя может вступить в диалог с умершим. Другая отличительная черта Энея заключается в том, что он всегда стремится к исполнению постсновиденческого ритуала. Турн же, напротив, надменно отвечает жрице Юноны, не выполняя после своего сна никаких ритуальных действий.

Связь между формой поведения во сне и завершением онейротопической ситуации несомненна, и структурой онейротопа в каждом случае акцентируются те или иные черты эпического характера. Диалог Турна с фурией показывает, что он способен находить возражения даже там, где данный ему совет (активнее вступать в боевые действия с троянцами) *соответствует* его желаниям. Эней же никогда не возражает, даже там, где данное ему во сне указание вступает в *противоречие* с его намерениями. Таким образом, диалогическая или монологическая структура онейротопа – элемент не только формальный, но и содержательный, подчёркивающий определённые черты эпической личности, глубинный антагонизм двух героев: одного, склонного к поиску компромиссов, и другого, устремлённого к конфликтам и полного противоречий.

Так, ориентируясь в общих чертах на гомеровскую поэтику сновидений, в изображении их Вергилий достигает большего разнообразия. Особенно это касается структуры онейротопа.

Наиболее значимые её элементы: а) рассказчик, б) сновидец, в) «фигура» сновидения, г) форма онейротопа (диалог или монолог). Первые два пункта касаются внешней структуры, последние два – внутренней. В *первых двух сновидениях* совпадает рассказчик (им является сам сновидец), но не совпадает форма: в первом случае она диалогическая, во втором – монологическая. Не совпадает и образ сновидения: в одном случае он связан с миром мёртвых, в другом – бессмертных. *Второе и третье сновидения*: изменился рассказчик, им является уже автор, но изменилась и личность сновидца, а образы сновидения теперь – из мира смертных. *Третье и четвёртое*: рассказчиком по-прежнему является автор, но меняется личность сновидца, а образ сновидения – из мира бессмертных. *Четвёртое и пятое сновидения*: сохраняется и рассказчик, и сновидец, но меняется образ, теперь он из мира мёртвых. *Пятое и шестое*: меняется личность сновидца и форма, а образ сновидения вновь связан с миром бессмертных. *Шестое и седьмое*: сохраняется рассказчик и принадлежность образа сновидения к миру бессмертных, но меняется форма онейротопа и личность сновидца. Таким образом, наиболее устойчивые элементы – личность рассказчика и личность сновидца, наименее – образы сновидений и форма. Это чередование, обладая определённой динамикой, не имеет характера хаотической подвижности, темп изменений подчиняется определённому *ритму* в смене элементов описания, что всякий раз создаёт впечатление художественной новизны.

Традиционный эпический приём, состоящий в изображении сновидений, ни в одном пункте не повторён полностью, а в случае со сном Дидоны, являющимся аллюзией на сон Пенелопы из XX песни «Одиссеи», изменён почти до неузнаваемости. Если в сновидении Пенелопы отражалось конкретное психологическое состояние страха и тревоги, то сновидение Дидоны отражает структуру личности. Этот сон, накануне самоубийства героини, невероятно

драматичен. Но поиск ею своих подданных может содержать указание и на созидание, на путь к спасению от безумия, особенно в контексте того, что начатые в Карфагене работы остановлены, стены стоят недостроенными и т.д. (IV, 85-89). При таком понимании Дидона гибнет не *благодаря* сновидению, а *вопреки* ему, так как сигнал опасности и возможного выхода не был ею понят и услышан.

Большой рационализм в изображении снов, бóльшая роль божественного влияния на сновидения, акцент на речи как на основном способе убеждения (то есть на риторике) – все эти черты гомеровской онейротопики Вергилием сохранены.

Но *форма* проявления божественного участия, описание ситуации, связанной с возникновением сновидения, изображение фигуры сновидения, завершение онейротопы, реакция героев – всё это сильно изменилось у Вергилия в сравнении с Гомером. У Гомера божество никогда не появляется в сновидении под своим истинным обликом, у Вергилия, наоборот, оно никогда не меняет его, кроме эпизода с фурией Аллекто, но и здесь мы видим значительное расхождение с гомеровской онейротопикой. У Гомера божество появляется под видом близкого сновидцу человека, его друга, родственника, или же просто наиболее авторитетной и опытной личности, у Вергилия – одно божество появляется под видом жрицы другого божества. Это соответствует общей тенденции гомеровского эпоса – изображать чудесное и удивительное в формах, близких и понятных современной реальности, и противоположной тенденции «Энеиды» – находить в реальном проявлении божественного и чудесного. У Гомера «божественные» сны скорее «показываются», чем «рассказываются»: о божественном сне от первого лица сообщается только в повторениях, то есть, рассказ от первого лица появляется лишь *после* того, как о сновидении уже было рассказано автором. Вергилий использует технику «показа» сновидения значительно реже, сочетая с ней и технику рассказа-воспоминания, и технику описания внутреннего пространства снов, а не только внешнего, как у Гомера.

Лишь намеченная Гомером психологическая функция сновидения как процесса, отражающего события «дневной» жизни персонажа, автором «Энеиды»

воспринята в усложнённом и углублённом виде. Психологизм проникает даже в изображения тех снов, божественное или потустороннее происхождение которых несомненно. Проявляется он, прежде всего, в эмоциональной реакции героев. Чувства Энея при виде ран Гектора, его печаль после встречи с Анхизом, ликование после защиты Тиберина, волнение при появлении пенатов в лунном свете – всё это гораздо более сложные и сильные эмоции, чем состояние короткого радостного удивления героинь Гомера.

