

*Моему отцу,  
Александру Ивановичу  
Протопопову*

## Содержание

### *Введение*

Происхождение обозначения «греческий роман» .....	11
Кто был читателем греческого романа? .....	14
Современная наука о греческом романе .....	17
Роман Ксенофонта Эфесского .....	21

### Ксенофонт Эфесский в современной науке (обзор литературы)

«Символизм» и «реализм» в объяснении романа .....	27
Ксенофонт Эфесский как «примитив» .....	32
«Мифологически-мистерияльное» понимание романа .....	35
«Реалистическое» понимание романа .....	59
Композиция Ксенофонта .....	77

### Повесть о Габрокоме и Антии (анализ романа)

Знакомство с героем .....	83
Праздник Артемиды Эфесской .....	95
Влюбленность .....	108
Как начинают роман Ксенофонт и Харитон .....	115
Оракул и полог: два иносказания .....	117
Пучина страстей и пучина бед .....	133
Метафора как повествование .....	157
Путешествия героев .....	161
Финал. Узнавание. Рассказ как посвящение .....	190
Сюжет Ксенофонта как иносказание .....	196

## Эрот Ксенофонта

Эклектика, синкретизм и истолкование .....	202
Эрот и целомудрие у Платона .....	208
Диалог Плутарха «Об Эроте» .....	214
Эрот орфический и мистерии .....	223
Общий символический смысл романа и детали .....	256
Эфес Ксенофонта .....	264

## Аллегорический роман

Форма позднеэллинистической прозы .....	273
Античная аллегорическая экзегеза .....	276
Иносказательные приемы греческих романистов .....	299
Поэтика отражений .....	347
Аллегорические романы других эпох .....	386

<i>Заключение</i> .....	391
-------------------------	-----

## *Приложение.*

Восприятие романов в христианской культуре:

житие Галактиона и Епистимьи .....	393
------------------------------------	-----

Краткое содержание «Повести о Габрокоме и Антии» .....	397
--	-----

Примечания .....	401
------------------	-----

Библиография .....	429
--------------------	-----

## Указатели

Index locorum .....	447
---------------------	-----

Именной указатель .....	453
-------------------------	-----

Сокращения .....	465
------------------	-----



ἐγὼ, φάναι τὸν Σωκράτη, ὃς  
οὐδέν φημι ἄλλο ἐπίστασθαι  
ἢ τὰ ἐρωτικά...

*Plat. Symp. 177d*

Я, сказал Сократ, который, ей-богу, не знает ничего, кроме того, что связано с Эротом...

*Платон, «Пир», 177d*

Эрот, о котором Платон учил, что он увлекает философа к истинному и прекрасному, и Эрот, влекущий друг к другу героев греческого любовного романа, совсем не кажутся современному читателю одним и тем же божеством. Задача этой книги – убедить, что они если и не тождественны друг другу, то, во всяком случае, родственны.

Автор утверждает это, опираясь прежде всего на разбор романа Ксенофонта Эфесского о Габрокоме и Антии, которому посвящены две первые главы книги. При всей внешней неприязнательности роман Ксенофонта в аллегорической форме изображает распространенные в его время философские представления.

Этим представлениям, кочевавшим из книги в книгу и пересекавшим даже границы конфессий (кроме традиционных «языческих» книг они обнаруживаются и в герметических, христианских и гностических), посвящена третья глава. Древнейшим из них, по мнению автора, является орфическое представление о перво-рожденном Эроде-андрогине.

В четвертой главе говорится о распространенности аллегорезы во времена греческих романистов и о ее принципах, которые можно найти в трактатах по тол-

кованию священных книг и сновидений. В ней говорится и о присутствующих не только у Ксенофонта, но во многих греческих романах формальных приемах и композиционных принципах, которые являются, по мнению автора, и основой строения этих произведений, и главной «подсказкой» читателю, что перед ним иносказание.

Автор благодарит своих учителей и всех, кто помогал в работе над книгой советами (и не только): М.Л. Гаспарова, М.А. Леушина, О.Б. Малахову, С.Ю. Неклюдова, Л.Н. Семенову, Д.О. Торшилова, Е.П. Шумилову, Д.М. Яцкина и, наконец (последней по порядку, но отнюдь не по значению), Н.В. Брагинскую, которая была вдохновительницей и руководительницей занятий автора греческим романом, а также участников созданного ею семинара.

## Происхождение обозначения «греческий роман»

Эта работа посвящена жанру античной литературы, который принято называть романом. Само это обозначение, по словам одного из исследователей, сразу вызывает «трудности терминологического характера»<sup>1</sup>. Дело в том, что термин «роман», применяемый к определенной группе эллинистических прозаических повествовательных произведений, вовсе не являлся их древним обозначением – книги, которые именуются в современной традиции греческими романами, по-гречески имели названия разные, нейтральные и не подчеркивающие их специфики: *λόγοι*, *βίβλοι*, *διηγήματα* (примерно «книги», «рассказы»).

К греческому роману обычно<sup>2</sup> относят несколько повествовательных прозаических произведений с мифологическими сюжетами, написанных в большинстве своем в I–III веках по Р. Х. «Кембриджская история классической литературы» насчитывает девятнадцать таких произведений, пять из которых, дошедшие до нас целиком (книги Ахилла Татия, Гелиодора, Ксенофонта Эфесского, Лонга, Харитона), составляют «когерентную группу»<sup>3</sup>. Их объединяет прежде всего близость сюжета: это история любви молодых прекрасных героев, рассказанная примерно по одной и той же схе-

ме: «встреча – разлука, странствия – новая встреча – счастливое воссоединение». Именно эти пять произведений мы и называем в данной работе греческим любовным романом.

Слово «роман» возникло в средние века для обозначения написанных на *романских* языках поэм с «героико-любовным содержанием»<sup>4</sup>: в трактате Дж. Чинцио «Об искусстве сочинения романов» (1554) так называются поэмы Боярдо и Ариосто. Примерно в это же время появляются переводы сочинений Лонга и Гелиодора на французский, что обеспечивает им всеевропейское признание (например, «Эфиопика» Гелиодора в XVI веке была издана 35 раз на различных европейских языках). Но романом ее еще не называли; в 1596 году А. Пинчиано рассматривает произведение Гелиодора как эпос, причем ставит его выше эпоса Гомера и Вергилия<sup>5</sup>.

Нормативная поэтика конца XVI века, опирающаяся как на образец на «Поэтику» Аристотеля, не находит ничего подходящего в числе канонических жанров – и Пинчиано предпринимает вполне логичный для такой поэтики ход, пытаясь вписать Гелиодора в существующую, каноническую жанровую систему. С другой стороны, прозаическая книга Лонга воспринимается прежде всего в связи с эклогами Феокрита и Вергилия, что обусловлено сходством содержания и близким духом «пастушеской идиллии». Греческие романы, не включенные в канон самой античностью, и в XVI столетии влияют на создание новых жанров, не освященных авторитетом Аристотеля: так, например, в 1585 году появляется пасторальная драма Гварини «Верный пастух», сочетающая драматургические приемы трагедии и комедии и одновременно явно вобравшая черты идил-



лии Лонга; примечательно, что гуманисты упрекали Гварини за создание не санкционированного Аристотелем жанра.

В эпоху барокко заметным явлением литературы становится так называемый прециозный роман; «Астрея» Д'Юрфе (1609–1617), во многом явившаяся образцом жанра, тоже опирается, в частности, на Лонга, и тогда в литературном сознании эпохи возникает связь греческой пасторали теперь уже с прозаическим прециозным романом. Расцвет барочного романа – середина XVII века; в 1666 году выходит, наконец, «Трактат о возникновении романов» аббата Гюэ (в 1669 году он опубликован в качестве предисловия к роману Мадлены де Лафайет «Заида»). Это первая попытка теоретического осмысления нового прозаического жанра, ставящая вопрос о его истоках и находящая их именно в греческих *λόγοι έρωτικοί* – любовных историях. Трактат Гюэ окончательно закрепляет наименование «роман» за греческими образцами прециозной литературы.

Гюэ пытается ответить на вопрос о сущности романа как жанра и его происхождении, – при этом отталкивается он, естественно, от современного ему барочного романа. Отмечая прежнее представление о романе прежде всего как о произведении поэтическом, Гюэ дает свое определение жанра: «то, что мы называем собственно романами, – это вымышленные любовные истории, искусно написанные прозой для удовольствия и назидания читателей»<sup>6</sup>. Гюэ, в соответствии с литературоведческим мышлением того времени, стремится придать своему определению статус всеобщей нормы и заявляет, что «романы в той мере являются правильными или неправильными, в какой они близки или далеки от данного определения»<sup>7</sup>.

Но само определение выведено из сближения прециозного романа и греческих любовных историй; на них переносятся свойства барочного романа. В стремлении отыскать предшественников, чтобы с помощью этого лучше осознать собственную специфику и закрепить ее в качестве нормы, новый европейский роман не столько находит, сколько создает свою родословную. Так, в обратной исторической перспективе, создается канон жанра, возникает представление о греческом любовном романе, во многом определяющее восприятие этих книг вплоть до нашего времени.

«Обратная перспектива» в историческом исследовании неизбежно телеологична и связана с опасностью модернизации: ведь первые образцы исследуемого явления «обнаруживаются» и понимаются исходя из его современного состояния. Чтобы понять специфику греческой прозы начала христианской эры, необходимо выяснить, как читали и толковали эти произведения их современники.

## Кто был читателем греческого романа?

В распоряжении исследователя нет не только теоретических описаний романа, современных Лонгу, Гелиодору или Ксенофону, но даже, вплоть до V века, никаких упоминаний этих сочинений и их авторов. Самое раннее упоминание содержится в «Истории церкви» Сократа Схоластика (V век), где говорится о том, что написавший в молодости «эротические книги» Гелиодор был священником в Фессалии и впервые ввел в своей епархии celibat (Socr. Schol. V 22). Молчание риторических трактатов о романах, на наш взгляд, свиде-

тельствует против гипотезы об их происхождении из риторической контroversии, выдвигавшейся некоторыми учеными в первой трети двадцатого века<sup>8</sup>. Каков же был читатель греческого романа и каков автор?

Некоторые современные исследователи (Б. Перри, Т. Хегг, Дж. Шмелинг) полагают, что авторы романов, будучи образованными риториками и софистами, ориентировались на широкую, не слишком образованную публику; Дж. Шмелинг считает, что они не воспринимали всерьез свои написанные для «толпы» сочинения и не заботились об их судьбе<sup>9</sup>.

Взгляд на греческий роман как на литературу, созданную риториками и софистами для «простой публики», основан на представлении о том, что в первые века нашей эры резко возрос уровень образованности массовой аудитории. Роман, с этой точки зрения, удовлетворял запросы людей, обладающих начатками образования и «взыскующих романтизма и идеализма», – женщин, подростков<sup>10</sup>. Ученые, придерживающиеся подобного взгляда, представляют роман популярным массовым чтением, эллинистической беллетристикой, описывающей любовные переживания в сентиментально-назидательном стиле с налетом религиозности и мистики; это своего рода аналог современной массовой литературы в стиле «фэнтэзи» или «розового романа». Однако по поводу широкого распространения начального образования в эпоху позднего эллинизма – особенно среди женщин – в науке ведутся упорные дискуссии: многие исследователи считают это представление не соответствующим действительности<sup>11</sup>.

Кроме того, взгляд на романы как на популярную «низовую» литературу не так давно встретил неожиданное возражение со стороны палеографии и кодикологии. На международной конференции по античному

роману в 1989 году на любопытные палеографические данные в связи с романами обратила внимание коллег С. Стефенс; несколько позже она обобщила свои наблюдения и сделала соответствующие выводы о распространенности романов – приводимые ею данные теперь упоминаются практически в каждом из новых сборников статей по античному роману<sup>12</sup>.

Стефенс использует вышедшую в 1973 году книгу М. Монтевекки «Папирология», где была опубликована таблица встречаемости литературных папирусов, найденных в Римском Египте и датированных I–VI веками по Р. Х. Эти данные освещают вопрос о «популярности» романа с неожиданной стороны: дело в том, что количество списков романов невелико и по сравнению со списками классических школьных авторов, и по сравнению с текстами ветхо- и новозаветной литературы. Так, списков трагедий насчитывается 131, Фукидида – 75, Демосфена – 120, «Илиады» – 600, ветхо- и новозаветных текстов, датированных II–IV веками – 172. На этом фоне количество обнаруженных списков романов выглядит довольно скромным: четыре фрагмента Харитона и шесть – Ахилла Татия; помимо этого, имеются фрагменты романов, не дошедших до нас полностью, так что в целом насчитывается сорок два списка фрагментов романов, включая десять копий. Это число ближе всего к количеству списков анонимной философской прозы – сорок три.

Любопытно и качество этих рукописей. Стефенс выделяет три типа рукописей того времени:

1) относящийся к «высокой культуре»: каллиграфический почерк, быстрый курсив в комментариях – так оформлены «ученые» комментированные издания трагедий и комедий;

2) христианский: письмо этих текстов похоже на приспособленное к записи в иных целях письмо документа; это так называемый полудокументальный стиль;

3) «учебный»: тексты, выполненные неопытными, полуграмотными переписчиками, с множеством ошибок и описок – продукция школьников; именно к данному типу относится большинство списков Гомера.

Оформление и материал рукописей романов отличаются и от оформления ранних христианских текстов, и от школьной продукции; списки романов похожи на дорогие издания Сапфо или Платона. Несколько рукописей – «подарочного» вида, с добротным и богатым материалом свитков и кодексов, каллиграфическим почерком, аккуратно обрезанными широкими полями – выглядят предназначенными для очень богатых покупателей. Исходя из данных о количестве и качестве рукописей романов, Стефенс делает неизбежный, по ее словам, вывод: романы не были низовой литературой, их читатели относились к образованному слою; адресовались романы той публике, которая читала, например, «Моралии» Плутарха и сочинения Лукиана.

## Современная наука о греческом романе

Ответ на вопрос об авторах романов и их аудитории решается учеными в зависимости от того, как понимается смысл самих произведений. Перечислим основные направления изучения греческого романа.

1. «*Эволюционистское*». Начало ему положил Э. Роде, чья работа «Греческий роман и его предшественники» (1876) во многом определила дальнейшее изучение жанра. Роде выделяет в романе важнейшие, на его

взгляд, составляющие: история любви; история скитаний и путешествий; софистическое красноречие. Исходя из этого, Роде обнаруживает три жанровых источника романа: эллинистическую любовную поэзию; утопическую литературу, связанную с путешествиями; риторику периода второй софики. Его «эволюционизм» в том, что роман выглядит результатом постепенного «суммирования» некоторых предшествующих жанров.

Другие представители этого направления отличаются от Роде лишь тем, какой жанр они называют «предком» романа. Э. Шварц полагает, что это эллинистическая историография<sup>13</sup>; Б. Лаваньини считает, что в основе жанра лежат местные легенды и сказания<sup>14</sup>; для Я. Людвиговского «почва», из которой вырастает эротический роман, – низовая, народная литература<sup>15</sup>; Г. Джангранде видит основным источником романа александрийскую любовную поэзию<sup>16</sup>.

В русской науке представителями этого направления были А.Н. Веселовский, считавший роман результатом постепенного развития различных предшествующих жанров<sup>17</sup>, и А.Н. Кирпичников, который полагал, что исток романа лежит в описаниях путешествий, соединенных с любовной интригой новой комедии<sup>18</sup>. В какой-то мере к этому направлению примыкают и ученые, считающие роман выросшим из декламаций второй софики.

2. *«Мифологически-мистериальное»*. Второе направление в изучении романа опирается на представление о том, что в основе романа лежит или изложение какого-либо мифа, или описание мистериального действия. Основные представители этого направления – К. Кереньи и Р. Меркельбах<sup>19</sup>. С мифологически-мистериальным направлением отчасти сближается концепция греческого

романа О.М. Фрейденберг, считавшей, что романная сюжетная схема представляет собой «бессознательную пересемантизацию» солярных и плодородных мифов<sup>20</sup>.

3. «Социально-психологическое». Главными представителями этого направления в изучении романа можно назвать Б. Перри и Т. Хегга<sup>21</sup>. Это течение в исследованиях романа выросло из спора с «эволюционистами» и «мифологами». Начало ему положил Б. Перри, главной идеей которого была мысль о невозможности механического составления жанра из предшествующих жанров, развившихся «естественно».

Перри и его последователи считают, что роман – «личное изобретение», продукт сознательного творчества. Основание для появления этого нового литературного жанра – особые социально-психологические условия Римской империи на рубеже нашей эры: возникновение «толпы», массы; нивелировка различий римских граждан и провинциалов, коренного населения империи и пришлых варваров, распространение некоторой образованности и понижение общего уровня культуры, выразившееся в интересе к разного рода «чудесам» и фантастике. Перри говорит, что романы – это эпос больших городов. В атмосфере социального отчуждения на первый план выходят проблемы личной жизни; становится необходимой литература, отражающая потребность массы в удовлетворении ее запросов на описание «частной жизни». Такой «социальный заказ» и призван исполнить роман.

С этим направлением исследований сопоставим, как нам думается, и взгляд М.М. Бахтина на происхождение греческого романа<sup>22</sup>. Бахтин рассматривает феномен «романного сознания» с философской позиции, с точки зрения культурного «многоязычия», выдвинувшего на

передний план новый, рефлексивный способ обращения с языком. В романе, по мнению Бахтина, проявляется дистанцированность авторского сознания по отношению ко всем «прямым жанрам» – и поэтому роман представляет собой своеобразную «энциклопедию жанров». Однако сюжетная схема романа кажется Бахтину «фольклорным рудиментом» – а это значит, что в данном литературном феномене странным образом скрещиваются софистическая культурная рефлексия и мифологическая ментальность.

4. «Синкретическое». Это направление представлено влиятельным исследователем романа Б. Риардоном, который пытается объединить положения разных школ в некое целое<sup>23</sup>. Риардон полагает, что для содержания романа были важны те духовные особенности эпохи, на которые обращают внимание представители «социально-психологического» направления, и особенно отмечает в идейной атмосфере времени интерес к разного рода эзотерике, мистериям, восточным культам – вообще повышение религиозных настроений в обществе.

Говоря о форме романа, он пытается выделить те его черты, которые могли быть заимствованы из предшествующих жанров – например, из новой комедии. Позиция Риардона близка положениям А. Веселовского, который полагал, что потребности в новом круге идей («частная жизнь», как он выражается) могут привести к поиску среди традиционных форм таких, которые уже выражали требуемое содержание (любовная интрига новой комедии).

Исследования, посвященные античному роману в последние два десятилетия, характеризуются осознанным «эkleктизмом» и «полиметодологием». На кон-



ференции по античному роману в 1989 году Дж. Салливен выступила с докладом «Применимость современных направлений в критике к изучению античного романа»<sup>24</sup>. Она показывает, что в исследованиях романа применяются практически все современные методологии гуманитарных наук и все методики формального изучения текстов: это структурализм и постструктурализм, нарратология, семиотика, деконструктивизм, психоанализ, марксизм, феминизм, герменевтика, рецептивная эстетика и т. д. Многообразие подходов определяет и многообразие трактовок романов, и многообразие ответов на вопрос о происхождении жанра. Этот вопрос, как отметил в 1976 году на первой международной конференции по античному роману Г. Андерсон, остается самым «болезненным» в современных исследованиях<sup>25</sup>, а Дж. Шмелинг добавляет, что «происхождение античного романа, на данный момент не выясненное, по-видимому, и останется таковым»<sup>26</sup>.

## Роман Ксенофонта Эфесского

Наша попытка вступить в дискуссию о сути и происхождении греческого любовного романа основана прежде всего на анализе текста Ксенофонта Эфесского. Этому автору повезло меньше других романистов: количество специально посвященных ему работ на данный момент ограничено двумя монографиями<sup>27</sup>; кроме того, среди исследователей бытует устойчивое мнение о Ксенофонте как о слабом авторе, а о его романе – как о неудачном произведении. При этом в оценке творчества Ксенофонта возникает странное противоречие: с одной стороны, его произведение называют наиболее прими-

тивным, с другой – отмечают удивительную стройность и сложность его композиции.

Это противоречие стало отправной точкой для наших рассуждений. Не может ли оно стать ключом для разгадки замысла автора и тем самым прояснить, в какой-то степени, происхождение греческого любовного романа?

Текст Ксенофонта сохранился в единственной рукописи XIV века, находящейся ныне в Лавренцианской библиотеке во Флоренции. В эту библиотеку рукопись была передана в начале XIX века, а до того находилась в Монте-Кассинском монастыре, куда в 1425 году попала от известного собирателя древних манускриптов гуманиста Антонио Корбинелли. Кодекс с романом Ксенофонта содержит также тексты Харитона и Лонга и часть романа Ахилла Татия. В XVI веке с рукописи романа Ксенофонта была сделана копия, которая хранится в Британском музее<sup>28</sup>.

Первое печатное издание греческого текста романа было осуществлено А. Кокки в 1726 году; в этом же столетии греческий текст был издан еще три раза (1793, 1794, 1796)<sup>29</sup>.

Никаких папирусных отрывков из романа Ксенофонта не обнаружено, что затрудняет его датировку. Общепринятая датировка – II век по Р. Х.<sup>30</sup>; она основана на нескольких соображениях. Во-первых, в романе упоминается иринарх Киликии (II 13 3; III 9 5; здесь и далее никак не поясняемые ссылки относятся к роману Ксенофонта). Эта должность была введена после царствования Траяна, при императоре Адриане (117–138), поэтому *terminus post quem*, по всей вероятности, – время Траяна. Относительно *terminus ante quem* существует неопределенность. Некоторые ученые пола-

гают, что роман написан до 263 году, когда был разрушен храм Артемиды Эфесской, описываемый в романе как процветающий<sup>31</sup>; однако, как замечает Перри, автор художественного, вымышленного повествования вполне мог описывать уже разрушенный храм, поэтому 263 год нельзя со всей определенностью признать *terminus ante quem*<sup>32</sup>.

Наиболее поздней из возможных датировок романа Ксенофонта ученые признают V–VI века, поскольку в сборнике любовных писем Аристенета, датируемом этим временем, фигурирует имя Габрокома, главного героя Ксенофонта. Так как у Аристенета обнаруживаются скрытые отсылки и к Ахиллу Татию, можно предположить, что, вводя в свой текст очень редкое имя – Габроком, Аристенет имел в виду именно героя любовного романа<sup>33</sup>. Все же большинство ученых склонно считать временем написания романа именно II век – главным, хотя и не очень надежным, основанием для такой датировки служит содержание романа.

По поводу имени автора – Ксенофонт Эфесский – и его родного города тоже высказываются разные мнения. Так, Б. Лаваньини считает, что Ксенофонт никогда в Эфесе не был, а это имя присвоено ему авторами словаря «Суда»<sup>34</sup>. Лаваньини отмечает, что в «Суде» помимо Эфесского упоминаются еще Ксенофонт Антиохийский и Ксенофонт Кипрский, причем первому из этих двух приписывается книга под названием «Вавилонская история», а второму – «Кипрская». По мнению Лаваньини, с которым согласен Гартнер<sup>35</sup>, имена Ксенофонтам даются в «Суде» по названиям их книг, чтобы отличить авторов друг от друга: Гартнер полагает, что «Суда» передает настоящий этникон только автора «Вавилонской истории» Ксенофонта Антиохийского, а два

других Ксенофонта получили обозначения родных городов только по названиям своих книг.

Свое мнение Лаваньини подкрепляет тем, что автор романа передает сведения об Эфесе, полученные из вторых рук: так, слова о расстоянии от Эфеса до храма Артемиды (I 2 2), как считает Лаваньини, полностью воспроизводят Геродота (Herod. I 26), у которого, по мнению ученого, Ксенофонт берет и имена своих героев – Габроком и Гиперант (Herod. VII 224). Т. Хегг в статье об именах в романе Ксенофонта<sup>36</sup> говорит, что романист часто выбирает редкие имена, а некоторые вводит впервые; отдельные очень редкие имена встречаются только в литературных произведениях: так, помимо Габрокома и Гиперанта, Ксенофонт, по-видимому, берет у Геродота имена Кино, Мирид, Псаммид (Herod. I 110, 122; II 13, 101; II 159–161).

Такое использование Ксенофонтом имен из геродотовской «Истории» можно, конечно, расценить как ни к чему не обязывающую случайность; если считать роман «низовой» литературой, предназначенной для малообразованного читателя, соответствующий выбор имен подтверждает мнение Перри и Шмелинга о том, что авторы романов, хотя и ориентировались на простую публику, сами были образованы достаточно хорошо. Но можно и предположить, что выбор имен в романе не случаен, что автор преследовал какие-то определенные цели – в таком случае перед нами будет еще одна загадка «самого примитивного из романов» и «самого слабого из романистов».



«Символизм» и «реализм»  
в объяснении романа

Сколь бы ни была велика научная литература о греческом романе, в конечном счете в истории его восприятия и изучения существуют только два направления: *символическое* и *реалистическое*. Странники символического подхода видят в греческом романе присутствие скрытого смысла, который необходимо расшифровать (воспользовавшись определением П. Рикера, мы здесь называем символом «всякую структуру значения, где один смысл – прямой, первичный, буквальный, означает одновременно и другой смысл, косвенный, вторичный, иносказательный, который может быть понят лишь через первый»<sup>1</sup>). Приверженцы «реализма» полагают, что романы – это описания вымышленных событий, смысл которых лежит на поверхности и не содержит иносказания.

Оба подхода возникают, надо полагать, одновременно с появлением самого романа и продолжают свое существование по сей день. Обрисуем кратко их общие основания.

Представители «символизма» исходят из предпосылки, что роман имеет несколько смысловых пластов, как бы просвечивающих друг через друга. Например, путешествие, означающее само по себе просто путе-

шествие, на другом смысловом уровне означает мистериальное посвящение, а на уровне, который можно назвать морально-аллегорическим, это же путешествие означает странствия души на пути к Богу.

Таким образом, принцип символического истолкования «состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении»<sup>2</sup>. Сторонники символического подхода различаются тем, на каком именно «уровне значения» они ищут главный скрытый смысл – а это в немалой степени обусловлено временем жизни толкователя, его эпохой со всеми присущими ей культурно-историческими особенностями. Если первые известные нам символические толкования романов (как, например, «Толкование Филиппа Философа» на роман Гелиодора) видят их скрытый смысл в христианском богословии и нравственных аллегориях, то в XX веке интерпретаторы-символисты обнаруживают в качестве тайного послания романистов скрытое от взглядов непосвященных описание мистерий.

В чем состоит «мистериальный» подход к роману? Стоящие на этой точке зрения исследователи считают, что описание путешествий героев символически воспроизводит сюжет и композицию мистерии: «сюжет» – то есть сюжет соответствующего мистерии мифа, «композицию» – то есть определенный порядок совершения ритуала, соответствующий последовательности эпизодов мифа. Получается, что *λεγόμενα* и *δρώμενα* мистерии, ее мифы и ритуалы, должны быть отражены в тексте именно в определенном, согласном со священнодействием, порядке. Сведения об этом порядке черпаются из других, не-романных, источников. Но эти источники не дают возможности представить целостную картину

мистериальных посвящений, а значит – проверить правильность воспроизведения в романах порядка мистериальных действий.

Несмотря на отсутствие описаний полной картины мистерий, частичные все же имеются. Они-то и позволяют сторонникам мистериального подхода находить в романах определенные соответствия инициациям, а противникам – указывать на все случаи несовпадений композиции романов с литургическим порядком, фрагменты которого зафиксированы в других источниках. Так, критикуя пионерскую работу Р. Меркельбаха о мистериальной «подкладке» романов, историк религии Р. Тюркан в качестве основного возражения выдвигает тезис о несогласованности композиционного строя романов с известным нам порядком инициаций: «разве мог автор, будучи “мистагогом”, драматизировать как попало ритуалы, на которые он намекает, без соблюдения последовательности литургии?»<sup>3</sup>.

Сторонники мистериального подхода, напротив, в самих несовпадениях романов с нашими представлениями о мистериальной литургии пытаются обнаружить возможные недостающие звенья имеющихся описаний мистерий, те смысловые нюансы инициаций, о которых другие источники не сообщают.

Х. Чок, например, в своей рецензии на работу Меркельбаха<sup>4</sup> отмечает, что среди исследователей является общепринятым представление о посвящаемом (женщине или мужчине), который в результате посвящения обретает единство с божеством, так что финальная встреча влюбленных в романе трактуется именно как соединение посвящаемого с богом. Добавим, что по меньшей мере в одном случае соответствующее такому толкованию строение сюжета несомненно: это включенная в роман Апулея знаменитая сказка об Амуре и Психее,



где *один* персонаж проходит ряд испытаний ради встречи с божеством, а оно, вплоть до самого конца, остается для него недостижимым. Исследователи, признающие мистериальную основу романа Апулея, видят в сказке ключ к смыслу всего произведения, в котором герой, как и Психея-Душа, проходит в странствиях через ряд испытаний и в финале становится посвященным в мистерии Исида.

Однако в других романах испытания проходят *оба* главных героя, причем действия их не пересекаются друг с другом, и наиболее отчетливо такое строение сюжета в романе Ксенофонта. Каким же мистериям могут соответствовать параллельные действия двух героев? – спрашивает Чок и делает вывод, что такое несоответствие нашим взглядам на инициацию побуждает к новым интерпретациям известных сведений о мистериях.

Таким образом, «мистериальная школа» видит в романах весьма ценный источник по истории эзотерических культов. Такие известные специалисты по эллинистической религии, как В. Буркерт и Р. Уитт, без всяких сомнений относят романы к числу основных источников по мистериям эллинистического и римского времени<sup>5</sup>.

Однако противники мистериального подхода считают отсутствие полного совпадения романов с известными ритуалами доказательством того, что мистериальный смысл в них отсутствует. Для представителей «реализма» аксиомой в истолковании романов является то, что в них нет сознательной зашифровки чего-либо. Там, где символисты находят намеки автора на принадлежность их сочинения к *ἱεροῖ λόγοις*, *священным словам*, реалисты видят только следы общего настроения эпохи, увлеченной мистикой и эзотерикой. По их мнению,

смысл романов сводится к буквальному значению: если речь идет о путешествии, то это и надо понимать как перемещение из одной страны в другую, а не как вчитанный в текст интерпретаторами мистериальный путь посвящения. При этом основная предпосылка реалистического подхода заключается в том, что понимание реального неизменно в любую эпоху, а значит – совпадает у авторов романов и у толкователей-реалистов.

Конкретные выводы исследователя-реалиста (как и символиста) определяются общими воззрениями его эпохи. Если «реалисты» периода Возрождения, полагая, что назначение романов – услаждая читателя, поучать его, оставались на позициях нравственной дидактики<sup>6</sup>, то современные интерпретаторы-реалисты разбирают романы чаще всего с позиций психологизма или социологии.

Насколько правомерно предположение о наличии в романах зашифрованного значения? Текст, автор которого сознательно пишет иносказаниями, обязательно рассчитан на определенные приемы истолкования, позволяющие читателю находить скрытый смысл. Принципиальным недостатком «мистериального подхода» мы считаем отсутствие поиска и описания таких приемов, которые обеспечивали возможность понимания читателем истинного смысла произведения. Если ничего не известно об этих приемах, то невозможно и доказать сознательность зашифровки.

Современные исследователи, работающие в русле так называемой рецептивной эстетики, обнаруживают в романах Ахилла Татия и Гелиодора сложное герменевтическое устройство, обеспечивающее хитрую игру авторов с ожиданиями читателей<sup>7</sup>, и объясняют это общей софистической изощренностью эпохи, видя в этих герменевтических структурах «игру ради самой игры».

Таким образом, одни полагают, что скрытый смысл в романах присутствует, но не выясняют, *как* он присутствует; другие реконструируют способы «работы со смыслами» авторов романов, но не считают нужным отвечать на вопрос, *ради чего* это делается.

Очевидно, что любой текст пишется в расчете на чье-то понимание и строится в соответствии с представлениями пишущего о возможности такого понимания: автор предполагает, что читателю знакомы определенные приемы истолкования.

### Ксенофонт Эфесский как «примитив»

Как мы уже сказали, сочинению Ксенофонта Эфесского повезло меньше, чем другим романам. Количество посвященных ему работ невелико, а в оценке качества произведения исследователи вплоть до последнего времени были на редкость единодушны: и символисты, и реалисты называли Ксенофонта автором грубым, неискusstным, примитивным. В «Кембриджской истории классической литературы» прямо сказано, что роман Ксенофонта вызывает мало энтузиазма у современных исследователей<sup>8</sup>.

В исследованиях последних двадцати лет пересмотрены прежние, заданные еще в классической работе Роде<sup>9</sup>, каноны научного отношения к произведениям Ахилла Татия, Гелиодора, Лонга – эти романы признаются «сложно устроенными саморефлекси́вными текстами» (highly self-reflexive «fictional» texts), в которых авторы намеренно играют понятиями «вымысел» и «реальность», прекрасно осознавая их условность. На фоне таких изменений в понимании искусства греческих

романистов Ксенофонт все еще остается бедным родственником в высокоинтеллектуальной софистической семье: типичная оценка, которой он удостоивается у современных критиков, состоит в том, что он тоже писал не совсем уж «бессознательно»: «можно признать, что даже бедняга Ксенофонт Эфесский не всегда дремлет»<sup>10</sup>.

Дж. О'Салливен в 1995 году опубликовал свое исследование (написанное двадцатилетием раньше) об устном характере стиля Ксенофонта Эфесского<sup>11</sup>. Он опирался на идеи и метод М. Пэрри и А. Лорда, изучавших фольклорную формульность гомеровского эпоса. О'Салливен обнаружил в романе Ксенофонта множество лексических «формульных» повторов и пришел к выводу, что история об Антии и Габрокоме – изложение устных рассказов. О том, что роман Ксенофонта представляет собой запись устных импровизаций, пишет и К. Ши<sup>12</sup>.

Однако «примитивность» и кажущаяся ориентация на устный рассказ другими исследователями интерпретируется иначе. Р. Турашевич считает, что стилиевая формула Ксенофонта – это намеренная, осознанная ἀφέλεια (простота, безыскусность): «Он выбирает способ выражения, который кажется простым и естественным, но тем не менее является обдуманым и искусным»<sup>13</sup>.

К. Руис-Монтеро в докладе на международной конференции по античному роману в Гронингене<sup>14</sup> предложила свою трактовку стиля Ксенофонта: по ее мнению, эта мнимая фольклорность коренится в литературной традиции изложения местных легенд, в эпоху классики представленной, например, Геродотом, а во времена Ксенофонта – Павсанием или Элием Аристом. Руис-Монтеро подчеркивает аттицизм Ксенофонта

и говорит, что использование таких, например, гапаксов, как *λυσσοδίωκτος* и *μικροθάλασσος*, свидетельствует об искусности и изобретательности автора.

Вывод Руис-Монтеро заключается в следующем: источник текста Ксенофонта – отнюдь не устная импровизация, а сам автор весьма образованный человек. Ксенофонт Эфесский, по мнению Руис-Монтеро, представляет тот же «лик» второй софистики, что и Аристид и Павсаний с их девизом *παιδεία καὶ φιλανθρωπία*. Однако такой взгляд на произведение Ксенофонта остается все же достаточно редким.

В романах Ахилла Татия и Гелиодора, как мы уже говорили, исследователи обнаружили сознательную игру авторов с истолковательскими способностями читателей<sup>15</sup>. Те элементы романов, которые раньше считались чисто декоративными (оракулы, сновидения, картины и т. д.), с точки зрения нового подхода оказались как двигателями сюжета, так и его многозначными интерпретациями. Различные, в том числе и неправильные, истолкования загадок героями вызывают новые повороты сюжета и в то же время активизируют герменевтические усилия читателей.

Что касается романа Ксенофонта, то в нем нет нарочитой игры с читателем при помощи разных истолкований одного и того же «знамения»; роман действительно выглядит примитивным и механистичным, и невысокие оценки его исследователями на первый взгляд кажутся вполне оправданными.

Каков же перечень претензий к произведению Ксенофонта со стороны разных исследователей, убежденных в неискренности, даже бездарности автора и примитивности созданного им текста? У символистов и реалистов имеются различные резоны для подобной оценки. Рассмотрим сначала отношение к роману первых.

## «Мифологически-мистериальное» понимание романа

Современные «символисты» полагают, что роман является описанием «исидической мистерии» – поэтому все, что не вписывается в исидическую концепцию, попадает у сторонников этого подхода в разряд проблем.

### *Параллелизм действий Габрокома и Антии и миф об Исиде и Осирисе*

Гипотезу о том, что в основе сюжета некоторых греческих романов (в частности, Ксенофонта) лежит миф об Исиде и Осирисе, впервые выдвинул К. Кереньи<sup>16</sup>. И сразу же последовали возражения со стороны историков религии: так, А.Д. Нок в рецензии 1928 года на работу Кереньи именно на примере Ксенофонта показывает несоответствие сюжета романа и мифа об Исиде: «это не история героини, странствующей в поисках утерянного возлюбленного или мужа, который “умирает”, но потом оказывается живым или воскресшим; вместо этого у нас есть героиня и герой: каждый из них странствует, каждый оплакивает разлуку с возлюбленным, каждый думает, что другой умер, каждый мнимо умирает, но оба оказываются живыми, – и вновь повторяется то же самое»<sup>17</sup>. Таким образом, первая проблема исидической концепции – параллельные действия героев в романе; такого параллелизма нет в мифе об Исиде и Осирисе.

В мифе главное действующее лицо – Исида, которая в своих скитаниях ищет сначала гроб умерщвленного Тифоном Осириса, а затем расчлененные части его тела. Цель действий Исиды – именно поиск, а потом вос-

крешение Осириса, который остается пассивной, чисто страдательной стороной. У Ксенофонта же, наоборот, тема поисков связана с главным героем Габрокомом, а его возлюбленная Антия претерпевает испытания пассивно, переходя из рук в руки, от одного хозяина к другому, и нимало не предпринимая реальных попыток найти Габрокома; единственной такой попыткой можно назвать ее намерение, выпив яд, прийти к нему «путем смерти» и соединиться с мужем в загробном мире.

Все передвижения и действия Габрокома после расставания с Антией добровольны и продиктованы единственным желанием – найти возлюбленную или хотя бы узнать о ней. Габроком отнюдь не игрушка в руках судьбы (как характеризуют его многие исследователи): он сам определяет для себя путь и образ действий. Габроком добровольно скитается с Гиппотоем, добровольно совершает плавание в Египет, а затем в Италию и Эфес; он самостоятельно решает – остаться ему или нет с очередным встретившимся на пути персонажем: уходит от сулящего ему богатство и благополучие Аписирта, покидает любящего его друга Гиппотоя; оставляет ставшего ему другом и товарищем по ремеслу Эгиалея. Если посмотреть на его действия, оставив в стороне «стенания и рыдания», то окажется, что это герой в высшей степени активный, если даже его активность выглядит как добровольное принятие страданий.

Главный смысл действий Габрокома, как уже было сказано, – найти возлюбленную, «ибо Антия была целью его странствований и смыслом всей жизни» (V 8 2). Т. Хегг в своем исследовании о «технике романов»<sup>18</sup> указывает на то, что тема Антии для Габрокома все время формулируется в тексте словами *ζητεῖν καὶ εὕρισκεν* («искать» и «находить»)<sup>19</sup>.

Что касается Антии, все ее передвижения, как было сказано, всегда определяются другими персонажами. Антию «насиленно увозят», «продают», «покупают», «захватывают в плен», берут в качестве «добычи», «похищают», «выкупают». Абсолютная внешняя пассивность героини такова, что Антия даже никогда не пытается спастись бегством (за исключением эпизода, когда она скрывается от Полиида в храме Исида, но потом все же возвращается к нему). Однако героиня проявляет большую внутреннюю активность, смысл которой – сохранить целомудрие, оставаясь верной Габрокому: для этого Антия постоянно прибегает к обману и хитростям. В этом плане «поиски» героини – это поиски уловок (*εὐρίσκειν τινὰς τέχνας*) для сохранения целомудрия (*σωφροσύνη*), или отыскивание способов умереть (*ζητεῖν τὴν μηχανὴν τελευτῆς*) во время приступов отчаяния.

Таким образом, цель героя – отыскать героиню, а цель героини – сохранить целомудрие. С момента расставания героев они определяют сюжет романа, а от того, что действия внешне активного героя и внешне пассивной героини не пересекаются, становятся наглядней их различие и взаимодополнительность.

Такие характеристики героя и героини никак не укладываются в схему «исидического» мифа. В романе действия персонажей этого мифа предстают в перевернутом виде: герой – активное начало, героиня – пассивное. Поэтому, приписав автору романа намерение представить в образе Габрокома – Осириса, а в образе Антии – Исиду, мы вынуждены будем признать, что осуществляет он его на редкость бестолково.



## *Обрядовая драма и индивидуальное посвящение*

Можно предположить, что в тексте зашифровано описание не мифа, а некоей мистериальной инициации, где посвящаемым может быть как мужчина, так и женщина. Но в этом случае параллельные действия героев задают новые загадки.

Допустим, что посвящаемый в исидическую мистерию – это Габроком, в судьбе которого есть и поиски Исиды, и страсти Осириса. Если исходить из некоего представления о мистериях вообще, это кажется вполне возможным: посвящаемый на пути поисков божества страдает, подвергаясь различным испытаниям. Но насколько такое представление о мистериях вообще может соответствовать посвящениям именно в таинства Исиды и Осириса?

Вот что говорит об этих инициациях Апулей, в частности которого к мистериям не сомневается, кажется, никто из исследователей:

«Покуда я религиозные сомнения эти отчасти своим умом разбирал, отчасти подвергал рассмотрению служителей святыни, я узнаю совершенно неожиданную для себя новость: что только в таинства богини я был посвящен, но обрядами Осириса непобедимого, великого бога и родителя богов, никогда просвещен не был и что хотя сущности этих божеств и их учений тесно соприкасаются между собой и даже едины, но в посвящениях имеются огромные различия» (Апул. Мет. XI 27).

Если верить Апулею, посвящения в мистерии Исиды и Осириса различны и следуют друг за другом. Но если предположить, что линии каждого из главных

героев представляют разные этапы посвящения, то непонятно, почему в образе Габрокома объединяются и Осирис и Исида, тогда как странствия Антии не соответствуют ни действиям Исиды (нет поиска героя), ни страстям Осириса (страдания Антии вызваны исключительно ее желанием сохранить *σωφροσύνη*, целомудрие, о чем в исидическом мифе вообще нет речи). Описание странствий Антии, в таком случае, оказывается избыточным. Можно даже допустить, что Апулей либо намеренно вводит читателей в заблуждение, говоря об отдельных инициациях, соотносимых с главными персонажами мифа, либо высмеивает алчность жрецов, желающих выманить как можно больше денег за посвящения (последняя версия принадлежит М.Е. Грабарь-Пассек<sup>20</sup>).

Мы уже указывали на то, что некоторые сторонники мистериального подхода (например, Х. Чок) допускают существование не известных нам инициаций, в которых возможны были параллельные и дополняющие друга друга действия посвящаемых. Однако такой ход посвячительной мистерии, который сопровождается полным разделением расписанных заранее и дополняющих друг друга ролей посвящаемых, противоречит, как нам кажется, самой идее посвящения, инициации: ведь сколько бы мистов ни собралось в храме, посвящают всегда тебя лично, и делают это отнюдь не другие посвящаемые. На наш взгляд, наличие параллельных, но связанных по смыслу действий героев можно считать доказательством того, что основой романа не является описание какой бы то ни было законченной *ритуальной схемы* какого-либо мистериального посвящения. Приведем наши соображения по этому поводу.

Насколько нам известно из рассказов участников мистерий<sup>21</sup>, смысл испытаний и переживаний посвя-

щаемого в том, что он странствует как бы в тайниках собственной души: внешние испытания вызывают из ее глубин сильнейшие эмоции – ужас перед неизвестным, страх смерти, отчаяние, надежду и т. д., – которые в обычной жизни могут оставаться непроявленными. Посвящаемый должен умереть и родиться новым человеком, причастным божеству.

Плутарх, рассказывая о своем мистериальном опыте, говорит, что посвящаемый переживает то же, что испытывает умирающий: «Сначала блуждания (*πλάγη*), изнурительные хождения по кругу и какие-то странные путешествия сквозь тьму в никуда; затем перед самым концом – все страхи разом: трепет, дрожь, пот и благоговейный ужас. После этого – какой-то чудесный свет встречает тебя, приветствуют чистые места и луга, а там торжественные песни и хороводы, и величавость священных звуков и чудесных блаженных зрелищ. И ты идешь среди всего этого, уже совершенно посвященный, ставший свободным и избавившийся от всех пут; увенчанный венками, ты совершаешь таинство вместе с другими святыми и чистыми мужами. Ты смотришь отсюда на толпу нечистых и непосвященных, живущих в грязи и тумане, топчущих и теснящих друг друга и пребывающих во зле из-за страха смерти и неверия в потустороннее благо» (Plut. Mor. fr. 178).

Свидетельство Плутарха и другие подобные тексты очевидцев, участников мистерий, позволяют сделать вывод, что мистериальный опыт «моделируется противоположностями, движением между крайностями страха и счастья, света и тьмы»<sup>22</sup>. Этими противоположностями определяются, во-первых, само странствие, а во-вторых, разница между пребыванием души «внутри» и «вне». Противопоставление «смертного ужаса» и блаженства,

связанного с выходом за пределы «Я» и вступлением в «занебесную область» (*ὑπερουρανίον τόπον*; Phaedr. 247c; «Федр» признается одним из программных мистериальных текстов<sup>23</sup>), – характернейшая черта описаний мистериального опыта.

«Неведомым нам и божественным образом мистерии служат причиной общности душ в действиях: так что некоторые из посвящаемых бывают охвачены паникой, наполняясь божественным ужасом, а другие соединяются со священными символами, полностью выходя из себя, и оказываются вместе с богами, переживая божественный опыт» (Procl. in Remp. II 108)<sup>24</sup>.

Исходя из свидетельств посвященных, можно выделить такие основные элементы мистериального опыта:

1) «блуждания души», связанные с резкими перепадами состояний – от предельной степени страха и отчаяния к надежде (ср. «в мистериях вместе с ужасом рядом идет надежда»; Ael. Arist. XXIV 28);

2) «граница» – внезапно захватывающий душу поворот самых разнообразных чувств и ощущений (ср. у Плутарха – паника, ужас, дрожь, пот, изумление), означающих «смерть» и переход в новое состояние;

3) «запредельная область» – «выход из самого себя», освобождение «от всех оков», встреча с другими посвященными и состояние «неземного блаженства», связанное с созерцанием «блаженных зрелищ» (Phaedr. 250c) и с ясным осознанием душой своего истинного, сущностного, состояния – по сравнению с прежним, «темным» и «нечистым».

Эта схема проясняет один из основных смыслов посвящения: очищение человека и выход за пределы собс-

твенной ограниченности в область божественного. Возвратившись из мистериального путешествия, посвященный начинает относиться к своей жизни, исходя из приобретенного опыта.

А теперь вернемся к идее параллельных «ролевых» действий посвящаемых в ходе инициации. На наш взгляд, Чок смешивает мистирию и обрядовую драму. Однако между ними существует принципиальная разница: обрядовая драма – праздничное воспроизведение мифа с участием всего коллектива; здесь эффективность ритуала связана с состоянием коллектива как целого. Это предполагает включение каждого члена коллектива в общую ритуальную схему на основе четкого распределения функций и ролей участников. Воспроизведение, например, странствий Исида или борьбы Сета с Гором подразумевает, во-первых, разделение коллектива на «исполнителей» и «зрителей» (участие которых также необходимо для осуществления ритуала); во-вторых, строгое следование предписанным правилам. Порядок ритуала, гарантирующий успешное магическое действие, заранее известен и закреплен традицией.

Этот порядок литургии создается на основе определенного истолкования мифологического сюжета; но один и тот же сюжет может быть источником ритуалов, различающихся по смыслу и цели.

Плутарх в своем трактате «Об Исида и Осирисе» дает несколько разных трактовок исидического мифа: «земледельческую», «астрологическую», «философскую», «теологическую». При этом он постоянно подчеркивает главенство теологического истолкования, недоступного профанам и сложного для понимания; разобратся в тонкостях священного сказания можно только на основе соответствующей теоретической и практической подготовки: «И небезопасно пользуются

священными символами, одни – смутными, другие – более ясными, направляя умозрение к божественному. Ибо некоторые, сбиваясь с пути, соскальзывают в суеверие, а другие, избегая суеверия, как трясины, опять-таки неожиданно скатываются, как в пропасть, в безбожие» (Plut. Is. & Os. 67).

Внутренний, «сокровенный» смысл *μῦθος*'а известен, если следовать Плутарху, лишь немногим жрецам, которые и проводят разные по смыслу ритуалы на основании различных истолкований одного и того же мифа. Таким образом, один миф обладает одновременно несколькими *λεγόμενα* (смыслами), которым соответствуют разные *δρῶμενα* (действия). «И как математики говорят, что радуга – это отражение солнца, расцвеченное преломлением взгляда в облаке, так и миф у нас – изображение некоего понятия, переводящего мысль на другое; на это намекают обряды, содержащие траур и тем выражающие скорбь, а также устройство храмов, частью выходящих в боковые галереи и светлые, открытые коридоры, а частью имеющие под землей тайные темные ризницы, подобные пещерам и ризницам фианских храмов» (Plut. Is. & Os. 20).

Воспользовавшись сравнением Плутарха, можно сказать, что *λεγόμενα* и *δρῶμενα* обрядовой драмы и мистериального посвящения – это разные цвета радуги; «открытые и светлые коридоры» – символ общего праздничного ритуала, «тайные темные ризницы» – символ индивидуальной инициации. Поскольку целью мистериального посвящения является очищение и радикальное изменение личности, *λεγόμενα* и *δρῶμενα* инициации опирается на такое истолкование мифа, в котором его теологический смысл непосредственно связан с «психоделическим»: странствия и страсти героев мифа трактуются как внутренняя драма ищущей и

страдающей души. Соответственно такому истолкованию выстраивается и порядок ритуала посвящения, совершенно отличный от обрядовой драмы.