Таким образом, основными чертами типологии сновидения в «Энеиде» являются:

1) сохранение божественного влияния на сны при изменении характера его описания и смысла (например, божество в сновидении не меняет своего облика, и т.д.);

2) связь сновидения с главными персонажами произведения;

3) увеличение сюжетной функции снов;

4) детализирующее изображение как основной стилевой принцип описания «фигуры сновидения»;

5) восприятие сновидцем своего сна, его поведение, как в сновидении, так и после него, становится одним из важных способов характеристики персонажа.

Все эти изменения свидетельствуют о том, что художественная роль снов в «Энеиде», в целом соответствуя гомеровским принципам описания, не уменьшается, а увеличивается.

Содержание снов усложнено и драматизировано, что связано с новой художественной задачей: показать более сложный, в сравнении с предшествующей традицией, мир чувств и переживаний. Поэтому восприятие сновидцем своего сна, форма поведения во сне, исполнение или неисполнение им постсновиденческого ритуала – детали, семантически более насыщенные, чем это имело место в гомеровской и эллинистической типологии изображения. Предшествующая «Энеиде» онейротопика, существуя как явление поэтики, еще не

обладала тем комплексом художественных средств и мотивов, которые с такой полнотой проявятся в «Энеиде»: она еще не стала явлением *стиля*.

Именно в «Энеиде» сновидения теснее всего соотнесены и с образами персонажей, и с развивающимся сюжетом, и с архитектурой всего произведения. Как элемент структуры целого онейротопика в первую очередь является отражением жанровой поэтики, то есть поэтики *римского классицизма*. Но, обладая большим драматизмом, подчеркнуто детализированным изображением, более сложным комплексом сюжетов и мотивов, она связана и с *римским александринизмом*, который реализован в онейротопике «Энеиды» прежде всего как явление стиля.

Поэтому в «Энеиде» поэтика сновидений стала сочетанием как стилевых, так и жанровых закономерностей. Первые выразительнее на уровне внутренней структуры онейротопика, вторые – внешней, для первых важнее ближайший смысловой микроконтекст, для вторых – соотнесённость с художественным целым. Сохранив традиционную для эпоса функцию сновидений, Вергилий существенно изменил их поэтику. Например, он не изменил гомеровскую пропорцию в соотношении реального, чудесного и божественного в снах. Но, сохранив само это соотношение, он подверг все гомеровские мотивы в онейротопических описаниях художественно-смысловой трансформации. Так онейротопика «Энеиды» стала наиболее сложным явлением в эпической традиции, где проявились и черты поэтики римского классицизма, и черты стиля римского александринизма. В гораздо большей степени, чем в «Аргонавтике», в ней сохранилось следование эпической традиции. Но в полной мере проявилась и глубокая художественная новизна эпоса нового типа.

В **пятой главе** исследуется поэтика сновидения в «Фарсалии» Лукана, где число сновидений в сравнении «Энеидой» сокращено, что традиционно объясняется религиозным скепсисом автора исторического эпоса и его негативным отношением к мифологическому. Однако свидетельствует ли это об уменьшении *художественной* роли снов?

Моменты действия, когда главные герои произведения видят сны, так или иначе связаны с центральным событием поэмы – фарсальской битвой между армиями сторонников республики и Цезаря, причём первый сон, как и в «Энеиде», связан с миром мёртвых (Эней видит умершего Гектора, Помпей – дочь Цезаря Юлию).

В долукановской онейротопике мрачная семантика похорон и погребения отсутствовала. Её нет ни в явлении Патрокла Ахиллу, ни Гектора и Анхиза – Энею, в то время как в образе Юлии семантическая избыточность мотива смерти становится главной чертой, касающейся не только её внешнего облика, но и всей структуры речи. В этом и состоит одно из проявлений «нового стиля», для которого тема смерти была особенно значимой. Характерная для поэтики «нового стиля» афористичность фразы, казалось бы, препятствует созданию индивидуального, присущего именно дочери Цезаря стиля речи. Однако он проявляется в том, с каким аффектом она обвиняет Помпея в поспешной женитьбе на Корнелии, которой, по словам Юлии, суждено губить своих могущественных супругов (*potentes maritos*). *Pluralis* здесь – не *poeticus*, а намёк на Красса младшего, погибшего в походе против парфян. Иррациональность обвинений Юлии, грозящей Помпею всяческими бедами, очевидна, но она обосновывает свои требования волей подземных богов – манов. Однако весь зловещий и мрачный фон сновидения лишь подчёркивает мужество и силу главного героя, который воспринимает его *certa mente* (с ясным умом) и действует вопреки ему.

Новация Лукана состоит не просто в вербализации реакции сновидца на сон, его восприятие становится, по существу, *интерпретацией*, показывая, как следует его понимать (как пустую угрозу). В большей степени нуждается в толковании второй сон Помпея, сон-воспоминание о ярком и блестящем прошлом. Исторические источники подтверждают, что Помпей видел перед битвой сон, но содержание его в историческом эпосе и исторической прозе не совпадает. У историков Помпею снится храм, у Лукана – театр. Кроме того, у историков отсутствует авторский комментарий к сну, в «Фарсалии» же в финале онейротопы обозначены даже *три* его возможных понимания: сон-воспоминание, сон-

предсказание, сон-утешение. Такое понимание неоднозначной семантики сновидения в античном эпосе встречается впервые. Автор, если и комментировал сон персонажа, то лишь в косвенной форме (как сон Дидоны в «Энеиде»). Финал онейротопа в «Фарсалии» акцентирует отношение автора к герою, и оно продолжится затем прямым авторским «вмешательством» в текст (VII, 25-29).