В обрядовой драме предполагается знание участниками последовательного, исключаящего неожиданности, хода ритуала: его участники знают не только соответствующий мифологический сюжет, но и порядок священнодействия. Что касается посвящения в мистерии, то здесь посвящаемый знает первое, но не знает конкретных деталей второго. Он оказывается перед лицом испытаний неожиданно, вдруг – и его реакция (страх, отчаяние и т. д.) естественна, хотя и предусмотрена смыслом и ходом мистерии. Именно благодаря естественной и живой реакции на неожиданные события посвящаемый не *играл роль* божества, а *становился* им, реально переживая свои собственные страсти, повторяющие страсти божества.

Психоделическое истолкование мифа предполагает, что главное событие мистерии совершается в душе самого посвящаемого, который поэтому и является главным и, в некотором смысле, единственным действующим лицом происходящего. Каждый из посвящаемых, пускай многочисленных, на пути посвящения оказывается в полном одиночестве, без спутников, и не может вступить в какой-либо, а особенно предусмотренный «ролью», контакт с ними до конца мистерии, до выхода в *ὑπερουράνιον τόπον*, сопровождаемого слиянием с божеством и с другими мистами: испытания и гибель индивидуума по необходимости индивидуальны. Смысл мистерии исключает присутствие в ее распорядке другого участника, и поэтому параллельные действия посвящаемых возможны в ней только как несколько не зависящие друг от друга, а какое бы то ни было разделе-

ние между ними функций или ролей невозможно – ведь каждый должен испытать все сполна.

Исходя из такого понимания посвящения в мистерии, мы и полагаем, что странствия Габрокома и Антии, рассмотренные отдельно друг от друга, вполне могут отражать присутствующую и в мистериях логику испытаний (см. об этом ниже, стр. 256); но распределение их параллельных действий «по ролям» указывает, как нам думается, на то, что роман как целое не является воспроизведением реальной ритуальной схемы какой-либо мистерии.

### *Образы романа и исидические символы*

Отождествление главных героев романа с Исидой и Осирисом – краеугольный камень «исидической» концепции. Каковы же аргументы в его пользу?

Одним из главных доказательств того, что в Антии автор «зашифровал» Исиду, исследователи считают слова героини о самой себе. По мнению Уитга<sup>25</sup>, героиня романа открыто говорит, что отец посвятил ее Исиде. В каком же контексте появляется это «признание»? Антией пытается овладеть купивший ее Псаммид. «Антia вначале пробует сопротивляться. Но, видя, что это не помогает, она прибегает к хитрости и внушает Псаммиду (ведь варвары все суеверны), будто отец, когда она родилась, посвятил ее богине Исиде до той поры, пока не придет ее брачный возраст, а до срока остается еще год» (III 11 4). Антия просто обманывает суеверного Псаммида – это очередная хитрость пытающейся сохранить целомудрие героини, а вовсе не раскрытие тайны.



Не больше внимания к контексту «исидисты» проявляют и при попытках обнаружить в различных образах и реалиях романа «исидические символы». К таким символам Меркельбах и Уитт причисляют, например, мумию; Уитт указывает, что на одной из помпейских фресок изображено символическое воскрешение мертвого Осириса путем поднятия его мумии из горизонтального в вертикальное положение<sup>26</sup>. Однако в романе мумифицирована женщина, жена Эгиалея Телксиной, – а вставная новелла, в которой заключена история этой пары, представляет собой очевидную парафразу истории любви главных героев.

После того как Эгиалей рассказывает о своей любви и показывает Габрокому мумию Телксиной, тот, считая Антию умершей, заключает, что «смерть не полагает предела истинной любви» (V 1 12–13). Если понимать мумию как символ воскрешения, то получается, что автор намекает на будущее воскрешение именно героини, то есть Антии, которую Габроком считает погибшей; а значит, согласившись с предлагаемым мистериальной школой отождествлением «Антия-Исида», получаем необходимость воскрешения Исиды, которого нет в мифе.

Кроме того, сам же Уитт, после приписывания мумии исидического смысла, говорит, ссылаясь на свидетельство св. Афанасия, что еще в IV веке египетские христиане предпочитали не хоронить тела мучеников по принятому церковному обряду, а мумифицировать, связывая это со своим пониманием идеи грядущего воскрешения во плоти (церковь смотрела на этот обычай весьма неодобрительно)<sup>27</sup>. Таким образом, во II веке идея мумификации могла быть составной частью отнюдь не исключительно исидического комплекса идей и ритуалов.

Весь эпизод с участием Эгиалея Меркельбах рассматривает как фрагмент, содержащий «несомненный исидический символизм»: «Когда Эгиалей рассказывает о прошлом и упоминает ночное празднество в Спарте (где почитались и Артемида и Исида), о клятве возлюбленных, об отрезании пряди волос у Телксиной (в романе говорится не о пряди, а о том, что у героини были острижены волосы и она переделалась в мужское платье перед бегством из города – *И.П.*), Габроком (имя которого намекает на пышность его волос) выслушивает описание эпизодов, объединенных в одно целое с целью создать краткую исидическую притчу»<sup>28</sup>.

На наш взгляд, способ рассмотрения этого эпизода Меркельбахом и квалификация его как short Isiac parable – хорошая иллюстрация всего «исидического» метода исследования. Каждый элемент рассказа отождествляется с каким-то элементом исидических *λεγόμενα* или *δρώμενα* – однако клятва влюбленных, обрезание волос, значащее имя героя вовсе не являются специфическими именно для исидических идей, символов и ритуалов. При этом один из главных минусов указанного отождествления – это, как уже было сказано, невнимание к месту, которое занимают рассматриваемые элементы, с одной стороны, в исидическом мифе и ритуале, с другой – в контексте романа.

Исида отрезала прядь волос в знак траура по умершему Осирису, когда получила известие о его смерти (Plut. Is. & Os. 14), – в романе Телксиная обрезает волосы и переодевается в мужское платье перед тем, как убежать из города вместе с возлюбленным. В первом случае это знак скорби, во втором – знак перемены статуса. Если же увидеть в обрезании волос знак некоего посвящения, то вполне резонным будет вопрос: почему необходимо считать его только принадлежностью исиди-

ческих ритуалов? Обрезание волос могло совершаться приверженцами самых разных верований – здесь уместно вспомнить действия Феклы из апокрифических «Деяний Павла и Феклы», где героиня сначала хочет обрезать волосы и следовать за Павлом, а затем переодевается в мужское платье и уходит странствовать с апостолом. Известна традиция посвящения девушками пряди волос перед свадьбой служителю Артемиды Ипполиту (Paus. II 32 1).

В том, что Эгиалей является рыбаком, Меркельбах тоже видит символический смысл. Не исключено; но почему здесь нужно видеть именно исидическую аллегорию или символ? Меркельбах напоминает, что, согласно одной из легенд, рыба спасает Исиду из беды, а фигура рыболова – одна из аллегорических фигур в исидической мистериальной драме. Действительно, о рыболове упоминает Апулей, описывая празднество Исиды: это один из ряженных праздничной процессии (Apol. Met. XI 8). Однако рыба в кругу исидических представлений является символом далеко не однозначным. Плутарх, рассказывая о жрецах Исиды, отмечает, что рыба считается у них символом ненависти «из-за ее причастности к морю», а жрецы «гнушаются морем», так как отождествляют его с Тифоном и гибелью: «Также не разговаривают они с кормчими, потому что те связаны с морем и живут за его счет. Не в последнюю очередь по этой причине презирают они рыбу и ненависть изображают в виде рыбы» (Plut. Is. & Os. 32).

Так что в комплексе исидических идей и символов рыба может трактоваться противоположным образом и мы не находим оснований видеть в роде занятий Эгиалея намек на исидическое спасение героев. Кроме того, хорошо известно, что рыба понималась как символ и в других системах представлений. Например, в Элевсин-

ских мистериях мистам запрещалось есть некоторые виды рыбы; у ранних христиан слово *ἰχθύς* считалось сокращенной титулатурой Спасителя, а изображение рыбы – символическим изображением Христа; образы рыбы и рыбака в качестве символов часто встречаются в канонических и апокрифических христианских текстах, а также в текстах, относимых исследователями к кругу гностических.

Завершая ряд типичных для школы Меркельбаха примеров отождествления элементов романа с элементами «исидическими», отметим еще образ распятия. В эпизоде распятия главного героя романа Меркельбах видит исидическую аллегорию, которая приравнивает Габрокома к Осирису: «Габрокому необходимо повторить опыт Осириса, чье мумифицированное тело Нил возвратил обратно неповрежденным»<sup>29</sup>. Но в мифе об Осирисе, как известно, нет никакого распятия, а если считать этот эпизод намеком, то почему бы в нем не увидеть намек на страсти другого персонажа, гораздо теснее связанного с распятием? И опять сам Уитт указывает на такую возможность, добавляя на той же странице, что автор новозаветного Апокалипсиса (11:8) определенно имеет в виду смерть Осириса, говоря, что Христос был распят в Египте. По мнению Уитта, такое объединение «Египта» и «распятия Господа» у новозаветного автора не может быть объяснено ничем, кроме скрытой отсылки к мифу об Осирисе.

Однако посмотрим, что сказано у автора Апокалипсиса: «И трупы их оставит на улице великого города, который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Апок. 11:8). Здесь сам Египет понимается символически, или «духовно» (*πνευματικῶς*), как место «мрака и материи» – подобное толко-

вание Египта широко распространено в экзегетике этого времени, в частности христианской. Таким образом, распятие в Египте как символический образ совсем не обязательно должно подразумевать именно исидический миф.

### *Целомудрие Габрокома и Антии*

Отдельная проблема отождествления романа с историей Исида – тема целомудрия. Как отождествить Исиду – символ порождающего начала, плодородия – с героиней, девизом которой является *σωφροσύνη*?

Плутарх, истолковывая образ Исида, пишет: «Итак, Исида есть женское начало природы, и она вмещает в себя всякое порождение, почему Платон восхваляет ее как “кормилицу” и как всеобъемлющую» (Plut. Is. & Os. 53). Плутарх отождествляет Исиду с платоновской «материей» и одним из главных ее аспектов считает способность порождать, быть матерью: «А Исиду иногда называют Мут, а также Афири и Мефиер. Первое имя у них означает “мать”, второе – “земное вместилище Гора”, как у Платона “кормилица” и “почва рождения”» (ibid., 56). Исида рождает Гора «как чувственное подобие нематериального мира»: «она по собственному побуждению склоняется всегда к лучшему, дает ему из себя потомство, позволяет осеменить себя истечением и подобием, и радуется этому, и счастлива, что зачинает и наполняется творениями. В материи же творение является образом сущности, а возникающее – подобие сущего» (ibid., 53–54).

Обратимся к роману: там нет ни одного упоминания о рождении (даже счастливая пара, Эгиалей и Телксиноя, не имеет детей; вот замечательный образец реа-

лизма!), а героиня готова умереть, лишь бы не вступать в связь с мужчинами. Так что утверждение Уитта о том, что «Исида Ксенофонта есть Исида Плутарха»<sup>30</sup>, выглядит весьма сомнительно. Представление об Исиде как о плодородном, порождающем начале отражается в ее фаллических культах<sup>31</sup>, однако сам Уитт говорит, что Ксенофону чужд этот аспект богини: «Какой бы ни была моральная распущенность в таких центрах почитания Икиды, как Рим и Помпеи, в “Эфесской истории” имя египетской богини обозначает сексуальную строгость и до и после свадьбы. Для Ксенофонта Исида и Артемида стоят вместе»<sup>32</sup>.

Таким образом, Ксенофонт, по мнению Уитта, смешивает Исиду и Артемиду: последняя выступает как девственная, целомудренная ипостась Икиды. Однако у Плутарха мы не найдем в связи с Исидой ничего о девственности – она, как уже было сказано, прежде всего «мать», «материя». Дж. Гриффитс, издавший трактат «Об Исиде и Осирисе» с обширнейшими комментариями<sup>33</sup>, утверждает, что из текста романа совсем неясно, почему можно считать Антию-Артемиду ипостасью Икиды. С Исидой связана идея супружеской верности, а в романе, считает Гриффитс, подчеркивается стремление к *σωφροσύνη*. Гриффитс полагает, что если целью Ксенофонта была пропаганда исидических идей и культа, то выполнил он свою задачу весьма грубо и неискусно<sup>34</sup>.

Итак, если предположить, что Ксенофонт пытался представить героиню романа как «артемисийскую» ипостась Икиды, то он должен был иметь какие-то основания, позволяющие ему смешивать идею девственности (Артемиду) с идеей порождения (Исида). Таким основанием Уитт считает тот факт, что жрицы как Икиды,

так и Артемиды должны были хранить целомудрие. Уитт указывает, ссылаясь на Тертуллиана, что, хотя для последователей Исиды вечная девственность не обязательна, необходим отказ от брака: «Мы знаем о девственницах Весты и Ахейской Юноны, Аполлона в Эфесе и Минервы в некоторых местах; знаем и целомудренных жрецов, например, приставленных к пресловутому египетскому быку. Жены, посвящаемые Африканской Церере, отказываются добровольно от прав супружества и настолько избегают мужчин, что не позволяют себя целовать даже собственным сыновьям» (Tert. Exhort. Cast. 13).

Как видим, Тертуллиан говорит здесь о жрецах и жрицах разных богов и богинь, в том числе и Исиды («Африканская Церера»), полностью отказавшихся от брачных отношений, – при этом служительницы Артемиды должны были оставаться девственными, а жрицами Исиды могли становиться вдовы или просто женщины, изменившие прежний, не-целомудренный, образ жизни. Однако сам Уитт подчеркивает, что Антия хранит чистоту только до брака<sup>35</sup>. Таким образом, Антию нельзя отождествить ни с Исидой мифа, ни со жрицей исидического культа.

Что касается служительниц Артемиды, то их воинственную девственность Уитт сравнивает с целомудрием христианских монахинь, культ девственной Артемиды – с католическим посвящением Мадонне в монашестве: «отряд девственниц под предводительством Антии похож на артемисийских предшественниц христианских монахинь»<sup>36</sup>.

Жрицы Артемиды по большей части действительно должны были оставаться девственными, но Павсаний, например, указывает случай, когда это условие не соблюдалось: в Аркадии, поблизости от Мантинеи, в хра-

ме Артемиды Гимнии обязанности жрицы исполняет женщина, «имевшая уже в достаточной мере общение с мужчинами» (Paus. VIII 5 12). Павсаний объясняет это местной легендой, в соответствии с которой девственная жрица Артемиды некогда была обещана прямо в храме, – «с этого времени был изменен закон», по которому ранее жрицами могли быть только непорочные девушки.

Таким образом, жрица Артемиды тоже могла не быть девственной – главным условием являлось сохранение чистоты уже во время служения. Но это так же неприменимо к Антии, как и отождествление со жрицей Исиды. До брака она остается непорочной девушкой, однако, «побежденная любовью», вступает в брак и затем, в ходе испытаний и странствий, любыми способами пытается сохранить *σωφροσύνη*. Что же такое эта *σωφροσύνη*?

Во-первых, целомудрие героини подается в романе так настойчиво, что начинает казаться не столько желанием остаться верной женой (хотя этот мотив, безусловно, присутствует), сколько нежеланием вступать в связь с мужчинами вообще. Поэтому и Гриффитс говорит, что в романе подчеркивается стремление к девственности, а не к супружеской верности. Такое прославление целомудрия в ущерб любой чувственности и плодородию – явно не исидический мотив, при том что и необходимый для жриц Исиды отказ от брака в романе отсутствует. Брак героев не похож на брак Исиды и Осириса, а сам факт его наличия указывает на несовместимость с идеей жречества – как исидического, так и артемисийского.

Во-вторых, мотив целомудрия в романе отличается от традиционного в греческой литературе мотива верной жены, одним из образцов которой считалась Пенелопа<sup>37</sup>.



В классическом варианте целомудрие – доблесть прежде всего женщины, а в романе Габроком так же одержим целомудрием, как и его жена. Многие исследователи, указывая на этот факт, говорят, что «маниакальное» пристрастие героев к целомудрию совсем несвойственно нравам и морали языческой Римской империи II века; такая «мания» гораздо ближе христианским представлениям<sup>38</sup>. Так же и горячая вера героев в их соединение после смерти вызывает, по словам, например, Шмелинга, сильное ощущение сходства с христианскими воззрениями.

Говоря об удивительной приверженности героев романа к целомудрию, «реалист» Шмелинг отмечает: «То, как Ксенофонт представляет этот аспект жизни второго века по Р. Х., вполне соответствует тому, что мы узнаем из христианских памятников этого времени». Но Шмелинг подчеркивает, что целомудрие в романе Ксенофонта ближе целомудрию апокрифов, чем каноническим воззрениям на этот предмет: «Большинство памятников так называемой апокрифической литературы изобилует горячими проповедями целомудренной жизни как для мужчин, так и для женщин. Точка зрения апостола Павла на сексуальные отношения кажется умеренной и либеральной по сравнению с той, которую мы находим в произведениях, подобных Деяниям Фомы. Основная добродетель в большинстве произведений этой литературы – соблюдение чистоты. Герои языческого романа Ксенофонта могли бы чувствовать себя на своем месте в качестве персонажей Деяний Фомы»<sup>39</sup>.

Сравнению романов с апокрифической литературой посвящают отдельные главы своих монографий Т. Хегг и Э. Хейт<sup>40</sup>, о влиянии античных романов на «Деяния апостолов» пишут С. и М. Ширлинг и Р. Перво<sup>41</sup>. Указывая на поразительное сходство сюжетной схемы и

отдельных топосов апокрифической и канонической христианской литературы и романов, исследователи-реалисты, как правило, считают подобную близость результатом прямого заимствования основных элементов романа апокрифами (Хегг, Хейт).

А.Н. Веселовский сопоставляет романы с так называемыми «Псевдо-Клементинами», за которыми в критической литературе закрепилось название «христианского романа», и отмечает, что христианские апокрифы берут из любовного романа сюжетную схему, поскольку она позволяет выразить их содержание – хотя и переосмысленное христианством, но близкое в своих основах «романическому». Так, «странствования, разлука, похищение, спознание» в качестве сюжетной схемы определяются, по Веселовскому, содержательным мотивом «личной любви» и «судьбы». А поскольку «вопросы личной жизни и ее отношений к верховному водительству поставлены были и христианством», то апокрифическая христианская литература использует готовые схемы греческих романов<sup>42</sup>.

Но если рассматривать тему целомудрия как заимствованную, то возникает порочный круг: христианские апокрифы используют тот мотив любовного романа, идейная основа которого обнаруживается не в языческом круге представлений, а именно в христианском.

О.М. Фрейденберг, исследуя апокрифические «Деяния Павла и Феклы», приходит к выводу, что апокриф относится к жанру любовного романа, – но дело не в заимствовании, а в архетипических сюжетах и образах античности, лежащих в основе и «романов», и «деяний». По мнению Фрейденберг, эллинистическая литература *бессознательно* переоформляет на свой лад древние солярные и плодородные мифы: популярный в эпоху эллинизма культ Селены влечет за собой свя-

занную с ним «идею девства», и в романах эта идея становится выражением «вторичного», «поверхностного» культурного слоя, скрывающего первичную укорененность героев в стихии плодородия. «Везде девственность или мотив чистоты пестрит в романах, заставляя авторов, волей-неволей, употреблять все возможные усилия и натяжки, даже придумывать неестественную и антихудожественную фабулу, как у Лонга»<sup>43</sup>. С точки зрения концепции архетипов идея целомудрия в романе – результат «пересемантизации» прежних мифологических образов. Но такой ответ страдает расплывчатостью: неясно, где и почему возникает подобная «пересемантизация», определяющая специфические особенности целого жанра литературы.

Итак, тема целомудрия, представленная борьбой главных героев за сохранение *σωφροσύνη* в ходе многократных испытаний, – достояние и греческого любовного романа, и апокрифических деяний; при этом очевидное сходство в подаче этой темы свойственно именно данным жанрам эллинистической литературы – и никаким другим.

Проблема этого непонятого родства заключается в том, что одна и та же и практически одинаково выраженная тема отмечена знаками принадлежности к враждовавшим мировоззрениям, языческому и христианскому. Эта вражда заставляет искать причины сходства романов и апокрифов либо в заимствованиях, либо в бессознательном использовании архетипов – однако ни та ни другая точка зрения не объясняет конкретных историко-культурных причин смешения и наличия внутри явно языческого романа представлений, близких к христианским.

## *Пантеон романа*

Подобное совмещение несовместимого можно найти у Ксенофонта не только в том, что касается целомудрия. Еще одной проблемой для школы Меркельбаха является «несогласованное множество богов» в романе – кажется невозможным найти в нем некий общий религиозно-теологический стержень, общую логику, органично объединяющую Аполлона, Артемиду, Эроса, Геру, Гелиоса, Исиду, Аписа, Ареса, Афродиту, подземных божеств.

Уитт пишет: «Наибольший недостаток Ксенофонта и других авторов эротических романов с точки зрения современного изучения религии – сбивающее с толку множество богов». Хотя эллинистическое сознание пытается согласовать между собой разные культы и связанные с ними теологические представления, а имя Исиды становится как бы «визитной карточкой» синкретизма в религии – все же, по мнению Уитта, «счастливый брак греческой и египетской мифологии» требовал больших усилий, чем соединение Антии и Габрокома<sup>44</sup>.

«Язычество имело в своем пантеоне так много не соответствующих друг другу заимствований, что даже Исида с ее магическим искусством не могла излечить это хроническое заболевание». Антия, до крайности озабоченная сохранением своего целомудрия и олицетворяющая, по мнению Уитта, «артемисийскую чистоту», идет в храм Аписа, культ которого был подчеркнуто фаллическим. Уитт считает, что даже синкретическое эллинистическое сознание могло в замешательстве остановиться перед перспективой объединения плодотворящего быка Аписа и девственниц Артемиды.

«Эфесская история», с точки зрения Уитта, является наглядной иллюстрацией актуальных для язычества

II века неразрешимых теологических противоречий. «Сначала Антия призывает солнечного бога Гелиоса (Аполлон, Гор, Серапис) на Родосе: он – “покровитель всего человечества”. Затем жители Родоса кричат: “Велика Исида!” и провозглашают: “Мы благодарим тебя, величайшая богиня, за наше спасение”. Позднее Габроком и Антия направляются в храм Артемиды Эфесской высказать свою благодарность и посвятить ей свои дары. Три культа, хотя и тесно связанные, и три названных божества не имеют особого соответствия в тех версиях, которые мы знаем. На что бы мы ни посмотрели в этой религиозной по замыслу приключенческой истории, действительным недостатком ее будет являться отсутствие согласованной теологии».

Таким образом, представители исидической концепции сами указывают на те трудности, которые заставляют их признать Ксенофонта не вполне удачливым в пропаганде исидического культа. Что касается реалистов, то в отношении Ксенофонта к богам они видят знак того, что автор романа преследовал иные цели. Шмелинг говорит, что отсутствие систематического разграничения культов и богов в романе может свидетельствовать о следующем:

- 1) автор не понимал сущности античной религии;
- 2) он понимал ее, но так беспорядочно, что это мешало организации материала;
- 3) автор хорошо владел материалом и всем своим романом показал распад языческой религии<sup>45</sup>.

Меркельбах и его последователи, однозначно причисляя роман Ксенофонта к сфере *священных сказаний*, считают, что без обнаружения скрытого религиозного значения каждого отдельного эпизода мы никогда не поймем подобную любовную историю, смысл ее ока-

жется путаным и маловразумительным<sup>46</sup>. Беда, однако, в том, что, выясняя зашифрованный смысл отдельных эпизодов, исидическая школа не может привести к стройному логическому единству эпизодические «исидические» смыслы; предполагаемые зашифрованные значения не выстраиваются в единое целое. Причину этого исидисты видят в том, что Ксенофонт не вполне справился со своей задачей в качестве автора *ἱερὸς λόγος*, *священного сказания*.

### «Реалистическое» понимание романа

Хотя большинство исследователей-реалистов признают, что Ксенофонт ставил перед собой какие-то религиозные цели<sup>47</sup>, все же эти ученые при разборе романа не исходят из той презумпции, что он относится к *ἱερῶν λόγων*. Они предъявляют претензии к Ксенофону не как к незадачливому теологу, а как к автору «сырого, неискусного», «грубо сделанного» (*crude*) повествования. Но какими критериями «сделанности» нужно руководствоваться при рассмотрении греческого романа? Правил этого жанра античные поэтики и риторики не дают; следовательно, критерии «сделанности» по отношению к романам нужно искать, исходя из задач авторов: одинаковы ли будут они у священного сказания и развлекательной истории?

Если признавать в романе *ἱερὸς λόγος* и оценивать его с этой точки зрения, нужно представить, что такое *ἱερὸς λόγος* как жанр. Каковы особенности его повествовательного устройства по сравнению с «профанным» текстом? Исидисты не задаются такими вопросами.

Если же видеть в романах развлекательное массовое чтение и рассматривать мастерство авторов с этих позиций, то нужно, во-первых, выяснить, подходят ли для эпохи позднего эллинизма признаки современной беллетристики; во-вторых, обнаружить неписанные законы жанра, свойственные именно «популярной литературе». Первого вопроса мы коснемся в дальнейшем, а сейчас обратим внимание на второй – о жанровых канонах романа.

### *История греческого романа с точки зрения реалистов*

В исследовательской литературе реалистического направления практически общепризнанной является следующая схема истории жанра:

- 1) первый имеющийся у нас образец романа – так называемый «Роман о Нине», датируемый I веком до Р. Х.;
- 2) в I веке до Р. Х. – II веке по Р. Х. были широко распространены не дошедшие до нас другие романы (этот вывод делается на основании найденных фрагментов, определяемых как отрывки из романов);
- 3) книги Харитона и Ксенофонта – ранние образцы романов, уже использующие сформировавшиеся «романные каноны» и рассчитанные на неискушенного читателя;
- 4) книги Ахилла Татия, Лонга, Гелиодора – романы «третьего поколения», обладающие каноническими жанровыми признаками, но обработанные в стиле второй софистики.

«Таким образом, – подводит итог русская исследовательница, – романное повествование типа “народной книги”, имевшее хождение среди не слишком-то чувствительного к тонкостям риторики читателя, превратилось в софистический роман, рассчитанный на изощренный вкус рафинированной публики»<sup>48</sup>.

К сожалению, «рафинированная публика» не оставила ни одного замечания о романах, чем весьма осложнила для нас вопрос как о художественных замыслах романистов, так и о восприятии «изощренным читателем» канонической сюжетной схемы. Однако если этот читатель должен был оценить софистический роман как обработку определенного сюжета, то этот сюжет нужно было знать; чтобы оценить, например, пародийность Ахилла Татия<sup>49</sup>, нужно было знать, *что* пародируется. Откуда? Либо из литературы, либо из мифологии и фольклора. Но в известной нам литературе до романов подобной схемы сюжета нет – в ней, как и в мифах, и в местных легендах и преданиях, обнаруживаются лишь отдельные сюжетные мотивы романа.

Значит, в софистической среде была распространена «народная книга» – возникающий парадокс противоречит как представлениям о простонародной аудитории «раннего романа», так и вырисовывающейся из дошедших источников картине читательского спроса риторически образованной публики. В любом случае такая схема истории жанра не проясняет вопрос о возникновении сюжетного канона романа. В «Романе о Нине» его, как кажется, еще нет, зато в романе Харитона, в соответствии с распространенным мнением, можно увидеть «четко разработанную типовую схему, обязательную для каждого произведения подобного рода. Не только в отношении развития основного сюжета, но



даже в деталях его роман совпадает с более поздними, известными нам произведениями этого жанра»<sup>50</sup>. Как видим, здесь канон узнается на основе его более поздних образцов. Но как и где проявляются «канонические» признаки романа между «Романом о Нине» и произведением Харитона?

Некоторые весьма авторитетные исследователи<sup>51</sup> считают именно Харитона создателем канона, «индивидуальным изобретателем» жанра, датируя его роман на основании стилистики как самый ранний из сохранившихся (I век по Р. Х.). Однако по поводу датировки существует и другое мнение: Р. Петри, исходя из папирологических данных, доказывает, что роман Харитона написан не ранее 200 года по Р. Х.; по мнению Петри, это подражание Ахиллу Татию и Ксенофону<sup>52</sup>.

Кроме того, имеется папирусный фрагмент (начало II века по Р. Х.) истории о Метиохе и Парфенопе, сюжет которой, по-видимому, был очень близок сюжету Ксенофонта<sup>53</sup>. Начало этой истории схоже с тем, что описано в романе об Антии и Габрокоме: Метиох спорит с кем-то о сущности Эрота, отрицая его божественность и говоря, что это всего лишь «движение разума», которое можно преодолеть. Похоже на то, что дальше герой, как и Габроком, испытывает на себе могущество мстящего ему Эрота. Сохранившиеся части истории указывают, что схема сюжета в этом романе уже существовала в том виде, который известен нам по более поздним произведениям (если не считать роман Ксенофонта современником этой истории): Метиох влюбляется в Парфенопу; Парфенопа попадает в руки какого-то чужестранца; некий Демохар хлопочет о выкупе Парфенопы за талант у кого-то, кто ею владел. Последний мотив – выкупа – встречается именно у Ксенофонта

(разбойник Гиппотой выкупает Антию из публичного дома) и еще в «Истории Аполлония Тирского».

Таким образом, в начале II века по Р. Х. появляется сюжетная схема, воспроизводящаяся в более поздних образцах жанра, – появляется именно *вдруг*; по-видимому, она принимает «канонический» вид отнюдь не в результате постепенной эволюции. «История литературы свидетельствует, что жанр рождается (создается, импортируется, изымается из фольклора) в конкретных условиях, имеет конкретного основоположника или основоположников и стойкую норму, сознательное или бессознательное забвение которой означает гибель жанра»<sup>54</sup>. Вполне разделяя подобный взгляд на ситуацию возникновения новых жанров, мы считаем необходимым выяснить, какие именно «конкретные условия» могли повлиять на создание сюжетной схемы романа. Отсылка к тому, что «свободные бедняки и рабы требовали увлекательной литературы с доступным для их понимания содержанием»<sup>55</sup>, не кажется нам убедительной – так же, как и отсылка к индивидуальному вдохновению изобретателя, находящегося совершенно вне какого-либо идейного контекста.

На наш взгляд, именно из-за отсутствия более или менее ясных представлений о контексте, в котором создавался роман, школьная история жанра выглядит так странно: сюжетный канон, сформировавшийся только в I веке, во II оказывается уже совершенно непрозрачным для самих романистов: «Если Харитон, придерживаясь разработанной схемы, давал более или менее логичное развитие сюжета, то у Ксенофонта отдельные элементы этой схемы уже выглядят как известные штампы и производят впечатление несообразности»<sup>56</sup>. Получается, что, не успев еще прочно войти

в традицию, канон уже начинает восприниматься как «непонятная древность».

### *Слабости Ксенофонта глазами реалистов*

Исследователи-реалисты часто сравнивают Ксенофонта с Харитоном, полагая, что роман Харитона есть вполне приемлемый с точки зрения литературных достоинств образец произведения для малообразованной и желающей развлечься публики: мотивировки сюжетных ходов вполне оправданы психологически, а сами персонажи выглядят гораздо живее, чем у Ксенофонта. Харитон становится своего рода точкой отсчета и образцом позднеэллинистического «реализма», и другие романисты оцениваются с точки зрения того, насколько они отходят от разработки сюжета Харитоном.

По сравнению с «образцовым» Харитоном и софистически изощренными Ахиллом Татием, Лонгом и Гелиодором Ксенофонт выглядит слабым автором. Шмелинг, обобщая взгляды ученых на роман Ксенофонта, дает своего рода сводку его недостатков:

- отсутствие убедительных мотивировок в движении сюжета;
- трафаретность главных героев;
- недостаточность психологизма в изображении характеров;
- отсутствие их развития<sup>57</sup>.

Как видим, основные претензии предъявляются к мотивировкам сюжета и к способу изображения персонажей; рассмотрим это подробнее.

## *Немотивированность поступков и отсутствие развития характеров*

«Следует отметить, что в романе Ксенофонта с его бесчисленными приключениями автор все же стремится показать и душевные переживания действующих лиц, но в обрисовке психологии героев, как и в характеристике, Ксенофонт значительно уступает Харитону. Главные герои его мыслят чрезвычайно примитивно, отдельные лица настолько нежизненны и обрисованы столь густыми красками, что представляются скорее олицетворением какого-либо порока и добродетели, чем живыми людьми»<sup>58</sup>.

Что касается таких однозначных злодеев, как Кино или, например, Анхиал, это кажется вполне справедливым. Однако многие авторы, подчеркивая трафаретность образов, отмечают странную нелогичность в обрисовке главных героев: Антия, будучи «олицетворением добродетели», все время проявляет хитрость и изворотливость, постоянно лжет, и Шмелинга очень удивляет то, что добродетельная и скромная Антия убивает человека. «Верный и преданный» Габроком «в конечном итоге готов идти на компромисс и изменить Антии, согласившись на притязания Кино, жены Аракса»<sup>59</sup>.

Эпизод с Кино вообще вызывает большое недоумение у исследователей: Габроком идет на пытки, чтобы избежать любви юной и привлекательной Манто, но без видимых причин уступает притязаниям безобразной распутницы Кино – по мнению Шмелинга, «это слишком даже для Ксенофонта, которому свойственно пристрастие к голому скелету сюжетной схемы»<sup>60</sup>. Неожиданный поступок Габрокома практически ничем не моти-

ви рован: он не является этапом развития характера и при этом становится в явное противоречие с идеей олицетворенной добродетели.

Двойственность еще сильнее в образе разбойника Гиппотоя, «то выступающего в роли кровожадного злодея (IV 1), то проявляющего себя верным и нежным другом» (V 9)<sup>61</sup>. Он трактуется по-разному. Риардон, например, считает, что автор ввел этот персонаж в повествование, чтобы создать связку между линиями главных героев, и поскольку его роль чисто функциональна, то и характер не подчиняется какой-то определенной логике<sup>62</sup>. В Кембриджской истории классической литературы, как и в некоторых других работах, образ Гиппотоя расценивается как удача автора, так как неоднозначность фигуры разбойника представляется проявлением «реализма» и «психологизма»<sup>63</sup>.

Отсутствие в греческом романе идеи развития характеров подчеркивает М. Бахтин: «Совершенно ясно, что в таком (авантюрном – *И.П.*) времени человек может быть только абсолютно *пассивным* и абсолютно *неизменным*». «Это своеобразное *тождество с самим собой – организационный центр* образа человека в греческом романе. Во всех этих моментах (узнавание, переодевание, мнимая измена, мнимая смерть – *И.П.*) – прямая сюжетная игра с *приметами человеческого тождества*. Но и основной комплекс мотивов – *встреча–разлука–поиски–обретение* – является только другим, так сказать, отраженным сюжетным выражением того же человеческого тождества»<sup>64</sup>. Бахтин считает такую самотождественность героев наследием «доклассового фольклора» и сближает сюжет романа с сюжетом сказки.

Если допустить, что представления о «характере» у романистов иные, чем в так называемом реализме, то

нужно понять, каковы они, и не вносить в анализ мастерства романистов привычные для нас представления о «психологической реальности». Однако большинство критиков в своих суждениях о романах исходят из некоего гибридного основания: признавая в схеме сюжета мифологическую или сказочную основу, они считают, что в задачу авторов должно было входить реалистическое изображение героев. Так, Шмелинг, упрекающий Ксенофонта в недостаточной психологической разработке характеров, в то же время утверждает, что автор ориентируется на аудиторию, заинтересованную прежде всего в сказочных приключениях, и его главная цель по отношению к читателям – «поразить, удивить, испугать и вызвать другие простые эмоции».

Думается, что такой двойственный критерий оценки возникает благодаря представлениям о современной развлекательной массовой литературе, использующей как «мифологизм», так и «реализм» и совмещающей порой откровенно сказочную сюжетность с реалистическими способами изображения характеров. Эти признаки современной беллетристики и становятся критериями для оценки греческого романа как «массовой литературы».

### *Неискусность Ксенофонта в построении сюжета*

Однако если недостаточность психологизма в обрисовке персонажей Ксенофонту прощается, как не очень талантливому автору, то в отсутствии убедительных сюжетных мотивировок критики видят его грубое неумение овладеть собственным материалом. Особенно беспощаден по отношению к Ксенофонту Б. Риардон, который считает, что романист в религиозных целях

(каких именно – неизвестно) заимствовал материал у Харитона, но решить «нарративные проблемы» не смог.

Первая из таких проблем – это способ подачи «нарративного конфликта», который, по Риардону, определяется в романе разлукой влюбленных. У Харитона, говорит Риардон, дается более или менее реалистическая мотивировка разлуки и начала путешествий: Херей в припадке ревности бьет ногой в живот свою беременную жену – кстати, этот эпизод дружно признается исследователями одним из наиболее реалистичных, – она «мнимо умирает», ее хоронят, гробницу грабят разбойники, забирают очнувшуюся девушку, и с этого начинаются ее странствия.

У Ксенофонта же нет никакой достаточно убедительной причины для отправки героев в путешествие. Его необходимость мотивирована тем, что после получения оракула родители героев, посоветовавшись, решают отправить детей после свадьбы на некоторое время постранствовать: «предстояло им увидеть другую землю и другие города, и предсказание бога, насколько это было возможно, смягчить, удалившись на время из Эфеса» (I 10 3).

Нужно отметить, что многие авторы, упоминающие оракул у Ксенофонта, допускают типичную ошибку: «Оракул Аполлона объясняет встревоженным родителям причину этой болезни, указывает на брак как на средство исцеления, но тут же сулит влюбленным беды и скитания, правда, с благополучным исходом. Во исполнение прорицания родители сочетают влюбленных браком, а затем отправляют путешествовать – начинается цепь приключений»<sup>65</sup>. Здесь, как и во многих других работах, говорится, что оракул «объясняет причину болезни» и «указывает на брак», – однако в оракуле нет ровно никаких объяснений, нет слов ни о браке,

ни о причине болезни. О болезни сказано следующее: «Знать вы хотите болезни конец и начало? Оба одной болезнью охвачены, в ней же избавленье». После этого приводятся некоторые отрывочные образы, связанные с «бегством по морю»; о необходимости отправляться в путешествие тоже нет речи (I 6 2).

Упомянутая ошибка при пересказе романа приводит и к ошибке в его истолковании: получается, будто и брак и путешествия есть советы оракула и родители героев, отправляя детей в путешествие, исполняют его волю. Однако в тексте подчеркнуто, что родители не понимают, о чем вещал бог: «они не могли понять изречение бога: ни того, что это за болезнь, ни того, что за бегство, ни того, каковы оковы, и что за могила, и река, и помощь богини. Наконец после долгих обсуждений решили они смягчить пророчество, насколько это возможно, и соединить детей браком, как будто и это было желанием бога, высказанным через прорицание. Обдумав, решили они также после свадьбы отправить их на некоторое время из города» (I 7 1–2).

Оракул ничего прямо не говорит и не объясняет, а мотивировкой дальнейших событий оказывается *истолкование* загадочных слов. На вопросе о том, почему возникает решение о браке, исследователи не останавливаются, хотя в тексте подчеркнуто, что оракул не давал такого совета: родители надумали сочетать детей браком, *как будто* это было желанием бога. Видимо, решение о браке кажется чем-то само собой разумеющимся в рассказе о «любивой болезни» – хотя, например, у того же Харитона враждующие между собой родители сначала препятствуют соединению детей, у Ахилла Татия герою предназначена в жены другая, а у Гелиодора отец пытается выдать замуж свою приемную дочь не за ее избранника. В романах Ахилла Татия



и Гелиодора препятствия к соединению и являются причиной совместного бегства героев – этот мотив возникает у Ксенофонта во вставной новелле о любви Эгиалея и Телксиной. Но главных героев Ксенофонт почему-то сочетает браком совершенно беспрепятственно, так что это воспринимается как исполнение воли оракула.

Критики, однако, обращают внимание не на решение о браке, а на решение о путешествии, в котором многие видят доведенную до абсурда покорность Судьбе, – общепринятым у реалистов является мнение, что все перипетии романа определены главенствующей идеей неотвратимой и непредсказуемой Фортуны, *τύχη*. «Получив ответ, что дети их, сочетавшись браком, должны претерпеть много превратностей судьбы и потом счастливо вновь соединиться, родители не только не пытаются бороться с судьбой, но стараются, чтоб их дети как можно скорее испытали все предсказанные им несчастья: “Посылаем вас в путь, хотя и полный опасностей, но неизбежный”». Покорность Судьбе кажется здесь реалистам доведенной до абсурда, потому что логичнее было бы не пускать юную чету путешествовать, раз им предсказано столько несчастий на море и на суше, и заставить их сидеть дома. Но они бегут навстречу Року, чтобы скорее смягчить его, а не пытаются бороться с ним: «герои сами как можно скорее стремятся выполнить это предсказание, чтобы как бы “отвязаться” от Судьбы и прийти к счастливому концу»<sup>66</sup>.

Б. Риардон видит в такой покорности судьбе неумение Ксенофонта справиться с «нарративной проблемой» и убедительно обосновать необходимость путешествия. По Риардону, Ксенофонт с самого начала не дает удовлетворительной причины того, почему Габроком и Антия отправились странствовать, а затем он бросает их

в море для того, чтобы завязать интригу и чтобы с героями начали происходить какие-то события<sup>67</sup>.

Не решив проблему завязки интриги, Ксенофонт, по мнению Риардона, так же не может решить и проблему ее развития: приключения героев практически не имеют никакой логической связи. Почему Габроком решает идти путешествовать с Гипшотоем, отложив непосредственные поиски Антии? Тот же вопрос задает и Шмелинг, считая такой поступок героя иррациональным, хотя «в целом герой таким не выглядит»<sup>68</sup>. Сам Шмелинг объясняет эпизод намеком на гомосексуализм, тема которого присутствует в истории Гипшотоя и его погибшего возлюбленного Гиперанта. Почему далее Габроком плывет в Александрию? Шмелинг замечает, что «нигде нет и намека на то, что разбойники повезли Антию именно туда»<sup>69</sup>. Риардон говорит, что отплытие героя в Александрию абсолютно случайно в логике сюжета и потому бессмысленно. Далее Габроком, снова по непонятным причинам, отправляется в Италию и прибывает в Сицилию, чтобы «созерцать мумию»<sup>70</sup>.

Во всем этом, по мнению Риардона и других критиков, нет никакой логической необходимости – совершенно непонятно, чем руководствуется автор, «нагромождая» эпизоды друг на друга без мотивированной связи между ними. Именно такое отсутствие мотивировок заставило в свое время К. Бюргера предположить, что роман мы знаем в сокращенном виде, и тот, кто составлял эпитому, делал это крайне неумело: «Вероятно, вследствие неумелого сокращения в романе оказалось много непонятных поступков героев, вроде, например, путешествия Габрокома в Италию в поисках Антии»<sup>71</sup>.

Идею эпитомы поддерживают далеко не все современные исследователи – более того, в настоящее время

большинство ученых ее отвергает. Не так давно К. Чью предложила простой и, возможно, довольно эффективный способ ответа на этот вопрос: она сравнила с текстом Ксенофонта заведомые эпитомы – сокращенные пересказы романов в знаменитой «Библиотеке» Фотия. Фотий исключает из своих пересказов отступления, экфразы, описания эмоций героев, диалоги: он концентрируется на действии и использует косвенную речь. Несмотря на всю «сухость» Ксенофонта, у него все же есть и диалоги, и описания эмоций, и экфразы. По мнению Чью, роман Ксенофонта – не эпитама<sup>72</sup>.

Риардон тоже принадлежит к исследователям, отвергающим гипотезу об эпитоме, – он считает отсутствие убедительной логики мотивировок доказательством «бесталанности» Ксенофонта. По мнению Риардона, Ксенофонт водит своих героев по тем же местам, что и Харитон (хотя это совпадение частично), – но, в отличие от последнего, не мотивирует путешествия адекватно. Отсутствие мотивировок, по Риардону, по степени неумелости коррелирует у Ксенофонта с наличием параллельных действий героев. Автору, говорит Риардон, нужно решить следующую повествовательную задачу: любовники разделены; как дать знать читателю, что случается с каждым, чтобы сохранить органическое единство сюжета? Ксенофонт дает «примитивное» решение; он просто переключает рассказ с одного героя на другого: после двух-трех пассажей об Антии мы ждем перехода к рассказу о Габрокоме.

М. Nadas в своей работе о происхождении художественной прозы называет такой прием «кинематографическим»<sup>73</sup>; Т. Хегг говорит, что в романе действует скорее логика «показа», чем «рассказа»<sup>74</sup>. Риардон же полагает, что этот прием отражает общее неумение Ксенофонта выстраивать связное повествование: «Парал-

лельные действия героев у Ксенофонта построены на судорожной антифонии (spastic antiphony) – Антия и Габроком совершенно непредсказуемо мечутся вокруг Средиземного моря». По мнению исследователя, Ксенофонт осознает недостаточность связи в рассказе о действиях героев и в общем движении сюжета – именно поэтому он вводит фигуру «благородного разбойника» Гиппотоя, который все время движется «от линии Антии к линии Гиппотоя и обратно»<sup>75</sup>.

Таким образом, Риардон интерпретирует наличие параллельных действий героев в романе и фигуру разбойника как попытку автора решить повествовательные проблемы, возникающие в связи с необходимостью по-своему исполнить заданный канонический сюжет. У Ксенофонта, по мнению критика, имеется готовая сюжетная схема, которую, однако, он наполняет очень неумело. Если Харитон заботливо выстраивает действия таким образом, чтобы плавно привести интригу к финалу, то в романе Ксенофонта приключения героев могут продолжаться бесконечно: поскольку ничем не мотивировано само начало путешествия, не обоснованы переходы от одной «серии» приключений к другой, то и завершение этих приключений абсолютно условно, не вызвано внутренней сюжетной необходимостью. Антия и Габроком движутся как «сумасшедшие шахматные фигуры»: «Все завершается благополучно, – однако в самих действиях мало причин для такого окончания; непонятно, почему они вообще приходят к концу»<sup>76</sup>.

Исходя из такого анализа мастерства романиста, Риардон приходит к выводу, что роман нельзя назвать удачным литературным произведением. «Возможно, “Эфесская история” представляет интерес с какой-то другой точки зрения – если рассматривать ее, как, например, Уитт, в качестве “романа с ключом”, – но как

художественное произведение она отражает то, что можно назвать отсутствием хорошего вкуса»<sup>77</sup>.

### *Прочие несообразности*

Этим перечень упреков к автору «Эфесской истории» не исчерпывается. Одним из наиболее нелогичных моментов в романе считается мотив «узнавания». «У Ксенофонта кажется совсем неубедительным и такой отголосок античной комедии, как мотив “узнавания”, – пишет Е. Беркова. – У Харитона персидский царь из-за дальности расстояния не может узнать, что это за корабль, плывущий под царским флагом, приближается к нему, и тем самым он едва не подвергает опасности приближающуюся к нему на корабле свою жену Статиру.

У Ксенофонта же герои, хорошо знающие друг друга, постоянно не узнают даже своих самых близких, что выглядит странным и неубедительным. Разбойник Гиппотой, захватив вторично в плен красавицу Антию, не узнает ее, равно как и преданные рабы, Левкон и Рода, не сразу признают свою госпожу, что уже совершенно непонятно. По-видимому, этот мотив, введенный в схему романа и ранее как-то оправданный, с течением времени стал применяться просто по традиции, а не по смыслу»<sup>78</sup>.

То же самое говорит и Шмелинг, удивляясь, почему Гиппотой и Антия при встречах не узнают друг друга, а незадолго до финала, после выкупа Антии из публичного дома, Гиппотой вдруг узнает ее<sup>79</sup>. Риардон и Т. Хегг объясняют отсутствие логики узнаваний механическим заимствованием этого мотива Ксенофонтом из трагедии и комедии.

Таким же механическим перенесением приема Т. Хегг считает включение в роман оракула и сновидений<sup>80</sup>, не видя в некоторых снах никакого смысла, существенного для понимания сюжета. Шмелинг тоже полагает, что не все в сновидениях по смыслу соотносится с событиями сюжета. Он приводит в пример сон Габрокома о том, как отец вызволяет его из тюрьмы, а затем герой, превратившись в коня, пускается на поиски кобылицы и, найдя ее, снова становится человеком (III 8 2).

Шмелинга удивляет то, что отец выручает Габрокома из тюрьмы, – ведь в тексте нет соответствия такому повороту сюжета. Превращение героев в коня и кобылицу Шмелинг трактует как «явную сексуальную метафору» – и это вызывает у него недоумение, поскольку Ксенофонт, по мнению критика, совсем несвойственно подчеркивание таких мотивов. Так, при описании первой брачной ночи сочтавшихся наконец браком героев подчеркнута тема любовного созерцания, а о «радостях Афродиты» говорится вскользь, двумя предложениями (I 9 1–9). В конце романа, когда описывается ночной разговор Антии и Гишотоя на брачном ложе, автор уже совсем не упоминает ни о каких «супружеских наслаждениях» – после долгой разлуки герои не наслаждаются любовью, а рассказывают о своих испытаниях (V 14–15).

Такое избегание всего, связанного с откровенной эротикой, соответствует подчеркнутой теме сохранения целомудрия, поэтому «сексуальная метафора» в сновидении Габрокома кажется Шмелингу странной<sup>81</sup>. Столь же странной и неуместной в контексте описываемых событий выглядит, по Шмелингу, сцена, изображенная на брачном пологе Антии и Габрокома (I 8 3). Здесь показаны безоружный Арес и украшенная для воз-

любленного Афродита, которых сопровождает Эрот с факелом. Эта сцена воспроизводит эпизод из рассказанной Гомером в «Одиссее» истории о прелюбодеянии, совершенном Афродитой и Аресом в отсутствие мужа Афродиты Гефеста (VIII 265–366). Знает ли Ксенофонт, что он делает? – спрашивает Шмелинг. Ведь рассказ идет о долгожданном законном браке героев, а указанный эпизод повествует о нарушении супружеской верности. Может быть, это ирония автора? – предполагает критик<sup>82</sup>.