Сон Цезаря – яркий контраст к сну Помпея, причем во всех деталях. Если перед битвой, которую он *проиграет*, Помпей видит *счастливый* сон, то Цезарь, после битвы, которую он *выиграл*, – наоборот, *несчастливый*.

В сновидении Помпея авторский комментарий онейротоп завершал, Цезаря – начинает. В первом случае это были слова автора, во втором – мифологические сравнения, где фигурируют герои греческих трагедий. Был ли Лукан во втором случае таким же новатором, как в первом, где комментарий к сновидению Помпея являлся одной из форм *авторского присутствия* в тексте? На этот вопрос следует ответить отрицательно, поскольку сравнения, которыми завершается онейротоп Цезаря, – реминисценции из «Энеиды» Вергилия. Расширяя событийный и образный уровень «первоисточника», они дополняют тему безумия темой *преступления* (VII, 776 – 783).

В сне-кошмаре Цезаря и маны, и мечи Фарсалии, и мечи сената в день отмщения (*Ultrix dies!*), и чудовища (*infera monstra*), и Тартар, и Стикс, – результат действий победителя, который не может не осознавать (*conscia mens!*) чудовищности своего преступления в братоубийственной войне. Но если о сне Цезаря накануне Мартовских Ид сообщают исторические источники, то сон его после фарсальской битвы – новшество Лукана, а иная структура онейротопа в сравнении со сновидениями Помпея связана со стремлением автора показать непроходимую пропасть между героями, одним – гуманным, честным гражданином своей родины, и другим – рвущимся к безграничной власти честолюбцем

Снам воинов Цезаря, как правило, не уделялось должного внимания в научной литературе, поскольку, во-первых, никто из них даже не назван по имени, во-вторых, описания этих снов даны в связи со сном Цезаря, что может

свидетельствовать в пользу того, что эти сны не имеют самостоятельного значения. Однако это же может свидетельствовать и об обратном. Безымянностью воинов подчёркивается, что не четверо солдат видят сны, а *всё* войско их видит, каждый – в соответствии со своим дневным бранным опытом (VII, 774-776). Здесь впервые в европейской литературе мы встречаемся не с онейротопикой *единичного*, а с онейротопикой *коллективного*: у Лукана, таким образом, не *меньше* сновидений в сравнении с остальной эпической традицией, а *больше*, и если каждый из солдат видит лишь *одного* убитого им противника, то Цезарь – *всех*. Эта гипербола, продолжая тему преступления воинов, углубляет её. Являясь продолжением битвы, сны войска связаны с прошлым, но сон полководца, на котором лежит ответственность за саму войну, связан ещё и с будущим. Все средства поэтики сновидения направлены на то, чтобы осудить не только братоубийственную гражданскую войну, главную тему исторического эпоса Лукана, но и *победителя* в этой войне. Поэтому сон победителя отражает не радость победы, а тяжесть победы и становится важнейшим средством раскрытия его личности и знаком его судьбы, а историческое прошлое в нём сочетается с историческим будущим. Начатый снами воинов, мотив смерти в сновидении Цезаря приобретает настолько многообразный и выразительный смысл, что следующее наутро после победы жадное созерцание победителем трупов погибших и запрет на их погребение – также своего рода «комментарий» к сновидению.

Олимпийские боги как из сюжета произведения, так и из влияния на сны устранены, но в них проявляет себя новая грозная сила, также связанная со смертью – манны, важнейший структурный и смысловой мотив «Фарсалии».

Так поэтика контраста, одна из важнейших стилевых доминант «нового стиля», отражается в онейротопике исторического эпоса. Из общих черт эпической поэтики сновидения сохраняется тенденция связывать изображение снов с главными героями. Сохраняется и появление в сновидении умершего, находящегося в родственной связи со сновидцем. Это, как и композиционное положение сновидений (в наиболее важных частях действия), – общие черты,

свойственные онейротопике античного эпоса. Однако типология описания данных сновидений иная. Основными её чертами являются:

1) изменение божественного влияния на сновидения (смена олимпийских божеств манами и Фортуной);

2) связь сновидения с главными персонажами «Фарсалии» и появление новых тенденций – онейротопика коллективного;

3) восприятие сновидцем своего сновидения, его поведение, как во сне, так и после него – способ характеристики персонажа;

4) усложнение композиции онейротопика авторским комментарием к сновидению, который становится формой авторского присутствия в тексте;

5) усложнение образной структуры сновидения.

Если большинство сновидений в произведениях Гомера и Вергилия связаны с *будущим*, то в «Фарсалии» в соответствии с основной тенденцией исторического эпоса, прежде всего, актуализировано *прошлое*, но прошлое не только как часть жизни, но и как часть *судьбы*. Это совершенно особое историческое прошлое, именно оно реализовано в сюжетах и образах сновидений. Юлия и триумф в сновидениях Помпея, бой и образы умерших в сновидениях солдат и Цезаря – всё это уже *было*, это – часть прошлой жизни сновидца. Но это определённым образом связано и с тем, что *будет*. Именно в этом, наряду с *авторским присутствием в онейротопике* поэмы, состоит одна из особенностей лукановских сновидений, и ей нет аналогов во всей эпической традиции, что наделяет сновидения «Фарсалии» более сложной психологической семантикой в сравнении со сновидениями в произведениях предшественников. Жанровое своеобразие исторического эпоса в сочетании со стилевыми контрастами «нового стиля» – факторы, которые более всего повлияли на онейротопику поэмы о гражданской войне, где сновидение ни в коей мере не является «рудиментарным» эпическим приёмом, остатком следования эпической традиции. Не является изображение сновидений и следствием полного разрыва с ней. Лукан, устранивший из снов божественную семантику, сохранил сами сновидения не только как дань традиции, но и в

качестве художественного приема, позволяющего одновременно решить несколько художественных задач: показать смысл и значение прошлых событий, качества личности и характер героев, истинную сущность военных действий и, наконец, роль бессознательного в понимании прошлого. Таким образом, он не только полемизирует с Вергилием, но и развивает те средства поэтики римского классицизма, которые оказались наиболее созвучными поэтике «нового стиля».

В **шестой главе** рассматриваются основные мотивы эпической онейротопики – мотив *божественного*, мотив *смерти*, и мотив *эротический*, соответственно трём мирам, представленным в сновидениях (мир божественный (*immortalium*), мертвых (*mortuum*) и людей (*mortalium*). Общими чертами *онейротопики божественного* у Гомера являются: 1) изменение божественного облика «персоны» сновидения, 2) ясность содержащихся в сновидении речей и 3) сюжетная функция.

В отличие от снов в гомеровских поэмах, которые описывались в *момент их возникновения*, и, тем самым, *не рассказывались, а показывались*, божественные сны «Аргонавтики» описываются *после* их появления, что меняет композицию онейротопии. Она становится более сложной, а сами сновидения связаны уже не с основными богами, участвующими в событиях.

Вергилий, в целом следуя за Гомером, вносит в онейротопику божественного новые черты: 1) божество не меняет своего облика; 2) изображение «персоны» сновидения становится более красочным и подробным; 3) связь с общим сюжетом произведения выражена более ярко.

Не устраняя божественную семантику из сновидений полностью, Лукан качественно меняет её смысл, как с точки зрения образов, так и с точки зрения композиции онейротопии. Кроме того, характерна связь снов с чисто римскими божествами (манами и Фортуной).

Более радикальным изменениям подверглась семантика тех снов, где ведущим мотивом является *мотив смерти*, или, иначе, *танатологический*.

Первая вариация данного мотива – явление умерших в сновидениях. Эти сны (Ахилла в «Илиаде», Энея в «Энеиде») достаточно однородны как по

типологии изображения, так и по функции. *Вторая* – сны, которые снятся героям *накануне* их собственной *смерти* (второй сон Помпея в «Фарсалии», сон Дидоны в «Энеиде»). Сны этого типа более сложны, они больше нуждаются в интерпретации.

В *третьей модификации мотива* смерти (сон Кирки в «Аргонавтике» и Цезаря в «Фарсалии») связь между образами сновидения и его смыслом ещё менее очевидна, чем в снах второго типа, а соотношение с семантикой божественного, которая также частично характерна для сновидений этого типа, менее однозначно, поскольку эти сны являются проекцией и в прошлое, и в будущее (убийство Апсирта, которое *уже* произошло, и угроза дому, которую *нанесёт* приход убийц, осознание вины за Фарсальскую битву, которая *уже* произошла, и мечи, которые *будут направлены* против Цезаря в Иды Марта).

Между снами этого типа сходства ещё меньше, и проявляется оно, главным образом, в типологии изображения. Прежде всего, это символизм и экспрессивность образов. Танатологическая онейротопика, кроме того, не только изменяется качественно, но и увеличивается количественно. Если у Гомера и Аполлония со смертью связано лишь по одному сну, то у Вергилия и Лукана эта пропорция уже иная: в «Энеиде» мотив смерти реализован в четырех снах (из семи), в «Фарсалии» – так или иначе уже во всех. И если герои греческого эпоса накануне своей смерти снов не видят, то в римском эпосе между сном и смертью героев всегда существует связь. В итоге сны с мотивом смерти в большей степени окажутся связанными с психологией эпического персонажа, чем с развитием эпического действия.

Ещё меньше на развитие событий влияют сны *с эротической семантикой*. Если Дидона Вергилия после сновидения кончает с собой, то это происходит не вследствие сна. Сон – лишь симптом того, что с ней происходит. Хотя цель изображения эротических снов различна, количество строк, непосредственно относящихся к сновидению, значительно уступает тексту всего онейротопы. Главным образом, это сны *женских* персонажей, и представлен в них мир *mortalium*: героини в своих снах видят не богов и не мёртвых, а *главных героев*

эпоса: Пенелопа – Одиссея, Медея – Ясона, Дидона – Энея. Отсутствие слов и присутствие символических образов и действий делает эротические сны самыми загадочными в античном эпосе.