В целом эротическая тема в романе столь же лишена логики, сколь и движение сюжета, – такой вывод можно сделать из замечаний Шмелинга. Растерянность в отношении подобной логики обнаруживается в анализе самого Шмелинга. С одной стороны, он говорит, что Ксенофону не свойственно акцентирование мотивов, связанных с эротикой, с другой – ищет намеки на гомосексуальные отношения Габрокома и Гиппотоя или, например, пытается объяснить странное отношение Эгиалея к мумии своей жены античными сексуальными перверсиями<sup>83</sup>.

Не вполне ясным кажется Шмелингу и оракул, полученный героями романа. Исследователь отмечает, что не все, предсказанное оракулом, в точности сбывается: напророченная и герою, и героине «могила» становится уделом лишь мнимо умершей Антии, а «пламень» воплощается только в костре, предназначенном для сожжения Габрокома. Такая неточность, по мнению Шмелинга, отражает более примитивное отношение Ксенофонта к собственным приемам, чем, к примеру, отношение Гелиодора, который «более тонко использует оракул», изрекающий более загадочное и в то же время более точно исполняющееся предсказание<sup>84</sup>.

Претензии к оракулу предъявляют и «символисты». Меркельбах, в соответствии со своей концепцией, полагает, что существовала некая первоначальная версия романа, где путешествия героев завершались в Египте, а в последней строчке оракула были слова об Исиде<sup>85</sup>.

\* \* \*

Как видим, исследователи истолковывают оракул исходя из своего понимания сюжета романа – «реалистического» или «исидического». Такая предвзятость характеризует и трактовки романа в целом «символистами» и «реалистами»: первые берут за основу интерпретации сюжет мифа об Исиде и Осирисе, вторые – «реалистический» сюжет, образец которого дан в романе Харитона. Все, что не укладывается в рамки «исидической» концепции или отклоняется от «реалистической» логики Харитона, объясняется сторонниками соответствующих подходов либо неумелостью автора в согласовании содержания с теологией, либо недостатком у него литературного мастерства.

## Композиция Ксенофонта

Несмотря на общее признание Ксенофонта слабым писателем, многие исследователи-реалисты подчеркивают выверенность и стройность композиции романа. Еще Шиссель фон Флейшенберг указывал на то, что у Ксенофонта «хорошо разработана композиция», а его главные композиционные принципы – рамочная конструкция, повторения и параллелизм. Шиссель видит у Ксенофонта приверженность к очень жесткой ком-



позиционной схеме и называет его отношение к композиции математическим<sup>86</sup>. Ф. Циммерманн, соглашаясь с такой оценкой, отмечает, что начало и конец романа построены на основе одной композиционной парадигмы; все эпизоды средней части романа «корреспондируют» друг с другом; в эпизодах «узнаваний» выделяется симметричная структура из трех актов: «Пролог», «Узнавание», «Эпилог»<sup>87</sup>. Т. Хегг в монографии о нарративной технике романистов<sup>88</sup> указывает на параллельные действия героев, на четкий параллелизм эпизодов, на краткие повторы-перечисления (*recapitulations*), суммирующие происшедшие события, как на отличительные признаки повествовательной техники Ксенофонта.

Таким образом, практически все исследователи отмечают внимание Ксенофонта к композиции и формальную сложность романа: «Сама манера повествования претерпела значительные усложнения; начав с простого чисто фольклорного изложения, Ксенофонт с помощью различных приемов, вставок, рассказов и т. п. превратил любовный роман в довольно сложное художественное произведение»<sup>89</sup>.

Возникает парадоксальная картина: Ксенофонт, с пренебрежением относясь к сюжету, весьма внимателен к композиции; не странно ли это для автора, обращающегося к простонародью? Вряд ли «свободные бедняки и рабы» стали бы наслаждаться композиционной стройностью, закрыв глаза на многочисленные сюжетные «ляпы».

Как же объяснить это противоречие между оголенной примитивностью сюжетной схемы, в которой здесь и там пропущены связки и мотивировки, и сложным композиционным устройством, обнаруживающим влияние софистической риторики?

К. Руис-Монтеро в работе о структуре греческого романа пытается ответить на этот вопрос, опираясь на методологию В.Я. Проппа. По мнению Руис-Монтеро, роман вырос из волшебной сказки: именно на нее как на жанровый источник указывает композиционное строение романов с повторяющимися эпизодами типа «вредительство – герой в беде – избавление». Особенно ярко близость к сказке выражена как раз у Ксенофонта: «Ксенофонт Эфесский воспроизводит фольклорную структуру и черты сказки настолько подчеркнуто и выразительно, что временами кажется, будто он имеет прямую, непосредственную связь с фольклором»<sup>90</sup>. Пресловутое отсутствие мотивировок как нельзя лучше согласуется именно с законами фольклора; Руис-Монтеро ссылается в этом на Проппа, который подчеркивает, что явно выраженные мотивировки чужды сказке, – они становятся отличительным признаком последующей рационализации и психологизации сказочной схемы.

По мнению Руис-Монтеро, Ксенофонт использовал какой-то фольклорный сюжет; он мог ориентироваться, считает исследовательница, на многочисленные переложения любовных легенд фольклорного характера у Парфения, Овидия и т. д., а также на мифы. Однако «романного» сюжета в его целостном виде мы не находим ни в мифах, ни в переложениях легенд. Кроме того, сама Руис-Монтеро указывает на самое большое, по ее мнению, отличие романа Ксенофонта от сказки: в нем присутствуют одновременно два главных героя, «ищущий» и «страдающий», тогда как для сказки, что подчеркивает Пропп, характерно выделение того *или* другого в качестве главного действующего лица. Откуда берется такое удвоение? На этот вопрос методология Проппа не дает ответа, что совершенно естественно:

мы имеем дело не с фольклором, а с литературой, в которой сказочные сюжеты могут оформляться в соответствии с замыслом автора (характерный пример – «сказка» Апулея о Психее и Амуре).

В чем же замысел Ксенофонта? Сочетание в его романе логичности композиции и алогичности сюжетных ходов заставляет думать, что наиболее важна для авторского замысла именно композиция, которой и подчинен сюжет.



## Анализ романа

### Знакомство с героем

#### *Гордыня Габрокома и платонизм*

Августин или Ориген, толкуя священные книги, приходили к выводу, что их начало является ключом для объяснения всего последующего, прообразом для многочисленных отображений<sup>1</sup>. Это справедливо и для греческих романов: исследователи часто говорят, например, об особой роли прологов у Ахилла Татия и Лонга. Прологами у них служат описания картин; при ближайшем рассмотрении оказывается, что их функция – отнюдь не декоративная, так как картины в сжатом виде, прямо или аллегорически, изображают основные мотивы всего последующего сюжета<sup>2</sup>.

Ксенофонт начинает не с экфразы, а с характеристики и описания воспитания главного героя. Мы подробно рассмотрим эту экспозицию романа (I 1–4).

Это рассказ о красивом «душой и телом» юноше: он играет на разных музыкальных инструментах; охота (*θήρα*), верховая езда (*ίππασία*) и борьба в полном вооружении (*όπλομαχία*) являются его обычными занятиями. Этого юношу многие почитали как бога, а некоторые, «увидев его, преклоняли колена и молились» (*προσεκύνησαν... καὶ προσήύξαντο*). Юноша начинает чрезмерно гордиться «совершенствами души, а превыше этого красотой тела» (*τῆς ψυχῆς κατωρθώμα-*

σι, πολὺ δὲ μᾶλλον τῷ κάλλει τοῦ σώματος). Он презирает все, что называют прекрасным, и ничто – «ни увиденное, ни услышанное» (οὐ θέαμα, οὐκ ἄκουσμα) – не кажется ему достойным его самого. Юноша доходит в своей гордыне до того, что самого Эрота перестает почитать как бога, говоря, что никто ему не покорится, если сам того не захочет (μὴ θέλω). Он дерзко смеется, когда ему случается видеть храм или статую бога, и объявляет себя более прекрасным, чем сам Эрот. И действительно, в присутствии Габрокома ни одна статуя бога (ἄγαλμα), ни одно его изображение (εἰκόν) уже не кажутся людям прекрасными и не вызывают похвалы.

Никто из исследователей пока не обращал внимания на то, какое именно воспитание и образование получает Габроком. Дело в том, что оно соответствует не реальности его времени (хотя отсылки к современности II века по Р. Х. в романе есть<sup>3</sup>), но скорее классической «до-риторической» образовательной модели, как ее называл Вернер Йегер<sup>4</sup>. Философским обоснованием этой «классической» модели образования служит знаменитая идея калокагатии, которая не чужда и Ксенофону, говорящему, что вместе с красотой тела у юноши «расцветали достоинства души» (συνήνθει δὲ αὐτῷ τοῖς τοῦ σώματος καλοῖς καὶ τὰ τῆς ψυχῆς ἀγαθὰ), после чего и следует рассказ о воспитании героя.

Однако этот образовательный идеал ко времени Габрокома уже полтысячелетия не являлся нормой реального образования. Думается, читатели II века по Р. Х. прекрасно понимали, что в действительности родовитые юные эфесцы – их современники – не занимаются ежедневно гоппломахией (то есть боем в полном вооружении: в эпоху поздней Империи подобное занятие становится прерогативой презираемых, в особенности греками, гладиаторов), а получают образование

у высокооплачиваемых риториков и философов. Бой в полном вооружении мог быть показателем воспитанности Ахилла или Гектора, но образованные современники иринарха Киликии демонстрировали ее более интеллектуальными способами. Зачем же понадобился Ксенофону этот анахронизм?

Первый возможный ответ: автор пытался придать своему произведению статус «исторического», то есть «сделать вид», что рассказывает о героях, живших в определенном реальном историческом времени, в эпоху «классического образования». Но этому противоречат упомянутые нами реалии, относящиеся к эпохе самого автора, и полное отсутствие каких-то других, помимо «образовательной», отсылок к архаике или классике. Кроме того, для придания тексту исторического колорита гораздо проще было бы ввести в повествование кого-то из действительно существовавших исторических персонажей классического периода в качестве современников героев романа – именно так и поступил Харитон, сделав свою главную героиню дочерью сиракузского стратега Гермократа, реального исторического лица (конец V века до Р. Х.). При этом Харитон пытается соблюдать «историзм» на протяжении всего повествования, описывая события, происходящие с героями, как часть реальных исторических событий, – например, война египтян с персами, участниками которой становятся герои, действительно имела место при персидском царе Артаксерксе II Мнемоне, который тоже является одним из действующих лиц романа.

В отличие от Харитона Ксенофонт совсем не производит впечатление писателя, заботящегося об историзме – скорее наоборот, доводит условность изображаемого до «фольклорного» уровня, чему вполне соответствует, например, отмечаемый всеми исследователями

«сказочный» зачин его романа (типа «Жили-были»). Такой же зачин присутствует в знаменитой сказке об Амуре и Психее, рассказанной Апулеем в «Метаморфозах»: «Жили в некотором государстве царь с царицею». У Апулея сказка вложена в уста старухи-разбойницы – у Ксенофонта повествование начинается без какого-либо упоминания лица рассказчика, что усиливает фольклорность звучания.

Поэтому в ответ на наш вопрос об анахронизме убедительней было бы сказать о фольклорном стиле автора. Но если автор прежде всего следует каким-то фольклорным образцам, можно было и вообще не говорить о воспитании. Вполне можно было обойтись описанием необыкновенной красоты героя – именно это мы и находим у Харитона, который ни слова не говорит о воспитании знатного сиракузца Херея, главного героя романа, а лишь восхваляет его внешность.

Если следовать взглядам большинства исследователей романа, то такое противоречие между историческим и не-историческим, фольклорным и чуждым фольклору покажется следствием неумелости автора. Нам же думается, что таким образом Ксенофонт отсылает читателя к определенному кругу хорошо ему известных, привычных идей.

В уже упомянутом нами отрывке романа о Метиохе и Парфенопе, сохранившиеся части которого позволяют говорить о несомненной близости этого романа произведению Ксенофонта, Метиох, как и Габроком, в начале повествования демонстрирует презрение к Эроту, но затем, влюбившись в Парфенопу, терпит от бога любви поражение<sup>5</sup>. Но в «Метиохе», в отличие от романа Ксенофонта, описание гордыни героя гораздо откровеннее указывает на *философскую* подоплеку темы «борьбы с Эротом».



Рассуждения Метиоха являются частью его спора с неким философом-чужеземцем, который считает Эрота великим богом, вселяющим в людей любовь. Раздраженный Метиох говорит, что подобные взгляды – это просто «посмешище», а вовсе не учение, которое пришло бы получить воспитанникам от педагогов (*τῶ μάλλον εἶναι γέλωτά γ' ἢ μάθησιν πρέπουσαν τῇ τῶν παιδευτῶν ἕξει*)<sup>6</sup>. «Шуты... все те, кто, будучи не посвящен в истинное образование, следует древним мифологиям» (*βωμολόχοι μὲν... ἅπαντες ὅσοι τῆς ἀληθοῦς παιδείας ἀμύητοι ἀρχαιοτάταις μυθολογίαις ἐπακολουθοῦσι*); «мифологии», против которых восстает Метиох, касаются Эрота. С подачи героя все смеются над «пустой болтовней» чужеземца, который «не вошел в двери образования»<sup>7</sup>.

Образованный герой противопоставляет «пустой болтовне» – то есть возвышенному учению о происхождении и сущности любви – рационалистический взгляд на возникновение любви в человеке: по его мнению, это «движение разума, возникающее под влиянием страсти и усиливающееся благодаря привычке» (*Ἔρως μὲν ἐστὶν κίνημα διανοίας ὑπὸ πάθους γιγνόμενον πρῶτον καὶ ὑπὸ συνηθείας αὐξόμενον*)<sup>8</sup>. В этой концепции ясно прочитываются идеи стоиков о человеческих страстях: «сама же страсть есть, по Зенону, неразумное и противоречащее природе движение души», *ἐστὶ δὲ αὐτὸ τὸ πάθος κατὰ Ζήνωνα ἢ ἄλογος καὶ παρὰ φύσιν ψυχῆς κίνησις* (Diog. Laert. VII 110; SVF I 205).

То же отношение к любви, что и у Габрокома, выражено здесь на философском языке. Сам стиль рассуждений Метиоха и используемая им лексика выдают в герое философскую выучку – так, например, выражение *κίνημα διανοίας* («движение разума») вполне терминологично (ср. у Секста Эмпирика, Pyrrh. Нур. I

10; II 49; Adv. Math. VII 222, 305, 370; VIII 11, 13, 70, 139, 301, 389; X 63–65. Зенон у Диогена Лаэртца: *ψυχῆς κίνησις*, «движение души»). Циммерманн, издавший текст отрывков с обширными комментариями, указывает на лексические параллели и буквальные текстуальные совпадения «Метиоха» и отдельных мест из текстов Платона, Плутарха, орфических гимнов и т. д. Абсолютный эквивалент выражения *κίνημα διανοίας* находится у Климента Александрийского (Strom. VII 12), причем смысл его объясняется Климентом в совершенно идентичном «метиоховскому» контексте противопоставления любви и превозносящего себя рационализма.

В то же время изложение Метиохом взглядов его философских противников определенно указывает на их принадлежность к другому направлению. Думается, что образованные современники автора «Метиоха и Парфенопы» легко прочитывали стоящий за речами героев подтекст: диалог героев воспроизводил спор стоиков (то есть *скептиков* – в современном смысле слова) с платониками, вполне актуальный для первых двух веков по Р. Х. Плутарх в своем диалоге «Об Эроте» четко определяет позиции этих спорящих сторон в вопросе о богах: если платоники считают последних не зависящими от человека высшими умопостигаемыми сущностями, то стоики полагают, что боги есть лишь аллегории человеческих страстей. Главной фигурой в этом споре является именно Эрот, одновременно и самый юный бог и самый древний, причастный изначальному хаосу и, тем самым, наиболее «нерациональному» в человеческой природе; поэтому он может увлечь душу и к наиболее низменным страстям – и к «священному безумию», благодаря которому душа постигает божественное.

Так что же это: самая сильная из *человеческих* страстей – или самый древний *боз*<sup>9</sup>? Ответ влиял на решение актуальнейшего для того времени вопроса о природе души. Взгляды стоиков, по Плутарху, ведут к безбожию: «пропасть безбожия разверзается перед нами, если мы сведем каждого бога к олицетворению той или иной из наших страстей, способностей или добродетелей» (Plut. Amat. 757bc).

Ксенофонт, в отличие от автора «Метиоха», не описывает философский диспут прямо. Однако воспитание и безбожие Габрокома показаны так, что вызывают множество философских ассоциаций. Габроком оказывается нисколько не воспитанным в отношении души и в ущерб ее совершенствам превозносит красоту собственного тела. Он не способен воспринимать иную красоту, и из этого вытекает его дерзкое безбожие и отрицание Эрота.

Итак, *забвение души – невосприимчивость к прекрасному – безбожие*: абсолютно точная платоническая характеристика «душевной невоспитанности». В то же время знаменитая «лестница восхождения души», описанная в «Пире», – от любви к прекрасному телу через любовь к прекрасной душе до созерцания прекрасного самого по себе – в платонической традиции осмысливается как истинная *παιδεία*, соответствующая подлинному философствованию и приводящая душу к «божественному». При этом олицетворением философских устремлений души и одновременно «ведущим душу» *педагогом* является *Эрот*, и о человеке, «наставляемом на пути любви», у Платона говорится: *ὅς πρὸς τὰ ἔρωτικὰ παιδαγωγῶνθῆ* (Sympr. 210e), а Эрот как наставник души на пути «к целостности» и помощник на пути правильного созерцания прекрасного называется *ὁ ἡγυμὼν καὶ στρατηγός* или *ὁ συγγυός* (Sympr. 193b, 212b etc.).

Герой Ксенофонта, таким образом, делает все наоборот, не так, как учит платоническая традиция. У Платона человек, идущий по пути истинного воспитания, заботится прежде всего о душе, Габроком ставит телесное выше душевного. У Платона не ведающий истинного Эрота человек «любит тело больше души», *ὁ τοῦ σώματος μᾶλλον ἢ τῆς ψυχῆς ἐρῶν* (Sympr. 183e), и у Ксенофонта герой гордится «совершенствами души, а превыше этого красотой тела», *τῆς ψυχῆς κατορθώμασι, πολὺ δὲ μᾶλλον τῷ κάλλει τοῦ σώματος*. Настоящий платоник любит прекрасное и воодушевляется им, так как «здешняя» красота напоминает ему о божественной (Phaedr. 249c-251b) – Габроком не в состоянии воспринимать красоту, ему ничто не кажется прекрасным, «ни увиденное, ни услышанное», ни *θέαμα*, ни *ἄκουσμα*. И наконец, отношение к Эроту: платоник одержим этим богом, потому что именно Эрот помогает от здешней красоты подняться к «занебесной» («причастный к такому неистовству любитель прекрасного называется влюбленным»; Phaedr. 249e) – Габроком же противник любви, отрицающий возможность «божественной одержимости» («никто никогда не влюбится и богу этому не покорится, если сам того не пожелает»). Наиболее ярким выражением платонической «слепоты и глухоты» героя становится отрицание божественности Эрота и попытка заменить «божественное» – «человеческим» (герой объявляет себя более прекрасным и могущественным, чем бог).

Нам могут возразить, что в мотиве борьбы Габрокома с Эротом нет ничего специфически философского; здесь скорее имеют место аллюзии на многочисленные мифы о гордецах, оскорбивших богов и подвергшихся их наказанию<sup>10</sup>, прежде всего на истории Ипполита и Нарцисса. Действительно, Габроком отвергает Эрота, уподобляясь

Ипполиту, отвергающему Афродиту, и, «не видя» чужой красоты, гордится своей собственной – подобно влюбленному в себя Нарциссу.

Такие ассоциации слишком очевидны, чтобы их отрицать, однако дерзость Габрокома имеет отличительную особенность: его гордыня интеллектуальна и состоит в скепсисе. Ипполит и Нарцисс в своей дерзости не доходят до полного отрицания божественного – Габроком же «Эрота совсем не почитал как бога, но совершенно отверг его, считая за ничто» (*Ἐρωτά γε μὴν οὐδὲ ἐνόμιζεν εἶναι θεόν, ἀλλὰ πάντα ἐξέβαλεν ὡς οὐδὲν ἡγούμενος*). Герой полагает, что его воля сильнее Эрота («никто никогда не влюбится и богу этому не покорится, если сам не пожелает»), тем самым отрицая божественное, не зависящее от человека, происхождение любви (и чувств вообще): с чувствами можно справиться именно потому, что их источником является сам человек. *Рационально аргументированное* отрицание божественности любви является здесь закономерной вершиной «антиплатонизма» героя.

На наш взгляд, изображение безбожия Габрокома и Метиоха было вполне прозрачным для определенного круга читателей описанием человека, которого условно можно назвать скептиком (в более широком понимании, чем принадлежность к конкретному философскому направлению). В «Метиохе» изображена сама ситуация философского спора и одни идеи противопоставлены другим. У Ксенофонта позиция одной из спорящих сторон показана в действиях героя: Габроком спорит не с идеями об Эроте, а с самим Эротом, потому философский «поединок» здесь и выглядит мифологической гордыней.

Таким образом, данная в экспозиции характеристика героя у Ксенофонта для читателя, способного воспри-

нять философский подтекст пассажа о воспитании, звучит своего рода *репликой в философском споре*, в ответ на которую должна последовать реплика противника.

Для нас не будут неожиданными возражения, что в рассказах о Габрокоме и Метиохе, в которых мы видим явные для читателей II века по Р. Х. отсылки к философским спорам эпохи, просто используются общераспространенный литературный «топос» отрицания любви гордым героем и риторические штампы, давным-давно потерявшие свой прежний специфически философский смысл. Т.И. Кузнецова, например, пишет о начале «Метиоха»: «этот отрывок, изолированно взятый, мог бы рассматриваться как отрывок какого-то философского диспута о любви, а не отрывок из любовного романа»<sup>11</sup>. В этих словах содержится имплицитная исследовательская установка, запрещающая смешивать «высокое» и «низкое»: настоящий философский диспут, по мнению автора статьи, не может быть частью «примитивной» любовной истории; и хотя отрывок очень похож на философский, его все-таки нельзя признать таковым. Одна из основных задач настоящей работы – показать, что присутствие философских идей в греческом любовном романе вполне органично, и более того, принципиально важно.

### *Смена точек зрения и платоновская «лестница»*

Помимо сказанного о содержании экспозиции, можно обратить внимание на одну формальную особенность повествования Ксенофонта.

Первое сообщение о красоте героя и его воспитании является простой констатацией, сделанной от лица ни-

как не названного и не обозначенного, но всезнающего рассказчика.

Затем в рассказ вводятся жители Эфеса, поклоняющиеся герою как богу; Габроком, видимый сначала как бы ничьими глазами, увиден теперь глазами некоего *хора*. Жители Эфеса надеялись, что в будущем юноша станет выдающимся гражданином, а многие, видя его, «преклоняли колени и молились». Сразу после описания этих «поклонений» говорится, что Габроком чрезмерно возомнил о себе, и отсюда становится ясно, что действия эфесцев не вызывают одобрения автора.

Третий субъект восприятия – сам *герой*. Он видит в себе то же самое, что и хор, и даже больше, доводя его точку зрения до логического завершения: хор поклоняется герою «как богу», герой же ставит себя выше бога; он даже заражает своим безбожием эфесцев – в присутствии Габрокома изображения Эрота ни у кого не вызывают похвалы.

Что же «рассматривается» в экспозиции с трех «точек зрения»? Во всех трех случаях речь идет о *красоте*: рассказчик просто сообщает о ней, хор в связи с ней уподобляет героя богу (несколько дальше, в описании праздника Артемиды, приводятся возгласы толпы: «Прекрасен Габроком, и, как никто другой, – истинное подобие прекрасного бога»), а сам герой ставит себя выше всего прекрасного и самого бога. Красота других людей не кажется Габрокому достойной соперничества; главный соперник героя и главный предмет его «взгляда» – сам бог. Таким образом, Габроком в своей войне с Эротом предстает одновременно антагонистом и двойником бога.

Три точки зрения и три их объекта словно образуют *лестницу*:

- 1) рассказчик и красота героя как человека;
- 2) «хор» и красота героя как подобия бога;
- 3) герой и красота самого бога<sup>12</sup>.

Лестница субъектов видения представляет собой некоторые ступени от безличного к личному, от внешнего к внутреннему: рассказчик – хор – герой. Лестница объектов – ступени от человеческого к божественному: человек – человек как подобие бога – сам бог (точнее, его изображения). Лестница в целом, таким образом, ведет к *внутреннему* и *божественному*.