Однако эротизм заключается не столько *в содержании*, сколько *в смысле снов*. Эротического контакта между сновидцем и тем, кто ему снится, ни в одном из снов нет, за исключением сна аргонавта Эвфема, где эротические образы имеют, однако, совсем иной смысл, а само сновидение – сюжетную, а не психологическую функцию.

Главная тенденция развития эпической онейротопики состояла в постепенном *переплетении мотивов*, проникновении одного в другой. Например, первый сон Помпея. С одной стороны, это сон с танатологической семантикой, поскольку Помпею снится его умершая жена, с другой, сказано, что сон всё-таки послан богами, следовательно, это сон божественный. Но в этом же сне говорится и о любви: и о любви самой Юлии к Помпею, и о любви Помпея к его новой жене – Корнелии. Следовательно, здесь есть и эротический смысл. То же можно сказать и о сне Дидоны, где в наиболее ярком виде сочетаются два мотива – эротический и танатологический. Сказанное не означает, что в эпических сновидениях Эрос соединен только с Танатосом. Если искать общий мотив в эротических снах, то скорее им окажется *мотив разлуки*. Для Пенелопы – это разлука во времени и пространстве, для влюблённой Медеи – ещё не наступившее сближение с Ясоном, для Дидоны – внутренняя дистанция, отделяющая её от Энея.

Но в отличие от божественной и танатологической проблематики, эротическая семантика снов эпоса *всегда* прочно соединена с психологическим смыслом, и если не все психологические сны эротичны, то все эротичные сны психологичны.

Рассматривая онейротопику с точки зрения пространственно-временных координат, также можно сделать вывод о её постепенном усложнении: если в снах греческого эпоса показано *своё* для сновидца пространство (у Гомера – более интимное, домашнее, у Аполлония – менее), то в римском эпосе оно становится

для сновидца «чужим» (символическим у Вергилия, историческим или мифологическим у Лукана).

Это усложнение – следствие того, что язык сновидений по мере движения от Гомера к Лукану становится всё более символичным: у Гомера символичны только два сна из шести, у Лукана – также два, но из трёх, не говоря уже о снах войска.

Ещё один из аспектов эпической онейротопики заключается в её *интертекстуальности*. Так, сон Энея (ему снится умерший Гектор) является аллюзией на сон Ахилла (ему снится умерший Патрокл), а сон Дидоны, где ей снится Эней, – аллюзия на сон Пенелопы, где она видит Одиссея, и т.д. О характере интертекстуальных связей свидетельствуют не только содержание снов, но и *сентенции*, высказанные в связи с ними (например, сентенция о двух воротах сновидений, слоновых и роговых, в «Энеиде», воспроизводящая соответствующий пассаж из «Одиссеи»). *Интертекстом* становятся не только сентенции, что понятно, но и *сравнения*. Они связаны с мотивом сновидений еще более тесно, не только композиционно, но и содержательно. Так, авторский комментарий в форме сравнения, которым заканчивается описание сна Цезаря в «Фарсалии», – аллюзия на сон Дидоны из «Энеиды», а сравнение, фигурирующее в эпизоде поединка Энея и Турна в «Энеиде» восходит к соответствующему сравнению из «Илиады» (поединок Ахилла и Гектора).

Итак, рассмотрение поэтики эпических сновидений с точки зрения каждого из мотивов позволяет сделать вывод об их постепенном усложнении в процессе жанровой эволюции античного эпоса. Если семантика мотива в одном из вариантов может быть достаточно однородной, то в других содержится больше разнообразия и изменений. Это касается как типологии описания и содержания, так и смысла и функции снов. Для онейротопической мотивики характерна одна и та же тенденция – постепенное проникновение психологического смысла даже в те сновидения, семантика которых изначально его не предполагала.

Исходно божественным сновидениям психологический смысл не был свойственен. Затем, по мере развития античного эпоса, он постепенно возникает.

Вначале явление умерших в снах никак не было связано с психологией сновидца. Затем появится и эта связь.

Лишь эротической онейротопике психологический смысл был присущ изначально.

В итоге онейротопические мотивы переплетаются так тесно, что становится сложным выделить основной из них. Так, в сновидении Цезаря реализована и онейротопика божественного (поскольку сон этот послан манами), и онейротопика Танатоса (поскольку в нем присутствуют образы, связанные со смертью), в сновидении Дидоны соединяются Танатос (витальная угроза) и Эрос (любовь к Энею), в сновидении Пенелопы – Эрос (любовь к Одиссею) и божественный аспект (молитва Артемиде) и т.д. Это соединение мотивов – не механический отказ от более простой поэтики, но одно из тех явлений, в которых и проявляются реалистические тенденции в изображении снов.

Аналогичный вывод можно сделать, если рассмотреть эпические сновидения в контексте *поэтики пространства и времени*, которая также постепенно становится всё более усложнённой и многообразной.

Таким образом, какой бы параметр поэтики сновидений мы ни рассматривали, какой бы из мотивов ни анализировали, неизбежен вывод, во-первых, о возрастающем символизме эпических снов, во-вторых, о том, что он свидетельствует о возрастающем реализме в их изображении. Если с точки зрения образов персонажей между сновидениями, содержащимися в различных поэмах, трудно выявить связь, то с точки зрения мотивов такая связь, безусловно, существует, что подтверждается *интертекстуальным* характером снов. Эта интертекстуальность существует на различных уровнях – образном, сюжетном и мотивном. Кроме того, она проявляется в том, что и онейротопические реминисценции, и их источники являются художественным приёмом одного и того же плана.

В **заключении** делаются следующие выводы. Основным пунктом в типологии изображения сновидений, который подвергался неизменной трансформации, является божественное воздействие на

сны. Эта постоянная модификация божественной семантики снов, в первую очередь, объясняется сменой мировоззрений и культурных эпох, в которые создавалась каждая из пяти поэм.

Однако, несмотря на идейные различия и жанровую специфику произведений, эпической онейротопике присущи не только характерные особенности, но и общие закономерности. Изображение снов в эпосе представляет собой сочетание двух главных тенденций (одной, где «языком сновидения» является речь, и другой, где «языком сновидения» становятся образы), и закономерности в изображении снов состоят в содержательной направленности этих тенденций, а особенности – в самом соотношении их друг с другом.

Постоянно увеличивавшаяся художественная роль снов – прямое следствие того, что *доминанта речи* в сновидениях сменялась *доминантой образов*, что в итоге и делало изображение снов более реалистичным.

Вместе с жанровой эволюцией эпоса сновидение постепенно становилось полифункциональным приемом, связанным с выполнением самых различных художественных задач, и по мере развития эпических жанров эта функциональность сновидения лишь возрастала.

Сновидение влияет на развитие действия, выполняя сюжетную функцию; обладая психологической семантикой, оно свидетельствует о восприятии эпическим персонажем окружающей реальности; сновидение является проводником божественной воли; оно соединяет мир живых с потусторонним миром; оно может свидетельствовать об отношении автора к героям и т.д.

Общее количество снов в конкретном произведении по сравнению с предшествующей поэмой могло уменьшаться, но на художественном смысле снов это отражалось противоположным образом – он становился всё более выразительным и многоплановым. В итоге сновидение становится одной из тех констант жанра, художественный

смысл которых наиболее многообразен, а содержание – все более вариативное, все более символическое, все менее предсказуемое.

Соотношение основных тенденций в изображении снов не было неизменным: если в поэмах Гомера преобладала первая тенденция («язык сновидения – речь»), то в поэме Лукана доминирует вторая («язык сновидения – образы»). Если у Гомера и Вергилия тенденции в изображении сновидений находятся в отношении строгой полярности и «диссимилиации», то у Аполлония, а затем у Лукана, они постепенно «ассимилируются». Ответ на вопрос, с чем связано такое развитие сновидения как художественного средства, – в тех ограничениях, которые накладывал на художественные приёмы эпический канон.

Эпос античности принадлежит к жанрам мировой литературы с наибольшей хронологической дистанцией, с одной стороны, и наиболее консервативными художественными приемами – с другой, поэтому изменение его содержания и жанровой специфики вместе с появлением новых художественных задач вступало в противоречие с ограниченностью художественных средств.

Средствами традиционного приема, состоявшего в изображении сновидений, во многом и обеспечивалось выполнение этих художественных задач, с чем связаны как все изменения онейротопической структуры и композиции, так и постоянно увеличивающаяся символика снов. В итоге изображение сновидения обрело комплекс тех художественных черт, где семантика жанрового дискурса становилась все более выразительной.

Таким образом, онейротопика античного эпоса представляет собой жанрово-стилистическое единство, которому присущи как общие закономерности, так и характерные особенности. Как первые, так и вторые реализованы на различных уровнях: функциональном, сюжетном, образном и мотивном, проявляясь также и в типологии изображения.

Изменение композиции и образов сновидений, усложняющаяся семантика времени и пространства, усложняющаяся структура онейротопа, авторское присутствие в его тексте – результат тех черт стиля античного эпоса, которые связаны с его *психологизмом*.

Психологизм не был ведущей стилевой доминантой эпических поэм, но он был одной из тех примет эпического стиля, которые становились отражением всё большего числа его реалистических тенденций. Они проявлялись и в содержании основных мотивов эпической онейротопики, а именно – мотива *божественного присутствия в снах*, мотива *смерти* и мотива *эротического*, и хотя по мере жанровой эволюции эпоса количество этих мотивов оставалось неизменным, семантика их неизменно усложнялась.

Так, если в греческом эпосе соединение в одном сновидении нескольких мотивов начинается лишь в период эллинизма, то в римском это становится одной из самых характерных особенностей, что связано не только с его более поздним происхождением, но и с иными жанровыми задачами, которые постулировали новую, более комплексную онейротопическую мотивику.

Интенсификация онейротопики, в свою очередь, является результатом двух противоположных тенденций в творчестве эпических поэтов: с одной стороны, следования и развития эпической традиции, с другой – противодействия ей. Как первое, так и второе в итоге делало эпические сновидения интертекстуальным явлением: не случайно больше всего интертекста у автора, занимавшего особую по отношению к традиции позицию – у Лукана.

Основные черты поэтики раннегреческого и эллинистического эпоса, эпоса периода расцвета римского классицизма и эпохи «нового стиля» всё с большей и большей полнотой отражались в онейротопике, что, несомненно, является не только свидетельством богатейших возможностей сновидения как художественного средства, но и

доказательством постоянно увеличивавшегося значения этого средства в процессе развития античного эпоса.