Но пока бог предстает не прямо, а через свое отражение в статуях и изображениях или как объект взгляда героя. Ведь герой «слеп» и бог вполне закономерно остается в экспозиции «за кадром». Однако в следующем эпизоде логика восхождения увенчивается появлением самого бога – Эрота, решившего покарать героя за дерзость. Это конечная ступень «лестницы»

В платоновском «Пире» строение диалога соответствует его смыслу: постепенное, через речи разных участников, ступенчатое приближение к смысловой вершине диалога – речи Диотимы – соответствует описанной внутри этой речи ступенчатости при восхождении к «прекрасному самому по себе». У Платона сам текст становится подобием той «лестницы», о которой в нем говорится. Подобное строение, отражающее платоническое *восхождение*, мы видим у Ксенофонта.

Сразу же после описания борьбы героя с богом в игру вступает само божество. Все последующее действие романа определено его волей и является ответом на дерзость Габрокома. Иногда Ксенофонт открыто напоминает читателю об Эроте как инициаторе происходящего, например: «Эрот еще гневался и замышлял отомстить за его гордыню жестокой мстью» (I 4 5),



или: «начинает сбываться предсказанное: это бог наказывает меня за гордыню» (II 2 1). Но помимо этого сама последовательность сюжетных ходов, за которой стоит решение Эрота, указывает на представление автора об этой силе, на его, если можно так выразиться, эротическую теологию.

## Праздник Артемиды Эфесской

### *Смена точек зрения и прозрение Габрокома*

Праздник Артемиды Эфесской является единственным развернутым *описательным* эпизодом романа. В нем без труда можно увидеть трехчастное строение, соответствующее названным выше точкам зрения. Сначала речь идет о праздничной процессии в целом – с точки зрения «рассказчика». Затем автор переходит к Антии, возглавляющей процессию девушек, и подробно описывает ее божественную красоту, видимую глазами горожан (больше в романе таких отступлений нет); наконец является Габроком во главе строя эфебов, и возгласы толпы предвещают его брак с Антией. Антия описана сначала глазами «рассказчика», потом «хора», и глазами же «хора» показан Габроком. Процессия вступает в храм, герои смотрят друг на друга, и их охватывает любовь. Это точка зрения героев. В эпизоде праздника не только смена точек зрения такая же, как в экспозиции, но и предмет созерцания тот же – красота.

Однако в экспозиции, в отличие от эпизода праздника, никакого описания этой красоты нет. Зрелищность появляется в первой части праздника, описанного как прекрасное зрелище. Во второй части эпизода тема

«взирания на красоту» представлена подробным описанием героини. Оно отличается от сухой констатации красоты героя в экспозиции торжественностью и возвышенностью, подчеркнутыми, в частности, ритмической прозой, которой у Ксенофонта больше нигде нет, и употреблением сравнений, которых у него больше почти нет. Описывая глаза Антии, волосы, одежду, вооружение, автор создает зрительный образ героини, пытается представить в деталях своего рода картину, зрелище красоты, – тогда как о внешности героя мы не узнаем ничего, кроме того, что он необычайно красив. Рассказчик становится восторженным наблюдателем; он не просто упоминает о красоте, а созерцает ее и показывает объект своего созерцания читателям. Красота окончательно превращается здесь в зрелище.

После того как красота героини описана с точки зрения рассказчика, выступает, как и в экспозиции, хор, прославляющий сначала Антию, а затем и Габрокома. Это – точная параллель описанному в экспозиции поклонению эфесцев герою, подкрепленная одинаковыми выражениями, но расширенная и конкретизированная, «картинная». На небольшом участке текста скапливается зрительная лексика (*ὀφθείσης, θεωμένον, θεωμένοις, θεάματος, ἰδόντες, ὄψεαι, θέας*). Действия хора описываются прежде всего как действия «взирающих»; как в описании Антии красота превращается в зрелище, так в описании поклонения хора сам хор словно превращается в зрителей.

Если для экспозиции само выражение «точка зрения» было метафорой, то в эпизоде праздника оно приобретает буквальное значение. Яркая зрелищность эпизода создает эффект некой эпифании красоты: хор воспринимает героев как явление прекрасных богов. Описание этой эпифании и ее созерцания подготавливает смыс-

ловой поворот в изображении героя, который резко меняет свое отношение к прекрасному. Эпизод праздника постепенно подводит к тому, что третья точка зрения – героя – тоже должна стать созерцательной. Именно это превращение героя в восторженного созерцателя и описано в третьей части праздника: полностью отдавшись созерцанию Антии, Габроком становится пленником Эрота.

В чем причина такой резкой перемены? Она происходит с героем по воле Эрота. В экспозиции Габроком глух и слеп по отношению к чужой красоте – ведь «ни видимое, ни слышимое» не кажется ему прекрасным; здесь же он предстает и «слышащим» (прославление «хором» красоты Антии) и желающим «видеть», то есть начавшим воспринимать и *θέαμα*, и *ἄκουσμα*. Бог, как бы вселяясь в героя, дает ему способность созерцать красоту, которую тот раньше «видя не видел», и эта способность становится причиной всех дальнейших несчастий: любовной болезни и плена. Главным оружием бога, основной найденной им для борьбы с героем «хитрой уловкой» (*τέχνη*) оказывается насылаемое им «желание видеть» и способность наслаждаться созерцанием.

Усиление зрелищности в эпизоде праздника можно понять просто как желание автора подчеркнуть красоту героини. Но если вспомнить о платонической подоплеке экспозиции, прояснится и смысл эпизода праздника. Герой, бывший в начале романа скептиком, не видящим красоты и отрицающим Эрота, теперь становится восторженным созерцателем.

Здесь уместно вспомнить упреки Ксенофону по поводу неровности его стиля: «О стиле Ксенофонта можно сказать, что он... весьма неровен: там, где он конспективен, он прост, сух и безыскусен, в других местах он художественно своеобразен и во многом близок к тради-

циям народной сказки, что выражается в нарочитой простоте даваемых им образов и в частых стилистических и словесных повторах»<sup>13</sup>. Неровность стиля Ксенофонта, отмечаемая большинством критиков, объясняется ими при помощи гипотезы о неумелом сокращении текста неизвестным редактором. Но пресловутая «неровность» может объясняться содержательными задачами автора. Различный стиль экспозиции и эпизода праздника подчеркивает смысл происходящего: превращение *скептика* в *созерцателя*.

### *Созерцание в храме и священный брак*

Говоря о теме созерцания, отметим, что в романе Ксенофонта вообще обильно представлена зрительная лексика: глаголы и существительные, связанные с темой «взирания», встречаются в этом сравнительно небольшом тексте 116 раз, при этом почти половина приходится на первую книгу – 52 раза. Наибольшее место эта тема занимает в рассматриваемом нами эпизоде праздника; с ней может соперничать только сцена «созерцания на брачном ложе» несколькими эпизодами далее, но все же третья часть эпизода праздника – своего рода апофеоз созерцательности. Как в экспозиции смена «точек зрения» вела к вершине лестницы – точке зрения божества, так и в эпизоде праздника она ведет к событию важному и таинственному, можно сказать, сакральному – созерцанию в храме. Приведем его описание полностью.

«Когда шествие закончилось, все вошли в храм для совершения жертвоприношений, и порядок процессии нарушился; вместе оказались мужчины и женщины, эфебы и девушки, – здесь они видят друг

друга (ἐνταῦθα ὁρῶσιν ἀλλήλους), и Антия пленяется (ἀλίσκεται) Габрокомом, Габрокома же покоряет Эрот; и юноша уже смотрит на девушку не отрываясь ни на миг (ἐνεῴρα τε συνεχέστερον) и, желая оторвать взгляд, не может этого сделать: полностью владеет им вселившийся в него бог (ἀπαλλαγῆναι τῆς ὄψεως ἐθέλων οὐκ ἐδύνατο· κατεῖχε δὲ αὐτὸν ἐγκείμενος ὁ θεός). И Антия почувствовала недуг, широко раскрытыми глазами впитывая струящуюся в них потоком красоту Габрокома (τοῖς ὀφθαλμοῖς τὸ Ἀβροκόμου κάλλος εἰσρέον δεχομένη), пренебрегая тем, что это не подобает девушке: если она говорила, то только чтобы Габроком слышал, если обнажала, насколько прилично, свою красоту, то лишь для глаз Габрокома. Он же весь отдался созерцанию и стал пленником бога (ἐδεδώκει πρὸς τὴν θέαν καὶ ἦν αἰχμάλωτος τοῦ θεοῦ)» (I 3 1–3).

Сакральность – главное отличие праздника и особенно сцены в храме от экспозиции. В экспозиции происходящее описывается в неопределенном прошедшем времени, как события обыденной жизни. В отличие от них созерцание в храме во время праздничного жертвоприношения – вполне определенное в пространстве и времени, единичное событие. Помня о философском подтексте, можно сказать, что сцена в храме – не просто встреча героев, но обряд посвящения, который герои проходят по воле бога любви. Известно, что последней ступенью посвящения в разного рода мистериях являлась так называемая эпоптея – *созерцание* божественного.

«Точка зрения» Эрота, появившаяся в рассказе о его решении, также перестает быть метафорой: вселяясь в героя, бог открывает ему глаза, становится словно

новым зрением Габрокома. В акте священного созерцания, в состоянии божественной «одержимости» (*κατ-εἶχε δὲ αὐτὸν ἐγκείμενος ὁ θεός*) герой как бы становится самим божеством.

Кроме темы созерцания, через весь эпизод проходит тема сочетания мужского и женского. Она обнаруживается на трех уровнях: хора, героев, богов. Во-первых, говорится, что на этом празднике родители выбирали детям женихов и невест; во-вторых, поочередно описываются процессии юношей и девушек. Второй уровень – герои, которые, глядя друг на друга, становятся пленниками Эрота. Третий уровень раскрытия этой темы – соединение богов.

Ведь в эпизоде праздника герои как бы становятся воплощениями Эрота и Артемиды. Героиня – подобие Артемиды: одна часть хора провозглашает Антию этой богиней, другая – «дивным творением богини» (*τῆς θεοῦ πεποιτημένην*). Герой – подобие Эрота; хор восклицает: «Прекрасен Габроком, и, как никто другой, – подобие прекрасного бога (*καλοῦ μίμημα θεοῦ*, по контексту ясно, что Эрота)». Но в храме герои перестают быть только подобиями. Антия, которая до этого как бы замещала богиню, внутри храма Артемиды Эфесской предстает как сама Артемида. Габроком, в которого «вселился» бог, является здесь самим Эротом. Таким образом, друг на друга смотрят боги – Эрот и Артемида, как бы сочетающиеся в акте созерцания. А тогда созерцание героями друг друга в храме во время жертвоприношения – не только их посвящение богом любви, но и «священный брак» богов, *ἱερὸς γάμος* (о редкой, но засвидетельствованной источниками традиции, связывающей именно Эрота и Артемиду, см. ниже, стр. 231).

Образ льющейся в глаза любви – не просто литературный трафарет. Во-первых, он подкреплён натур-

философскими взглядами античности. Эмпедокл (fr. A 57, A 86, B 89 DK), Демокрит (fr. A 135 DK), Эпикур (Lucr. IV 42 sq.; ср. Plat. Resp. VI 508b, Phaedr. 251bd) полагали, что причиной видения являются образы, истекающие от видимых предметов и попадающие в орган зрения, то есть красота зримого – материальное истечение, в буквальном смысле вливающееся в глаза того, кто на нее смотрит. По Платону, душа созерцающего красоту, «восприняв глазами истечение красоты... принимает в себя влекущиеся и истекающие оттуда частицы (Phaedr. 251bd)». Это истечение красоты из глаз в глаза и есть сам Эрот. Объясняя этимологию слова «Эрот», Платон говорит: «любовь (ἔρως), поскольку она словно вливается извне (а не есть внутренний поток для того, кто ею пылает), причем вливается через очи, в древности, верно, называлась *любовь* (ἔρως, Crat. 420b)».

Но для Платона тема зрения важна не столько своими натурфилософскими, сколько другими ассоциациями. Во времена написания романа они становятся предметом пристального внимания средних платоников, а дальше как бы подытоживаются Плотиним, у которого есть очень близкий платоновскому пассаж об Эроте: «из напряженно действующего относительно видимого и из того, что как бы истекает из видимого, появилось *наполненное око*, как бы зрение вместе с образом зримого, *Эрот*, причем отсюда, может быть, скорее произошло для него и самое наименование, так как свою субстанцию он имеет от видения (*Ἐρως ἐξ ὀράσεως* – Plot. III 5)». Если Платон ищет происхождение слова «Эрот» в образе льющегося потока, то Плотин прямо связывает его с видением: *ὀράω* – значит «видеть».

Но кто же на кого смотрит, когда впервые появляется Эрот? Это божественный Ум (у Плотина Кронос или Уран) и божественная Душа (у Плотина Афродита Ура-

ния). «Эта Афродита “взирает” на Кроноса, божественная душа обращается к божественному уму, и – результатом этого является Эрот»<sup>14</sup>. Таким образом, первое созерцание женским и мужским божествами друг друга является и первым браком, и первым рождением.

Наконец, нужно обратить внимание, что у Ксенофонта сцена созерцания, в которой можно угадать описание священного брака, дана *вместо* описания жертвоприношения. Она обрамлена упоминаниями о нем, сначала – еще не начавшемся, потом – уже кончившемся, но само жертвоприношение пропущено: созерцание Габрокома и Антии заняло его место.

Можно ли найти смысл такой подмены? Попробуем обратиться за «подсказкой» к Гелиодору – в «Эфиопике» сцена первой встречи героев почти идентична описанной Ксенофонтом, но смысл жертвоприношения, который она имеет, вполне очевиден.

### *Созерцание и жертвоприношение у Гелиодора*

Рассказчик – мудрец Каласирид – описывает одному из персонажей происходящее в Дельфах во время Пифийских игр торжественное шествие и жертвоприношение в честь Неоптолема, где встречаются главные герои – Феаген и Хариклея. Отец героини, жрец храма Аполлона Пифийского, объясняет, что жертвенник должен поджечь глава священного посольства (а им является Феаген), взяв факел из рук храмовой прислужницы Артемиды (это Хариклея). Далее идет следующая сцена:

«Сказав это, Харикл (отец героини – *И.П.*) совершил возлияние, а Феаген взял в руки факел. Тогда, дорогой Кнемон, на деле мы поняли, что душа бо-



жественна и сродни вышнему. Лишь взглянула друг на друга молодая чета, так и влюбилась; души их с первой встречи познали свое родство и устремились друг к другу, как к достойному и сходному. В первое мгновение они остановились, внезапно пораженные. Все же она протянула ему факел, и он принял его из ее рук. Глаза их долго и напряженно всматривались, словно они старались припомнить, не видели ли они где-нибудь друг друга и не знавали ли ранее. Затем они чуть улыгнулись украдкой: только взгляды их расплывались в улыбку. Потом, словно устыдившись происшедшего, они покраснели. И вдруг – думается, страсть проникла уже в их сердца – они побледнели. Словом, в несколько мгновений выражение и цвет их лица менялись тысячу раз и взоры блуждали, обличая душевное потрясение».

После этого Каласирид говорит собеседнику, что никто, кроме него, ничего не заметил, и продолжает:

«С некоторым запозданием и словно насильно отторгнутый от девушки, Феаген приблизился к жертвеннику и зажег хворост. Окончился торжественный праздник (Hel. III 6)».

Гелиодор подробно рассказывает, что происходит с героями во время краткого мгновения: Хариклея передает Феагену факел для зажигания жертвенника, и в этот момент они смотрят друг на друга, испытывая самую разнообразную гамму чувств; передача факела – символическая передача «огня любви», который затем начинает «сжигать» героев как предназначенную для сожжения жертву. Как и у Ксенофонта, здесь описывается не само жертвоприношение, а созерцание героями друг друга, приравненное к нему *композиционно*.

Перед рассказом о жертвоприношении Каласирид предлагает зажечь светильник и совершить возлияние богам, «в особенности Гермесу»; когда это исполнено, повествование продолжается. Его рассказ, таким образом, тоже является в своем роде жертвой богам. Он собирается рассказать о другой жертве, но вместо этого говорит о том, как герои смотрели друг на друга: рассказ о жертвоприношении заменяется рассказом о созерцании.

Попытаемся объяснить, какой смысл заключен в аналогии жертвоприношения и созерцания; интерпретацию текста Гелиодора облегчает то, что у него более прямо выражен платонический подтекст описываемых событий.

В рассказе Каласирида о встрече героев явно выделена тема встречи двух душ, «вспомнивших» друг друга и познавших свое родство; глубокое впечатление, произведенное героями друг на друга, вызвано не чувственной красотой, а «устремлением к достойной и сходной душе».

Платонический подтекст здесь вполне отчетлив. Во-первых, упоминание о встрече двух душ, знавших друг друга когда-то раньше, отсылает к известному платоновскому мифу о «двух половинках», бывших ранее одним целым, а потом разделенных (Symp. 192bc). Кроме того, утверждение Каласирида, что именно *души* молодых людей увидели и узнали друг друга, заставляет вспомнить то, что Платон говорит о двух типах видения красоты, которые можно условно назвать зрением тела и зрением души.

Люди испорченные или давно посвященные в таинства видят в здешней красоте только физическую оболочку и, не испытывая перед красотой никакого благоговения, стремятся только к чувственному использованию красоты. Неиспорченному же человеку созер-

цание здешней красоты напоминает те «блаженные зрелища», которые душа видела в «занебесной области», пока еще не попала в оболочку тела (Phaedr. 250bd). И далее:

«Между тем человек, только что посвященный в таинства, много *созерцавший* тогда все, что там было, при виде божественного лица, хорошо воспроизводящего ту красоту или некую идею тела, сперва испытывает трепет, на него находит какой-то страх, вроде как было с ним и тогда; затем он смотрит на него с благоговением, как на бога, и, если бы не боялся прослыть совсем неистовым, он стал бы совершать *жертвоприношения* своему любимцу, словно кумиру или богу (Phaedr. 251a. См. также, например, Legg. 837cd)».

После такой встречи человек, по Платону, начинает переживать болезненное состояние, будто «заразившись глазной болезнью» (Phaedr. 255d). Влюбленный не понимает, в чем причина его «неистовства», поскольку влюбленность в божественном смысле – это влечение к блаженству «занебесной области», а находясь в «оболочке тела», человек смешивает его с влечением к телу; в человеке как бы начинают бороться «зрение души» и «зрение тела». Именно в описании такой любовной болезни и появляется у Платона изображение борьбы двух коней, символизирующей противостояние божественной природы в человеке и животного, вождедеющего начала (Phaedr. 253c–256e).

По этой платоновской схеме развиваются события и в романе. После созерцания друг друга во время жертвоприношения герои заболевают, и только Каласирид понимает, какова природа этой болезни. В ответ на расспросы встревоженного отца героини он говорит,

что виною всему чей-то «дурной глаз»; в подтверждение мудрец излагает упоминавшуюся нами натурфилософскую теорию о зрении как материальном истечении<sup>15</sup>. Отца героини вполне устраивает объяснение о сглазе – но оно является трактовкой для невежд, не знающих истинной сущности «глазной болезни». Внимательный читатель Гелиодора обнаруживает ее подоплеку в рассказе Каласирида о самом себе, приведенном несколько раньше, когда мудрец повествует о причинах, приведших его в Дельфы.

Дело в том, что Каласирид, будучи жрецом Исиды в Мемфисе, испытал действие «глазной болезни» на себе: некая прекрасная фракиянка, неизвестно откуда появившаяся в Египте, пленила мудреца своей красотой. Встречаясь с женщиной в храме Исиды, Каласирид сначала пытался избежать «сети», которую она «раскидывала своими взорами», но безуспешно. «Долго противопоставлял я *телесным очам – очи души*; наконец отступил, побежденный, под бременем любовной страсти... За свои прегрешения – не делом (да не будет этого!), но одним лишь пожеланием я наложил на себя подобающее наказание, поставил судьей разум, покарал свою страсть изгнанием и, злополучный, ушел из родной земли... (Hel. II 25)».

Итак, мы видим, что истинная сущность «глазной болезни» – борьба «зрения тела» и «зрения души». В описании первой встречи героев содержится намек на эту борьбу: в первые мгновения друг на друга смотрят только «души», но в какой-то момент, по словам Каласирида, в сердца «проникает страсть». Дальнейшая любовная болезнь и у самого Каласирида, и у пары влюбленных оказывается иллюстрацией соперничества двух платоновских «коней», то есть внутренней борьбы «божественного» и «вождедеющего» начал. Хариклея,

ранее отвергавшая мужчин, стыдится, что «побеждена недугом, позорящим священнейшее имя девственности». Девушка «измучена страстью»: «разумом она старалась ее одолеть, но телом мучилась, охваченная недугом, и уже не в силах была противиться его страшному натиску». То же самое переживает и Феаген, раньше испытывавший «презрение к женскому полу, к самому браку и к любви».

Таким образом, предлагаемая для профанов в качестве объяснения идея «дурного глаза» – отсылка к более глубокой метафоре «телесных очей»; внешний «дурной глаз» оборачивается внутренним «телесным зрением», вызывающим страсть, – получается, что герои как бы сами себя «сглазили».

Что же следует дальше? Герои вместе с Каласиридом бегут из города и пускаются в долгие, полные приключений и испытаний странствия. Необходимость для героев отправиться в путешествие, как и «глазная болезнь», имеет двойную мотивировку: внешнюю и внутреннюю. Внешне побег обусловлен желанием отца героини выдать ее замуж за другого – но, сравнивая историю любовной болезни юных героев и Каласирида, мы видим, что в одной сюжетной линии находится ключ к пониманию другой: как Каласирид наказывает себя изгнанием за «зрение тела», так и пара влюбленных должна в долгих странствиях претерпеть ряд испытаний, чтобы «побороть» страстное начало; герои обращаются к мудрецу: «спаси нас, изгнанничество добровольно избравших».

Смысловой параллелизм двух сюжетных линий подчеркивается в описании «вещего видения», в котором Каласириду являются Аполлон и Артемида и, вручая ему Феагена и Хариклею, говорят: «Время тебе возвратиться на родину. Ибо так вещает закон судеб.

Поэтому изыди сам, и, приняв их, будь им спутником, считай их наравне со своими детьми и изведи их от египтян туда и так, как это угодно богам (Hel. III 11)». Судьба мудреца соединяется с судьбой юных героев – внешнее сюжетное объединение указывает на внутреннее единство смысла их добровольного изгнания и странствий. После побега герои попадают в Египет, где подвергаются самым разным испытаниям, а заканчиваются их странствия в Эфиопии: там они проходят окончательное «испытание на целомудрие», там же выясняется царское происхождение Хариклеи, и венчается история тем, что герои принимают на себя жречество, становясь жрецами Гелиоса и Селены (то есть Аполлона и Артемиды)<sup>16</sup>.

Перед нами выстраивается следующий ряд: созерцание во время жертвоприношения – любовная болезнь – странствия и страдания – жречество. За этим рядом образов виднеется ряд образов платоновской философии: встреча души с божественным – борьба «божественного» и «вождеющего» начал – расплата за «зрение тела» и испытания на верность «божественному» – награда за целомудрие и приобщение к божественному уже в жреческом статусе.

## Влюбленность

### *«Недуг очей» и четыре страсти*

Вернемся к роману Ксенофонта. Точно так же, как и у Гелиодора, после описания «созерцания–жертвоприношения» идет рассказ о любовной болезни.

Из храма герои возвращаются *опечаленные*; придя домой, они понимают, «какое зло с ними приключилось»; «образы» друг друга разжигают в них любовь и усиливают *желание* (*ἐπιθυμία*) (I 3 3–4).

Так сразу после сцены созерцания в храме вводится тема страстей, причем страсти связаны в первую очередь со *зрением*: герои мучаются от того, что у них «перед глазами вид друг друга», в душе «выстраиваются изображения» (I 5 1). Первые страсти – это «печаль» и «желание» (*λύπη, ἐπιθυμία*); несколько дальше, в сцене «печального созерцания в храме» (о ней ниже) появляется «страх» – *φόβος* (герои боятся сказать друг другу истину; героиня «печальная и боящаяся»; I 5 3–4); затем возникает и «удовольствие» – *ἡδονή* (для героев все заслоняется удовольствием – I 7 4; после свадьбы утром они встают «довольные» – I 10).

Как видим, созерцание друг друга порождает в героях все четыре основные «классические» страсти, *πάθη*: *λύπη, ἐπιθυμία, φόβος, ἡδονή*. В античной традиции, и у платоников (Plat. Resp. IV 430ab; Tim. 42ab; Phaed. 83b; Prot. 352bc; Lach. 191de etc.), и у стоиков (Diog. Laert. VII 110–114) эти страсти считаются «родовыми» – от них, по мнению многих философов, происходят все остальные душевные недуги. Источником же страстей для Платона является Эрот (см., например, Resp. IX 573be), а для стоиков – «движение души» или «разума», не зависящее от какого-либо божественного воздействия.

Эти «родовые страсти» постоянно упоминаются в романе (жирным выделены места, в которых обозначения нескольких «страстей» находятся рядом):

*Λύπη* – II 5 5; III 9 1; V 13 3; *λυπέω* – I 9 7; II 5 3; II 10 4; V 8 8; *λυπέομαι* – I 3 3; I 5 4; III 5 4; III 5 10.

Φόβος – I 5 3; I 5 6; II 5 5; III 7 1; IV 5 6; V 13 3;  
φοβέω – I 7 4; φοβέομαι – I 5 4; I 9 1; V 2 5; V 5 1.

Ἠδίων – I 7 4; I 9 3; I 10 1; ἡδομαι – I 7 4; I 9 1; III  
4 3; V 1 8; ἡδονή – I 9 1; V 13 3.

Ἐπιθυμέω – I 2 9; I 10 1; I 11 1; III 5 9; III 10 2; V  
7 4; ἐπιθυμία – I 3 4; I 4 7; I 9 2; II 1 3; II 1 5; II 3 3; II  
4 5; III 8 1; III 12 3; IV 5 6; V 7 3; V 9 11.

В конце романа, как бы в качестве некоторого итога, в одном предложении снова сводятся вместе все четыре страсти (V 13 3). Итак, благодаря «эротическому созерцанию» герои становятся *жертвами страстей*: это ответ Эрота бывшему скептику Габрокому, считавшему, что страсть возникает и исчезает без всякого божественного вмешательства.

Теперь герой окончательно узнает, что страсть – это не «движение разума», а бог – не просто статуя или изображение. Это подчеркнуто описанием «схватки» Габрокома с Эротом ночью после праздника Артемиды. Мучаясь от охватившей его страсти, Габроком сначала пытается отстоять свое целомудрие и повторяет, как заклинание, прежние слова об Эроте: «Я твердо решил, что Эрот никогда меня не покорит». Сцена схватки с Эротом явно отсылает к описанной в экспозиции борьбе героя с богом, но здесь Эрот выступает не как изображение, «подобие», а как реальная живая сила. Реальность присутствия божества подчеркнута указанием на телесность действий героя и бога: «Эрот теснил его еще неистовее и влек противящегося и мучил непокорного. Наконец, уже обессиленный, Габроком бросился на землю». В конце концов герой принужден сдаться. Поражение героя ознаменовано его молитвой к презираемому когда-то богу.



«Ты победил, Эрот, – воскликнул он, – и вот доказательство твоей победы над целомудренным Габроком: я твой проситель, подданный и прибегаю к тебе, владыка всего сущего. Не отвергай, не вечно мсти дерзкому; ведь не искушен я был в делах твоих, потому и осмелился быть высокомерным. Дай мне Антию, яви себя богом не только жестоким к непокорному, но и милостивым к покорившемуся (I 3 3–5)».

Антия мучается так же, как и Габроком; в ней тоже происходит внутренняя борьба целомудрия и страсти; как и Хариклея у Гелиодора, она страдает от того, что испытывает «не подобающее девушке». В ее монологе прямо сопоставляются «желание» и «беда»: «И что такое предел желания и что – граница беды?» – восклицает она (I 4 6).

Рассказ о ночных страданиях героев обрамляется темой зрения. Перед их описанием говорится, что «мысль обольщала каждого из них образами другого»; после описания следует такое же указание на зрение как источник страданий: «Так каждый из них мучился всю ночь напролет; перед глазами у каждого были образы другого; в душах их воссоздавались изображения друг друга». Как и у Гелиодора, герои Ксенофонта становятся жертвами «недуга очей», внутреннее содержание которого – мучительная борьба целомудрия и страсти.

Подробно разобранной нами сцене созерцания в храме в день праздника Ксенофонт противопоставляет дружю. После рассказа о ночных мучениях героев говорится, что Антия и Габроком «постоянно встречались в храме Артемиды, глядели друг на друга, говорить же не смели, стыдясь правды». Вид друг друга приносит

героям одни страдания; Габроком, находясь в храме, «стенает, плачет и молится»; Антия сочувственно слушает его и мучается от того, что взгляды других женщин направлены на Габрокома: «если только она замечала, что другие девушки и женщины смотрят на Габрокома (ведь никто не мог оторвать от него глаз), она для всех явно огорчалась, страшась, как бы другая не затмила ее красоты» (I 5 4).

Эта сцена «печального созерцания» контрастирует с праздничностью их первой встречи. Здесь тоже рассказчик описывает прежде всего «взгляды», «взирание» и героев и хора; но состояние героев иное: на празднике Артемиды Габроком полностью отдается «чистому созерцанию», не отягощенному страстями, – здесь же вместо обоих героев «взирают» их страсти; герои «страдают», «печалются» и «боятся». Сниженность, приземленность темы созерцания подчеркнута контекстом, в который она вписана, – это не праздник, а будничная повседневность.

Герои борются со страстями и с Эротом, и может показаться, что природа этого бога в романе однозначно противоположна целомудрию. Но это не так. Эрот бывает не только страстным, но и целомудренным. На это, в частности, указывают и две сцены созерцания. Все дальнейшие перипетии сюжета строятся именно на этой двойности Эрота: главным мотивом поступков героев является сохранение *целомудрия* от посягательств чужих *страстей*; целомудрие героев связано с их взаимной любовью, то есть с Эротом, – но и «нечистые» страсти других персонажей тоже вызваны Эротом<sup>17</sup>.

Два Эрота – популярная в античности тема. Два Эрота связаны с двумя Афродитами – Уранией и Пандемос, «небесной» и «всенародной». Плотин говорит об Эроте высшей, небесной души, Афродиты Урании:

это ее спутник, пребывает в высоте и доволен созерцанием богов. Другой Афродите, душе здешней вселенной, присущ другой Эрот, сопряженный с браком. Этот Эрот обращает ввысь способную к созерцанию душу и приводит ее к памяти о высшей, небесной любви (Plot. III 5). Еврипид тоже пишет о двух Эротах: один из них ведет в Аид, а другой увлекает к целомудрию и добродетели (Eur. fr. 16 Page)

Эта двойственность Эрота явно звучит в словах героев Гелиодора: охваченные *страстью*, они обращаются к Каласириду: «Спаси тех, кто отныне всего лишь игрушка судьбы, *целомудренного Эрота* добыча и рабы» (Hel. IV 18 2).

### *Любовная болезнь*

Героев охватывает любовная болезнь, усугубляемая встречами в храме, и в результате они «тают на глазах», красота их «вянет»<sup>18</sup>. Родители героев не знают, что происходит с их детьми, и к Антии приводят предсказателей и жрецов, «чтобы узнать лекарство от этой болезни». «А те сразу стали жертвенных животных убивать, совершать возлияния и бормотать разные непонятные слова, говоря, что это они умилоствуют каких-то демонов, а потом сообщили, что зло, мол, от подземных богов» (I 5 7–8). В доме Габрокома тоже приносят жертвы, но все напрасно: «облегчения не было ни той, ни другому, и любовь разгоралась все сильнее. Оба лежали опасно больные и ожидали скорой смерти».

Если в эпизоде праздника жертвы приносились «чисстой деве» Артемиде и сочетающемуся с ней «созерцательному» Эроту, то во время болезни жертвоприношения посвящены «каким-то демонам», связанным с

подземными богами. Зная, что болезнь героев заключается в их непосильной борьбе со страстями, легко можно провести параллель между этими страстями и «демонами», а также «подземными богами», которых жрецы называют виновниками болезни. Так не только встреча в храме и созерцание друг друга, но и жертвоприношение находит свое отражение в рассказе о тягостных «буднях», наступивших вслед за праздником.

Завершается рассказ о болезни тем, что родители героев независимо друг от друга отправляют посольства в святилище Аполлона Колофонского «за предсказанием, чтобы узнать причину болезни и средство против нее».

### *Две разлуки и две встречи*

После получения оракула героев сочетают браком, вслед за чем начинается долгий рассказ об их разлуке и путешествиях, заканчивающийся воссоединением на празднике Гелиоса. Таким образом, как отмечал Шмелинг, в романе представлены *две* симметричные истории: первая повествует о встрече и любовных муках героев и заканчивается браком; вторая воспроизводит ту же схему несколько иначе: «брак – разлука и муки – воссоединение». Шмелинг говорит, что вторая история – «расширенный дублет первой». Но Шмелинг ничего не говорит о том, зачем нужен такой повтор.

В строении романа, в соотношении его частей можно увидеть лежащие в его основе философские идеи. Тогда устраняется противоречие между отмечаемой всеми исследователями «математической» выверенностью композиционного устройства и нелогичностью сюжетных ходов и характеров: рассказ о странствиях развора-

чивается как иносказательное описание борьбы героев со страстями, и в этом его логичность.

Эпизод первой встречи героев (праздник Артемиды) по смыслу и устройству аналогичен эпизоду финальной встречи (праздник Гелиоса) – в обоих случаях присутствует описанная выше структурная схема (в финале добавляется «узнавание»). Две «разлуки», помимо того, что они занимают одинаковое среднее место внутри частей дублета, обладают одинаковым смыслом: во время «болезни» герои порознь испытывают страдания от охватившей их страсти, во время путешествий они порознь испытывают страдания из-за «чужих» страстей.

Как в эпизоде болезни борьба Габрокома с Эротом символизирует борьбу со страстями, так и в рассказе о странствиях неоднократные столкновения героев с мучителями символизируют ее же. Логика выстраивания образов героев и их антагонистов в описании путешествий подчинена логике символического изображения искушения страстями и борьбы с ними.

## Как начинают роман Ксенофонт и Харитон

Подытоживая разбор начала романа Ксенофонта, попробуем сравнить его с романом Харитона; это весьма уместно, так как многие критики считают роман Ксенофонта неумелым подражанием Харитону.

Часто говорят, что сюжетная схема греческих любовных романов практически одинакова. Например, встречаются герои, как правило, на празднике, где и влюбляются друг в друга. Но встреча влюбленных у Харитона и Ксенофонта будет выглядеть похожей толь-

ко в таком, максимально обобщенном и обедненном пересказе.

Во-первых, у Харитона полностью отсутствует тема воспитания героя и связанная с ней тема борьбы с Эротом: сказано лишь о красоте героя, а затем о том, как он влюбился. Соответственно у читателя не может возникнуть никаких философских ассоциаций и вся история превращения «скептика» в «созерцателя» исчезает.

Во-вторых, сама встреча героев вовсе не обладает такой торжественностью и возвышенностью, как у Ксенофонта. Описана она следующим образом:

«Было народное празднество Афродиты, и почти все женщины направились в храм, куда и Каллирию, до той поры никуда еще не выходившую, повела мать по приказу отца, велевшего девочке пойти поклониться богине. А сияющий, словно звезда, возвращался как раз в это время к себе Херей после гимнастических упражнений: как золото на серебре, играл на его лучезарном лице румянец палестры. Случайно, на одном из поворотов узкого переулочка, Каллирия и Херей столкнулись друг с другом, так как их встречу нарочно устроил бог с той целью, чтобы они увидели один другого. И мгновенно оба они обменялись любовным чувством: красота встретилась здесь с благородством (Charit. I 1 4–6)».

Как видим, герои встречаются не в храме, а в переулочке, и автор лишь сухо упоминает, что их встреча устроена богом, и нет ничего похожего на проникновенное созерцание друг друга в священной обстановке, как у Ксенофонта и Гелиодора. Добавим, что Каллирия идет на «народный праздник Афродиты», тогда как у Ксенофонта оба героя участвуют в празднике целомудренной Артемиды.

Нет у Харитона и темы жертвы, а упоминание о страстях ограничивается одним предложением – об «огне», который «жег» героя: Херей и Каллироя вовсе не страдают от внутренней борьбы между целомудрием и желанием. Эта тема и идея испытания страстями отсутствует как в начале, так и на всем протяжении романа.

У Харитона нельзя найти ничего похожего на то, что мы назвали сменой точек зрения: ведь Ксенофонт использует ее, чтобы перевести взгляд читателя к более возвышенному, в конечном счете – к лежащей в основе событий романа философской идее.

В «Повести об Антии и Габрокоме» безыскусный, на первый взгляд, рассказ о том, как гордый прежде юноша влюбляется, оказывается построенным в соответствии с хорошо известными тогдашнему образованному читателю философскими и теологическими идеями и согласен с ними до такой степени, что может показаться их иллюстрацией или метафорой. Смысл ксенофоновского рассказа о воспитании и гордыне героя и об изменившем его празднике можно пересказать так: «Скептик, отрицающий Эрота и прекрасное, был покорен божественной красотой через ее священное созерцание и, став одержимым богом, оказался игрушкой страстей, которые должен преодолеть», тогда как завязка романа Харитона гласит лишь «юноша встретил девушку и влюбился».

## Оракул и полог: два иносказания

Посланцы, отправленные родителями юноши и девушки в святилище Аполлона Колофонского, получают общее прорицание; пытаются истолковать его, родители

решают сочетать детей браком, а затем отправить в путешествие. После этого следует рассказ о свадьбе, затем – эпизод отплытия, рассказ о плавании и о пленении героев пиратами, на чем завершается первая книга романа.

### *Оракул: разгадывание как исцеление*

Как Габроком и Антия не знают, что происшедшее с ними в храме случилось по воле Эрота, так и их родители не понимают, что за болезнь точит юношу и девушку. В ее описании говорится, что герои скрывают от родителей причину своего «увядания»; те видят только внешние, видимые признаки болезни и не в состоянии распознать ее неявленную, невидимую причину. Приглашая гадателей и жрецов (*μάντεις καὶ ἱερέας*), родители полагают, что те смогут найти «разрешение несчастья» (*λύσιν τοῦ δεινοῦ*). Эти слова можно понять и как «найти разгадку странности»; не намекает ли и эта двусмысленность, что исцеление от болезни возможно только благодаря выяснению скрытой причины непонятого явления, что «исцеление» возможно только благодаря «разгадыванию»?

*Гадатели, μάντεις*, и приглашены для разгадывания первыми. Их «отгадкой» было мнение, что в болезни виноваты «подземные боги» и «демоны»; однако убийство жертвенных животных для их умилоствления не принесло больным никакого облегчения. Ответ же Аполлона был «истинным пророчеством»: противоположность «подземных богов» и олимпийского божества здесь столь же очевидна, сколь и данных ими разгадок.

Оракул таков (I 6 2):



Τίπτε ποθεῖτε μαθεῖν νοῦσου τέλος ἦδὲ καὶ ἀρχήν;  
ἀμφοτέρους μία νοῦσος ἔχει, λύσις ἔνθεν ἀνυστή.  
δεινὰ δ' ὄρω τοῖσδεσσι πάθη καὶ ἀνήνυτα ἔργα·  
ἀμφότεροι φεύγονται ὑπεῖρ ἄλα λυσοδιώκτοι,  
δεσμὰ δὲ μοχθήσουσι παρ' ἀνδράσι μιξοθαλάσσοις  
καὶ τάφος ἀμφοτέροις θάλαμος καὶ πῦρ αἰδηλον,  
καὶ ποταμοῦ παρὰ ρεύμασιν Ἴσιδι σεμνῇ  
σωτείρῃ μετόπισθε παραστῆς ὄλβια δῶρα.  
ἀλλ' ἔτι που μετὰ πῆματ' ἀρείονα πότμον ἔχουσι.

Вы желаете знать конец и начало болезни?  
Оба одержимы одной болезнью, отсюда достижимо  
разрешенье.

Вижу их ужасные страдания и бесконечные труды:  
оба будут бежать по морю, гонимы безумьем,  
будут терпеть оковы у мужей, смешанных с морем,  
и могила обоим свадебное ложе, и темный огонь,  
и у течения реки священной Исиде  
спасительнице потом ты принеси богатые дары.  
Но после страданий они найдут лучшую долю.

Двусмысленность обычна для высказываний оракулов<sup>19</sup>. В данном случае оракул тоже не дает прямого ответа на вопрос о причинах болезни и средствах исцеления; «истинное пророчество» еще требует истолкования. Обратим внимание на фразу «отсюда достижимо разрешенье» (λύσις ἔνθεν ἀνυστή). Как и выше, в эпизоде с приглашенными гадалеями, слово «разрешенье» (λύσις) можно истолковать двояко – и как «разгадка» и как «спасение, освобождение». В первом варианте получается: «Оба одной одержимы болезнью – разгадка отсюда» (здесь λύσις относится ко всему предшествующему предложению). Действительно, слова о том, что оба героя охвачены одной болезнью, – это

намек на любовную сущность болезни, о которой не подозревают родители, не знающие, в отличие от читателей, какая тайна объединяет Антию и Габрокома.

Второй вариант прочтения: «Оба одной одержимы болезнью – в ней же и избавленье» (здесь *λύσις* относится к слову «болезнь»). Исходя из этой трактовки, получаем, что исцеление возможно из самой болезни, то есть через нее, посредством ее. Здесь употреблено слово *ἀνυστή* (от *ἀνύω*), которое обладает значением «исполнения», «свершения», «достижения»; оно часто обозначает «совершение пути» (до конца), «совершение плавания» (до конца). Эта фраза помещена *после* слов о болезни и *перед* указанием на грядущие беды – дальше в тексте оракула говорится о «бегстве по морю» и отмечаются некоторые события последующих странствий. Тогда путь странствий и страданий героев оказывается не просто исполнением предсказанных оракулом бедствий, но способом исцеления от «болезни». Таким образом, ответ оракула отличается от разгадки гадателей указанием на необходимость преодоления «болезни», то есть страсти.

Намек на неоднозначность пророчества, на необходимость его истолкования содержится в самом тексте: «Когда посланные вернулись в Эфес и сообщили слова оракула, родители Габрокома и Антии совсем растерялись (*ἦσαν ἐν ἀμηχανίᾳ*) и недоумевали, какие беды предстоят; понять же изречения бога не могли – ни того, что за болезнь, ни того, что за бегство, и что за оковы и могила и река и помощь богини (I 7 1)».

Тем, что родители совершенно не понимают смысла пророчества, как бы подчеркивается, что его необходимо *разгадывать, истолковывать*, в том числе и читателю, и таким образом, который выходит за буквальные рамки сюжета.

## *Иносказание и предсказание*

*Я вижу, ὄραω*, – в настоящем времени говорит божество в оракуле, заставляя задуматься над тем, к будущему ли времени относятся его картины, и вспомнить наблюдения О.М. Фрейденберг над особенностями вставных рассказов в греческой литературе. Древние формы рассказа, как пишет Фрейденберг, – это видения и откровения, причем «природа этих визионарных рассказов чисто зрительная; она свидетельствует о выходе рассказа из показа воочию. Визионарные рассказы заключаются в том, что общее повествование вдруг прерывается воспроизведением, в форме личного рассказа, картины будущего, которое “зрит” собственными глазами герой наррации». В визионарных рассказах, по словам Фрейденберг, «прошедшее и будущее мало чем отличаются; оба они вторгаются в настоящее»<sup>20</sup>.

Откровение о будущем одновременно становится иносказанием настоящего. «Врезываясь в наррацию, видение истолковывает и иносказует ее тему», «визионарный показ получает функцию иносказания, позднее – аллегоризма и символизма»<sup>21</sup>.

Такую же функцию иносказания о прошлом и настоящем, помимо предсказания будущего, выполняет оракул в романе. Для божественного знания, для промысла бога о героях, события разного времени есть варианты единого смысла; картина, нарисованная оракулом, одновременно и символическое описание любовной болезни, и пророчество о грядущих странствиях.

В первой главе мы уже говорили о недоумениях критиков в связи с текстом предсказания: они считают, что оракул неточен, поскольку в дальнейшем повествовании «ложе» в качестве «могилы» уготовано только героине, а «гибельный огонь» – лишь герою, в то время

как оракул предсказывает это обоим. Хемстерхузий исправлял чтение *λυσσοδίωκτοι* на *ληστοδίωκτοι*, то есть «безумьем гонимы» превращается в «гонимые разбойниками», что кажется более соответствующим сюжету – разбойники в романе фигурируют, но сумасшествием никто не страдает.

Однако если помнить о совпадении времен в рассказе провидца и признать, что «странствие» есть иносказание «болезни», то символический характер образов оракула становится совершенно очевидным. Тогда можно принять чтение рукописи без всяких исправлений: герои «бегут по морю», будучи гонимы любовным безумием, что соотносится со словами героини во время плавания: «этим морем, по которому мы плывем, и богом, подарившим нас прекрасным безумием, клянусь»; море как пучина страстей – распространенный троп (подробнее об этом ниже).

Что касается *πῦρ αἰδηλον*, то этот «невидимый, гибельный, разрушительный, темный» огонь относится и к конкретным событиям – пытки Габрокома огнем в Финикии, «сожжение» его в Египте, – и к их символическому смыслу «сгорания в огне страсти»; поскольку героиню «сжигает» такой же огонь Эрота, изречение оракула в полной мере относится и к ней. Характерно, что снотолкователь Артемидор (II век по Р. Х.) указывает на образ огня, сожжения, появляющийся в сновидении, как на отражение «страстей»: «сожжение означает... для молодых людей – неразумные порывы и любовные желания» (Artem. II 52).

## Брачный полог

Родители героев по-своему истолковывают оракул: после долгих размышлений они решают сочетать детей браком, а потом отправить их в путешествие. Эпизод, описывающий брак Антии и Габрокома, – параллель рассказу о празднике Артемиды. После слов о решении родителей говорится, что весь город радуется и ликует по поводу предстоящего брака, то есть вводится точка зрения хора; сходство с эпизодом праздника подчеркнуто лексически: там «крики» и «прославления», здесь снова *διαβόητος*, но если в эпизоде праздника о браке героев говорится как о гипотетической возможности, то здесь хор славит предстоящий брак (*ὁ μέλλων γάμος*). После этого – точка зрения героев на ожидающий их брак: они находятся под властью страстей – «страха» и «удовольствия» (*φόβος, ἡδίων*).

Этот трехчастный фрагмент со сменой точек зрения (родители – хор – герои) – как бы вступление к сцене самого брака, тоже имеющего трехчастную структуру. Повествование движется по тому же принципу, что и в эпизоде праздника: сначала тема вводится в общем виде, затем конкретизируется, и в конце дается ее подробное раскрытие. В эпизоде праздника читателя постепенно подводили к сцене созерцания в храме, здесь – постепенное восхождение к брачному покою и сцене «созерцания на брачном ложе».

Сцена в брачном покое делится на две части: это описание брачного полога, а затем разговор героев. Монолог Антии обращен по большей части к глазам Габрокома. Антия благодарит глаза возлюбленного за то, что они «послушно любовь в душу Габрокома проводили», и просит: «Пусть вам всегда видится одно и то же, и никогда не покажите Габрокому другую красо-

ту, и мне пусть не покажется никто другой прекрасным. Владейте душами, которые вы разожгли, и так же их храните» (I 9 8).

Тема созерцания, как видим, столь же важна в сцене брака, как и в эпизоде праздника Артемиды; однако созерцание на брачном ложе иное, чем в храме. Там созерцание было высшей точкой праздника, божественным созерцанием. Здесь оно не самодостаточно – после него герои предаются радостям Афродиты. На некоторое снижение указывает и весьма интересная деталь эпизода – описание брачного полога, под которым возлежат герои.

«Брачный покой для них убрали так: золотое ложе багряными покрыли покрывалами, над ложем вавилонской работы полог пестреет; резвящиеся эроты Афродите прислуживают (выткана и сама богиня), верхом на воробьях скачут, венки плетут, собирают цветы. Это – на одной части полога, на другой – Арес не вооруженный, но словно для возлюбленной своей, Афродиты, украшенный, в венке и плаще. Эрот ему дорогу указывает, факел держа зажженный. Под этот полог уложили Антию, к супругу ее введя, и двери заперли» (I 8 2–3).

Картина описывается с точки зрения рассказчика, на нее не смотрит никто, кроме читателей, это – зрелище специально для них. Оно кажется на первый взгляд отступлением от общего течения сюжета, простым украшением. Однако сопоставление картины на пологе с событиями и образами романа показывает, что эта экфраза не просто служит украшением, а имеет иносказательный смысл, подобно картинам в романах Лонга и Ахилла Татия.

Прологами к романам Татия и Лонга являются описания картин, а весь последующий текст становится их развернутым истолкованием. Но в отличие от романа Ксенофонта названные авторы открыто побуждают к истолкованию: у Ахилла Татия перед картиной появляется незнакомец, становящийся для автора экзегетом, истолковывающим смысл изображенного через рассказ о собственных любовных приключениях. Лонг тоже говорит об экзегете: «И, найдя того, кто картину ту мне истолковать сумел, я, много потрудившись, четыре книги написал» (Long. I 3).

Ксенофонт не дает прямого указания «от автора», что рассказ о событиях – развернутое истолкование какого-то символического изображения. Но можно вспомнить о недоумении, *ἀμυχανία*, родителей, не понимавших смысла оракула, – оно и читателей подталкивало стать, подобно персонажам, экзегетами.

Первое, что бросается в глаза при разглядывании картины, – ее основные персонажи: Афродита, Арес и Эрот. Это обстоятельство немало удивляет Шмелинга, который спрашивает: неужели автор не понимает, что вводит в сцену брака описание прелюбодеяния? Или такова его ирония (см. выше, стр. 76)? Напомним, что все это описано у Гомера: Афродита в отсутствие своего мужа Гефеста тайно встречается с Аресом; узнав об этом, Гефест изготавливает невидимую железную сеть, которая опутывает любовников на ложе; боги, видя это зрелище, смеются. Удивляющийся картине критик задает нужный вопрос: зачем же Ксенофонт поместил сцену подобного свидания в контексте рассказа о счастливом законном браке?