Содержание работы отражено в следующих публикациях:

1. Отношение к смерти и типология характеров в «Энеиде» Вергилия // Филологические науки. М., 1997. № 4. 0,6 п.л.
2. Поэтика сновидений в «Аргонавтике» Аполлония Родосского // Филологические науки. М., 2007. № 4. 0,8 п.л.
3. Поэтика сновидений и «новый стиль» исторического эпоса: «Фарсалия» Лукана // Вестник МГУ, Серия 9 «Филология», 2007. № 1. 0, 7 п.л.
4. О поэтике литературных сновидений // Русская словесность. М., 2007. № 3. 0, 6 п.л.
5. Ода Горация «К Помпею Вару» в переводе Б.Л.Пастернака // Филологические науки. М., 2006. № 3. 0,8 п. л.
6. Поэтика сновидений и римский классицизм: «Энеида» Вергилия // Вестник МГУ, Серия 9 «Филология», 2007. № 5. 0, 7 п.л.
7. Поэтика сновидений: греческий и римский эпос // Вестник МГУ, Серия 9 «Филология», 2008. № 5. 0, 8 п.л.
8. О некоторых аспектах античных мотивов в творчестве Н.С. Гумилёва // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвящённых памяти Тронского И. М. СПб., 2008. 0, 4 п.л.
9. Сентенция в трагедиях Сенеки // Материалы VI Всесоюзной конференции по классической филологии. Симферополь, 1989. 0,2 п.л.
10. Семантика мотива смерти в «Энеиде» Вергилия // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвящённых памяти Тронского И. М. СПб., 1997. 0,2 п.л.
11. Типология изображения сновидений в эпосе Гомера // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвящённых памяти Тронского И. М. СПб., 1999. 0, 4 п.л..

12. О пушкинской поэтике перевода (на материале стихотворения Горация «На возвращение Помпея Вара» // Пушкин и мир античности. Материалы чтений в «Доме Лосева» (25-26 мая 1999). М., 1999. 0,7 п.л.

13. Художественная роль снов в эпосе Гомера (на материале «Одиссеи») // Материалы международной конференции, посвящённой 105- летию А.Ф.Лосева. «Логос», № 3. М., 1999. 0,9 п.л.

14. Типология характеров и бессознательное в «Энеиде» Вергилия. Материалы конференции «Сергеевские чтения -1999» // Вестник МГУ, серия «История», 2000. № 6, 0, 1 п.л.

15. О пушкинском переводе стихотворения Горация «На возвращение Помпея Вара» // Университетский Пушкинский сборник. М., 1999. 0,9 п.л.

16. Жанровая специфика онейротопов в греческой трагедии (на материале «Хозфор» Эсхила и «Электры» Софокла) // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвящённых памяти Тронского И. М. СПб., 2000. 0, 5 п.л.

17. Вергилий, Гораций, Петроний, Апулей // Энциклопедия «Аванта+», М., 2000. 1, 5 п. л.

18. Место и роль энклитик в процессе изучения ударения в древнегреческом языке // Древние языки в системе университетского образования. М., 2001. 0,9 п.л.

19. Онейротопика как элемент культуры: классика и архаика // Культура в эпоху цивилизационного слома. Материалы международной научной конференции. М., РАН, 2001. 0, 9 п.л.

20. Бальзак, Стендаль, Мериме, О.Генри, Лондон // Энциклопедия «Аванта+». М., 2001. 2, 5 п.л.

21. Вячеслав Иванов: поэтика перевода (на материале «Гимна к Аполлону» Алкея) // Вячеслав Иванов – творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М., 2002. 0, 8 п.л.

22. Античная литература в литературном процессе России // Программы основных лекционных курсов по специализации «Сравнительное литературоведение». – М.: Изд-во МГУ, 2002. 0, 5 п.л.

23. Онейротопика как элемент жанровой поэтики (на материале «Энеиды» Вергилия) // Вопросы классической филологии—XII. – М.: МГУ, 2002. 0,7 п.л.
24. Рецензия на книгу Ходанен Л.А. «Миф в творчестве русских романтиков» // РЖ ИНИОН РАН, Отечественная и зарубежная литература, 2002. № 2. 0,8 п.л.
25. Поэтика эпической гипнологии: Вергилий и Гомер // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвящённых памяти Тронского И.М.. СПб., 2002. 0, 2 п.л.
26. Онейротопическая поэтика эпоса: Вергилий и Гомер // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвящённых памяти Тронского И.М.. СПб., 2003. 0, 4 п.л.
27. Поэтика сновидений в эпосе: Вергилий и Гомер // Культурология: Дайджест ИНИОН РАН Серия «Теория и история культуры». М., 2003. № 2. 0, 9 п.л.
28. Владимир Соловьёв: поэтика перевода (на материале перевода «Энеиды» Вергилия) // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. М., 2005. 0,8 п.л.
29. Сон Дидоны в IV книге «Энеиды» Вергилия // Сборник научных трудов «Стефанос». М., 2005 0, 8 п.л.
30. Поэтика сновидения в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» и античные источники // «Литература XX века: итоги и перспективы изучения». IV – е «Андреевские чтения». М., 2006. 0,7 п.л.
31. Онейротопика эллинистического эпоса: Аполлоний Родосский // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвящённых памяти Тронского И.М.СПб., 2006. 0, 4 п.л.
32. Поэтика сновидений в эпических жанрах античности // Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты изучения. Материалы Международной научной конференции « VII Поспеловские чтения». М., 2008. 0, 6 п.л.

33. Античный эпос в русских переводах: проблемы поэтики // Русский язык: исторические судьбы и современность. III международный конгресс исследователей русского языка. М., 2007. 0, 4 п.л.
34. Поэтика сновидения и поэтика жанра: античность // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. V-е «Андреевские чтения». М., 2007. 0, 8 п.л.
35. Онейротопика божественного в античном эпосе // Альманах София. Вып.2 «П.А.Флоренский и А.Ф.Лосев: род, миф, история». Уфа, 2007. 0, 6 п.л.
36. Сновидение как элемент поэтики эллинистического эпоса (на материале «Аргонавтики» Аполлония Родосского) // Культурология: Дайджест ИНИОН РАН. Серия «Теория и история культуры». М., 2007. №3. 1 п.л.
37. Поэтика сновидения и поэтика перевода: критерии точности // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Материалы чтений, посвящённых памяти Тронского И. М. СПб., 2007. 0, 5 п.л.
38. Античная онейротопика как элемент рецепции: Юлий Цезарь Шекспира // Материалы международной конференции. Петрозаводск, 2007, 0, 8 п.л.
39. Борис Пастернак: поэтика перевода // Культурология: Дайджест ИНИОН РАН. Серия «Теория и история культуры». М., 2006. №3. 0, 9 п.л.
40. Литературное сновидение: терминологический аспект // Вестник МГОПУ им. М. Шолохова. 2007, № 3. 0,7 п.л.
41. Сновидение как объект филологического исследования // Филологические науки. МГИМО, 2007, № 57. 0, 7 п.л.
- 4 2. Поэтика сновидения в эпосе: античность // Наука в высшей школе: проблемы интеграции и инноваций. Материалы VII Международной, X Всероссийской научной конференции. М., УРАО. 2007. 0, 8 п.л.
43. «Энеида» Вергилия в переводе А.Фета и В.Соловьёва // Актуальные вопросы литературы и культуры. Вопросы филологии. Вып. 3. Ереван, 2007. 0, 6 п.л.
44. Эпическая онейротопика (к постановке проблемы) // Сборник материалов V Поволжского научно-методического семинара по проблемам

преподавания и изучения дисциплин классического цикла. Вып. 4. Нижний Новгород, 2007. 0, 6 п.л.

45. Литературные сновидения (филологический и психологический аспекты) // Цивилизация знаний: российские реалии. Труды VIII Всероссийской научной конференции. Т. 2. М., 2007. 0, 9 п.л.

46. Поэтика эпического сновидения: греческий и римский вариант // НЛО, М., 2008. № 93, 0, 1 п.л.

47. Сновидения в античном эпосе: поэтика пространства и времени. // Классическая филология в Сибири. Материалы VI-ой Всероссийской научной конференции «Актуальные проблемы классической филологии, сравнительно-исторического языкознания и регионального научно-методического совета по классической филологии». Томск, 2008, 0, 8 п.л..

48. Основные мотивы сновидений античного эпоса // Культурология: Дайджест ИНИОН РАН. Серия «Теория и история культуры». М., 2008, №3. 1, 5 п.л.

49. Древнегреческая литература (Греция Древняя) // Большая Российская Энциклопедия. М., 2007, т. 7, 0, 8 п.л.

50. Гораций. Большая Российская Энциклопедия. М., 2007, т. 7, 0, 4 п.л. (совместно с Голубковым А.В.)

51. Об одном античном мотиве в поэзии Н.С.Гумилёва // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. VI-е «Андреевские чтения». М., 2008, 0, 9 п.л.

52. Мотив смерти в сновидениях античного эпоса // Романские языки и культуры: от античности до современности. Международная научная конференция. Сборник материалов. М., 2008, 0, 6 п.л.

53. Поэтика сновидений в античном эпосе: эротический аспект // Труды русской антропологической школы. Вып. 5. М., 2008, 0,7 п.л.

54. Сон Юлия Цезаря после Фарсальской битвы (филологический и психологический аспекты) // Филологические науки, МГИМО, 2008, № 31. 0,8 п.л. (Совместно с Теперик Р.Ф.)

В печати:

55. Филолого-психологический анализ литературных сновидений (на материале сна Дидоны в «Энеиде» Вергилия) // Вестник МГУ. 2009, № 1. серия 14, «Психология». 1 п.л. (Совместно с Теперик Р.Ф.)

56. Исторический эпос и историческая проза: поэтика сновидения. Материалы конференции «Сергеевские чтения-2007» // Вестник Древней Истории, 2009. № 1. 0, 1 п.л.

57. Поэтика сновидения: критерии интерпретации (на материале сна Медеи в «Аргонавтике» Аполлония Родосского) // Вопросы классической филологии – XIII. Сб. статей в честь А.А.Тахо-Годи. М., 2009. 0, 7 п.л.

58. Рецензия на книгу: Бескова И.А. Природа сновидений (Эпистемологический аспект М., 2005) // Культурология: Дайджест ИНИОН РАН. Серия «Теория и история культуры». М., 2009, № 2, 0, 5 п.л.

59. Римский поэт Лукан в оценке классицистов и Данте // Вопросы филологии. Вып. 4. (по материалам Международной научной конференции "Дживелеговские чтения"). Ереван, 2009. 0,6 п.л.

60. Сравнение как форма авторского присутствия: текст и интертекст сновидения // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. VII-е «Андреевские чтения». М., 2009. 0, 7 п.л.