Однако прелюбодеяние Ареса и Афродиты здесь вполне уместно. Будучи соотнесена с предшествующими

и последующими образами и событиями, картина оказывается как иносказанием, так и предсказанием.

Во-первых, как часть композиционной схемы, вторяющей схему праздника, она служит для противопоставления созерцания в храме, где сочетаются Эрот и Артемида, и созерцания на брачном ложе, где символически сочетаются Арес и Афродита; являясь изображением полога над ложем, картина указывает на смысл совершающегося под ней, то есть на то, что происходит с героями. Параллель такому символизму брачного полога находим у Гелиодора: в спальне царицы Персинны висела картина, изображающая Персея и Андромеду; взглянув на нее во время «сочетания с мужем», черная эфиопская царица зачинает белую девочку, главную героиню романа Хариклею. Реальность картины, таким образом, плавно перетекает в реальность изображаемых событий.

Любовное свидание Ареса и Афродиты – противоположность сакрального сочетания Эрота и Артемиды. Соединение в храме Эрота и Артемиды соответствует слиянию героев в созерцании; встреча Ареса и Афродиты знаменует чувственное, плотское сочетание.

Отметим, что в античности распространенной была трактовка прелюбодеяния Афродиты и Ареса как символа объединения чувственной страсти и губительного, воинственного, разрушительного начала. Неоплатоник Прокл, выражая распространенное философское толкование этого сюжета, говорит, что «смех богов», следовавший за сценой прелюбодеяния, есть «промысел о чувственном»: чувственная страсть улавливает в невидимую, но мощную сеть (Procl. in Remp. I 127). Результатом любви этих богов явился их сын – Антэрот; Цицерон в трактате «О природе богов» говорит, что от Марса и «Венеры третьей» (дочери Юпитера и Дионы



и жены Вулкана) родился Антэрот (Cic. Nat. Deor. III 59). У Павсания об этом божестве говорится как о Противнике Эрота и Отвратителе любви (VI 23 3–4), как о мстителе за отвергнутую любовь (I 30 1).

Соединяясь на ложе под пологом с разрушительным Аресом и чувственной Афродитой, герои как бы закрепляют свое «подпадание» страстям и вместо исцеления еще больше «заболевают». Изображая соединение «чувственного» и «гибельного», картина обозначает *нисходящий* по отношению к праздничному храму ряд событий, все большее удаление от небесно-целомудренного к чувственному. Нисхождение усилено впоследствии второй брачной сценой (брак Антии и Перилая), где снова используется описанная трехчастная схема – но в кульминационной точке сцены тема брака непосредственно сливается с темой смерти.

Логика постепенного ниспадения героев с высот священного брака и восстановления его через прохождение жертвенного пути объясняет и необходимость немотивированного путешествия, и удивляющий критиков сюжет прелюбодеяния на брачном пологе. Таково иносказательное значение картины.

Во-вторых, картина оказывается символическим предсказанием будущих событий. В романе, как уже говорилось, в самом начале возникает идея двойственности Эрота: Эрот может быть и целомудренным, и страстным, разрушающим. Тема Эрота-воина появляется в экспозиции: Эрот словно принимает вызов Габрокома на бой, и его действия описываются военной лексикой – «любя распри» (*φιλόνηκος*), он «вооружается» (*ἐξοπλίσας*) и «идет войной» (*ἐστράτευεν*) на Габрокома. Далее воинственность Эрота подчеркивается его победой в ночной «схватке» с Габрокомом, который не может преодолеть свою страсть. Метафора любви-

схватки используется и в сцене брака героев – здесь говорится, что Антия и Габроком всю ночь «состязались» друг с другом. В дальнейшем все приключения героев проходят под знаком «оружия»: перед началом злключений на чужбине герои посвящают оружие Гелиосу в храме на Родосе, а в заключительных сценах романа именно благодаря этому оружию происходит узнавание героя. Таким образом, странствия героев обрамляются «оружием», что подчеркивает внутренний смысл происходящего как «эротической войны».

Арес и Афродита на брачном пологе – не только общее иносказание «чувственности и гибели», но и пророчество о грядущих «эротических войнах». Женские персонажи, искушающие героя (Манто, Кино), одержимы чувственной страстью и относятся к линии Афродиты; большинство мужских, пытающихся совершить насилие над героиней или убить ее (Гиппотой, Псаммид, Полиид, Анхиал), – к линии Ареса. Тема Ареса полнее всего раскрыта в образе разбойника Гиппотоя, поклоняющегося этому богу, – уже первое появление разбойника в романе ознаменовано его попыткой принести Антию в жертву Аресу. Иногда линии Афродиты и Ареса соединяются: в Египте Кино из страсти к Габрокому убивает Аракса; Антия убивает Анхиала из-за его «нечистого желания»; в этих эпизодах чувственная страсть непосредственно связана с убийством.

Между тем при описании любовных чувств и к «положительным» и к «отрицательным» персонажам применяется одна и та же лексическая формула *σφοδρὸν ἔρωτα*, что подчеркивает единство «двойственного Эрота»: это божество является источником противоположных чувств и действий – целомудрия главных героев и нечестия их насильников и искusstелей.

Выполняя функцию и иносказания и предсказания, картина подобна оракулу. Если брачное ложе есть символическое удаление от храма, то следующий эпизод – отплытие на чужбину – еще больше отдаляет героев от храма Артемиды и приближает предсказанные беды.

### *Брак как смерть*

Брак Антии и Перилая в III книге романа – еще одна ступенька по лестнице нисхождения. Перилай спасает Антию от разбойников (шайка Гиппотоя), она живет у него некоторое время, а потом Перилай предлагает ей стать его женой. Антия просит тридцать дней отсрочки, а затем происходят брачные торжества; попросив яд у врача Евдокса, Антия выпивает его на брачном ложе и засыпает, поскольку яд – это на самом деле снотворное. Перилай хоронит мнимо умершую.

Эпизод свадьбы Антии и Перилая построен по той же композиционной схеме, что и брак Антии и Габрокома: как постепенное, ступенчатое приближение к кульминационной точке – сцене на брачном ложе.

Первая ступень восхождения к ложу и одновременно к смерти: говорится, что настал день свадебных торжеств, Антию украшают брачным убором, а дальше идет сцена с врачом Евдоксом, в которой Антия умоляет дать ей яд; героиня получает «смертельное снадобье».

Вторая ступень: отмечается, что приблизилась ночь, «брачный покой ждет»; сказано, что у дверей спальни провожающие поют гимней, – полная параллель сцене брака с Габрокомом. Здесь, у дверей брачного покоя, Антия произносит монолог, в котором сравнивает две своих свадьбы и говорит о твердом решении выпить яд: «Пусть Габроком остается моим единственным су-

пругом, я продолжаю желать его даже мертвого». С этими словами о желании и смерти Антия переступает порог спальни.

Третья ступень, кульминация, – происходящее внутри брачного покоя. Здесь героиня произносит второй монолог: «О возлюбленного Габрокома душа, я исполняю обещанное тебе и иду к тебе путем печальным, но неизбежным (*ὁδὸν ἔρχομαι τὴν παρὰ σέ, δυστυχῆ μὲν ἀλλ' ἀναγκαίαν*). Прими меня благосклонно и дай мне испытать там с тобой счастливую жизнь» (III 6 5). После этого Антия выпивает яд, и ее охватывает глубокий сон; найдя заснувшую Антию, Перилай принимает ее за мертвую и хоронит.

Таким образом, выпивая яд, героиня как бы сочетается с душой погибшего (как она думает) мужа: смерть оказывается прямым эквивалентом брачного соединения; во исполнение пророчества *θάλαμος, свадебный покой*, превращается для героини в *τάφος, могилу*. Связь брачного ложа и могилы подчеркнута не только событиями, но и в словах Перилая: «О милая, ты покинула любящего до брака... и вот, как на брачном ложе, провожаю тебя в могилу!». Связь брака и смерти открыто выражена и в словах героини, обращенных к разбойникам, выведшим ее из могилы. Антия умоляет не трогать ее: «Двум я принадлежу богам – Эроту и Танату; им и дайте мне служить!» (III 8 5).

В приключениях Габрокома нет такого прямого соответствия «брачного ложа» и «могилы» для самого героя, однако в истории с Кино этот мотив присутствует в полной мере: влюбившаяся в героя распутница Кино ночью убивает своего мужа Аракса, чтобы стать женой Габрокома. «А он, подавленный злодейством этой женщины, покидает ее и уходит из дому, сказав, что не может возлечь на ложе, оскверненное убийством» (III

12 5). Брачное ложе становится «могилой» для Аракса, и косвенным виновником этого является возбудивший в Кино страсть Габроком. Последствия «оскверненного ложа» – наиболее страшные испытания Габрокома, когда его по навету мстящей Кино сначала пытаются распять, а затем сжечь на костре. Поэтому можно сказать, что предсказанное оракулом равенство *θάλαμος – τάφος*, *свадьба – могила*, осуществляется и для героя.

Таким образом, ложе оказывается местом смерти. Связь «брака» и «смерти» – традиционнейший мотив мировой литературы и фольклора. В частности, в греческих романах связка «брак–смерть» обыгрывается десятки раз – приведем два примера. У Гелиодора жрец Харикл рассказывает о погибшей дочери: «Но, несчастная, она погибла в ту же ночь, как возлегла с мужем, потому что спальню охватил огонь не то от молнии, не то от человеческих рук. И свадебная песнь, еще не оконченная, перешла в надгробное причитание, из брачного чертога проводили ее к могиле, и факелами, сиявшими брачным светом, зажгли погребальный костер» (Hel. II 29 4). Здесь, с точки зрения правдоподобия, тоже достаточно слабо мотивирована гибель на брачном ложе: что это за огонь, который внезапно поражает героев? Фраза о том, что брачными факелами зажгли погребальный костер, намекает на то, что сам брачный чертог был испепелен «огнем Эроса».

У Ахилла Татия связь брака и смерти выражена еще более открыто и подчеркнута. В сцене оплакивания погибшего под копытами коня персонажа его отец восклицает: «Жених безрадостный, всадник несчастный! Гроб, дитя мое, твой чертог брачный, брак твой – час смертный, плач – твой гимн свадебный; а этот вопль – песни твоего брачного торжества... О, горестное ноше-

ние факелов! Свадебное ношение факелов становится для тебя погребением!» (A. Tat. I 13 5).

Нам важно подчеркнуть, что сближение брака и смерти в античной литературе являлось не просто унаследованным из архаики рудиментом<sup>22</sup>, но использовалось в словесном творчестве вполне осознанно. Одно из указаний на это – толкования данных образов в «Соннике» Артемидора: «брак... подобен смерти и начинается через смерть... Жениться на девице для большого предвещает смерть, потому что с женихом происходит все то же, что и с покойником» (II 65); «брак и смерть для людей одинаково предельные события и всегда намекают друг на друга... а кроме того, и обстановка вокруг новобрачного и вокруг покойника одинаковая: шествие друзей и подруг, венки, благоухания, умащения и опись имущества» (II 49).

У Ксенофонта также равенство брака и смерти не просто воспроизводится как привычная метафора, но изнутри обуславливает движение сюжета, будучи значимым для раскрытия теологии Эроса. Сопоставление эпизода брака Антии с Перилаем и эпизода брака главных героев еще раз проясняет внутреннюю логичность немотивированного, на первый взгляд, путешествия. После сцены «брака–смерти» у Перилая Антия плывет на корабле разбойников в Египет. Вслед за эпизодом брака главных героев тоже идет рассказ об их отправке в странствие – «в Египет лежал их дальний путь», то есть брак и здесь предшествует путешествию в Египет. Перед тем как выпить яд, героиня произносит слова: «Иду в путь печальный, но неизбежный»; этот путь означает «смерть». И точно такая же формула появляется в сцене отправки героев в плавание; отец Антии в своем напутственном слове говорит: «Отправляем вас в путь печальный, но неизбежный» (*προῖεμεν δὲ ὑμῶς*

ὁδὸν μὲν δυστυχῆ ἀλλ' ἀναγκαίαν – I 10 10). Брак – смерть, и брак – «печальный, но неизбежный путь» в Египет; и то и другое с неизбежностью следует за ним, а Египет есть место «мрака и материи», о чем уже говорилось.

## Пучина страстей и пучина бед

### *Отплытие*

После брачной ночи герои встают довольные; вся жизнь их становится сплошным праздником, «всякий день пиры, а пророчество – в забвении» (I 10 1–3). Герои наслаждаются, но вскоре следует неизбежное наказание: «судьба помнит обо всем – не дремлет божество, которое решило их участь». Через некоторое время после свадьбы родители, как и было решено, отправляют Антию с Габрокомом в Египет.

Эпизод, описывающий расставание героев с родиной, строится все по той же ступенчатой схеме: сначала говорится о приготовлениях к отплытию, потом о самом дне отплытия; сперва кратко обрисована ситуация на берегу, затем более подробно рисуется сцена расставания, в которой выделяется напутственный монолог отца героини. Как в эпизоде праздника процессия, словно по ступеням, восходила к храму, как в эпизоде брака постепенно подготавливалась кульминация, так и здесь изложение движется, как бы преодолевая некие пространственные точки по направлению к отплывающему кораблю.

Рассказ о подготовке к плаванию начинается с хора: говорится о жертвах Артемиде и «всенародных слезах

и молитвах». В самой сцене отплытия подчеркнуто, что «на берегу были уже не только все эфесцы, но и многие из служительниц Артемиды» (I 10 6). И наконец, перед напутственным словом, когда герои уже находятся на корабле и обмениваются с провожающими горестными репликами, отец героини творит возлияние из жертвенного сосуда.

Последними словами напутствия отплывающим в Египет героям является упомянутая фраза «Отправляем вас в путь печальный, но неизбежный», – эвфемизм, означающий смерть. К этому смыслу примыкает в эпизоде отплытия семантика чужбины, традиционно связываемой со смертью. Снотолкователь Артемидор, говоря о содержаниях сновидений, отмечает непосредственную связь «чужбины» и «подземного мира», Аида: «Воротиться из Аида на свет означает вернуться с чужбины на родину, а не воротиться – умереть на чужбине». Сон о смерти «для того, кто живет на родине, сулит уехать на чужбину, потому что мертвый не остается там, где жил живой» (Artem. II 55).

### *Пространственная структура путешествий*

В тексте первой книги с легкостью выделяется несколько поворотных точек сюжета. Это:

- праздник;
- созерцание в храме;
- болезнь;
- порог смерти (получение оракула);
- брак;
- отплытие на чужбину;
- праздник на Родосе;
- плен.



Здесь явно выдерживается схема фабулы с перипетией: Аристотель в «Поэтике» определяет перипетию как «перемену происходящего в свою противоположность» (1452a 20). Если графически обозначить переход от «счастья» – к «несчастью» как переход от высшей точки к низшей, то схема событий будет выглядеть как синусоида.

После отплытия герои движутся географически «вниз» (то есть на юг), и переход от одного события к другому оказывается одновременно кратким описанием перехода от родных берегов к Египетскому морю. В тексте упоминаются Самос, «священный остров Геры», где герои совершают жертвоприношения и молитвы, а затем Кос, Книд и Родос – все острова являются как бы ступенями нисходящего плавания героев. Но после отплытия события движутся «вниз» и по смыслу, то есть ко все большим несчастьям; семантическое и географическое «нисхождение» идут параллельно.

Вдобавок можно вспомнить и об архетипическом смысле воды или моря как стихии, через которую душа переносится в подземный мир (ср. архетип подземной реки как границы царства мертвых или египетское представление о путешествии душ умерших в барке). По мере приближения к Египту несчастья героев нарастают как снежный ком, а в самом Египте происходят наиболее страшные испытания Антии и Габрокома. Таким образом, «нижней точкой» и географически и по смыслу является Египет, что вполне соответствует его символическому значению места «плоти, зла и смерти».

Чтобы увидеть это нисходящее движение, нужно повернуть схему событий после отплытия вертикально – тогда поворотные точки сюжета окажутся ступенями лестницы, ведущей вниз.

## *Бегство и море*

В связи с плаванием вспомним тему бегства в словах оракула: «оба по морю бегут, безумьем гонимы». Мы говорили, что по конъектуре Хемстерхузия вместо *λυσσοδίωκτοι* рукописи читается «гонимы разбойниками». В русском переводе С. Поляковой тоже принято это чтение: «оба по морю бегут от погони свирепых пиратов». Однако Антия и Габроком от пиратов не убегают – наоборот, просят предводителя пиратов сделать их своими рабами. Они вообще ни от кого не убегают: Антия, как мы уже говорили (см. выше, стр. 37), не предпринимает никаких попыток бегства ни от кого из своих хозяев, Габроком тоже.

Тем не менее тема бегства, связанного с морским путешествием, отчетливо звучит в историях других персонажей: Гиппотой, убив соперника, убегает с возлюбленным по морю; Эгиалей и Телксиноя убегают из Спарты и плывут в Сицилию, так как девушку хотят выдать замуж за другого. Во всех трех сюжетах «бегство по морю» связано с любовью, но история главных героев проявляет эту связь в чистом виде, так как никаких внешних поводов для бегства нет. Здесь сюжетный ход словно буквально изображает метафору «бегства от безумия страстей». Своего рода образцом такого бегства как насылаемого Эротом «безумного блуждания» может служить история Ио – Уитт, например, считает, что у Ксенофонта, хотя и не на поверхности, лейтмотивом проходит история Ио<sup>23</sup>.

Действительно, если взять за основу рассказ Эсхила об Ио в «Прометее прикованном», налицо ряд соответствий роману Ксенофонта. Ио смущают сновидения, в которых ей внушается мысль о том, что она должна стать женой Зевса. Девушка некоторое время терпит

эти «сонные шепоты», но затем открывается отцу, а он посылает гонцов в Додону и Пифо для получения предсказания:

Он узнать хотел,  
Как делом или словом угодить богам.  
Гонцы, однако, приносили темные  
Ответы, и неясен был вещаний смысл.  
Но наконец понятного оракула  
Инах дождался, твердый получил приказ  
Прогнать меня, чтоб, отчий дом и родину  
Покинув, я скиталась на краю земли.  
А не прогонит – огнеглазой молнией  
Ударит Зевс, и сгинет весь Инахов род.  
И вот, поверив прорицанью Локсия,  
Отец, несчастный сам, меня, несчастную,  
Прогнал с порога дома. Покорился он  
Узде, в которой держит нас всеильный Зевс  
(Aesch. Prom. 659–672).

Здесь, как и у Ксенофонта, присутствует мотив божественной страсти, оракул, расставание с родиной, блуждания на чужбине. Но, в отличие от романа, где отправка на чужбину – результат истолкования оракула родителями, у Эсхила отцу Ио в конечном счете дается ясное указание самого божества – изгнать дочь из родного дома. Отправление в странствия, являющееся в романе завуалированным изгнанием, открыто представлено в трагедии как воля божества. При этом нет никакой убедительной мотивировки, почему Ио должна претерпеть такое наказание, – здесь главную роль играет не причинно-следственная логика, а божественный замысел: Ио должна испытать мучения в длительных странствиях, чтобы в Египте родить от Зевса Эпафа. Судьба героини predetermined заранее, и никакие

человеческие усилия не могут изменить божественную волю.

В том, что суждено Ио, мы узнаем метафору путешествия наших героев: Ио превращается в корову, становится «безумной» и блуждает «на краю земли», гонимая своим безумием. Если герои романа *λυσσοδίωκτοι*, то ее «вихрь безумия гонит с дороги» (*ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης πνεύματι μάργω*, Aesch. Prom. 884 sq.). Это безумие хор определяет как результат «божественной страсти», с которой невозможно совладать и которая становится для смертных «болезнью» (*νόσον*, 632) и «бушующим морем неизбывных бед» (*δυσχείμερόν γε πέλαγος ἀνηράς δύης*, Aesch. Prom. 745). Кроме того, превращение Ио в корову аналогично превращению героя в коня в сновидении – после чего он «блуждает по морям и землям в поисках кобылицы».

В обеих историях – Ио и героев Ксенофонта – болезнь, море, безумие и блуждания связаны со страстью. По божественному плану странствия героев предопределены самим возникновением любви, и если в историях Гишотоя и Эгиалея связка «любовь–бегство» имеет сюжетную мотивировку, то в рассказе о главных героях романа отправление на чужбину после брака может быть понято только как иносказание, как воспроизведение метафоры «страсть – безумное блуждание по морю» в виде повествования.

Во время плавания герои дают друг другу клятву верности, причем героиня в своих словах связывает море, по которому они плывут, с охватившим их «прекрасным безумием»; здесь очевидна отсылка к словам оракула о том, что герои «по морю плывут, безумьем гонимы». Безумие – это «одержимость Эротом», а море – «пучина страстей».

Связь моря, как опасной, бурной стихии, с одержимостью страстями гораздо более открыто выражена в романе Ахилла Татия. Главный герой Клитофонт плывет по морю со страстно любящей его Мелитой; юноша пытается остановить домогательства женщины, напоминая о своей погибшей в море возлюбленной Левкиппе (он не знает, что Левкиппа жива): «Я еще плыву по могиле Левкиппы; быть может, где-нибудь вокруг корабля витает ее призрак. Говорят, души погибших на море не сходят в Аид, но скитаются здесь, над водою, и, может быть, Левкиппа встанет перед нами во время наших объятий» (А. Tat. V 16).

Но не только страх перед блуждающей тенью останапливает Клитофонта; он указывает на зыбкость и ненадежность «брачного покоя», устроенного в море: «И неужели же это место, по-твоему, подходит для брака? Брак над пучиною, брак, волнами моря увлекаемый? Неужели ты хочешь, чтобы у нас был столь зыбкий брачный чертог?». На это обезумевшая от страсти Мелита отвечает: «Р'азве море не подходит больше всего для Эрота и таинств Афродиты? Афродита – дочь моря. Послужим богине браков, почтим своим браком ее мать».

В ответ на страстные призывы Мелиты Клитофонт говорит: «Будем благоразумны, женщина, пока не достигнем земли... не будем смешивать вместе брак и страх; сохраним себе наслаждение во всей его чистоте» (А. Tat. V 16).

Этот отрывок отчетливо показывает связь моря, с одной стороны, со страстью (Мелита доказывает, что море – лучший брачный чертог, поскольку Афродита родилась из морской пены), с другой – со смертью (над водой проносятся призраки умерших). Брак и

страх, Эрот и смерть объединяются в морской пучине. Такое понимание моря открывает символический смысл неоднократно встречающихся в тексте Ксенофонта упоминаний о кораблекрушениях<sup>24</sup>. Например, в истории Гиппотоя рассказывается о бегстве по морю, о кораблекрушении и о гибели в море недалеко от острова Лесбоса возлюбленного Гиппотоя, юноши Гиперанта, и во всех элементах рассказа, включая место гибели, можно услышать намек на страсти, которые погубили героя.

Однако в истории Эгиалея и Телксиной плавание проходит удачно, герои после бегства из Спарты живут на Сицилии в любви, которая не проходит у Эгиалея даже после смерти Телксиной. Оказывается, что тема странствия из-за любви, помимо истории главных героев, обнаруживается в противоположных вариантах в двух параллельных основной сюжетной линии новеллах: в случае Гиппотоя любовь и плавание приводят к гибели, в рассказе об Эгиалее и Телксиной благополучное плавание знаменует любовь «животворящую». В путешествиях Габрокома и Антии эти смыслы объединяются: герои испытывают страдания из-за страстей, но, пройдя круг странствий, воплощают вариант Эгиалея и Телксиной. Гибельное и благополучное плавание по «морю страстей» отражает двойственность Эрота, и приключения героев, двумя «зеркалами» которых являются истории Гиппотоя и Эгиалея, объемлют обе ипостаси божества.

### *Праздник на Родосе и кольцевая композиция*

Сцена клятвы на корабле, где герои, предвидя возможное расставание, клянутся остаться верными друг

другу, – переход к предсказанным бедам: «Их положение (*καιρός*, букв. *время*) делало клятвы еще более устрашающими». Это можно понять как намек на обстоятельства вообще или даже на судьбу героев, но можно увидеть здесь и просто указание на море, которое становится все более опасным: герои плывут сначала по «родному» Эгейскому морю, а затем выходят в «чужое» Египетское, становящееся «началом предсказанных зол».

Граница между двумя морями и географически и по смыслу – остров Родос, остановка на котором оказывается последним приятным событием в этом плавании. Сцена на Родосе – отчетливое подобие праздника Артемиды: героев принимают за явившихся богов, им молятся и падают перед ними на колени, в их честь приносят богатые жертвы и устраивают праздник. Герои, осмотрев остров, посвящают в храм Гелиоса золотое оружие и пишут посвятельную эпиграмму: «В дар золотое оружие приносят тебе чужестранцы Антия и Габроком, Эфеса священного дети».

Но этот праздник отмечен печальными и тревожными нотами. Герои уже не на родине; они впервые называют здесь себя чужестранцами, и это подчеркивает их отдаленность от родных берегов. Оружие, посвященное в храм Гелиоса, – знак начинающихся «войн». Граница двух морей, именование героев чужестранцами, оружие, предвещающее беды, – все это подчеркивает переход из одного «мира» в другой, от счастья к несчастью.

Помимо того что Родос – граница, он еще и место, где замыкается круг странствий: этот остров – последнее прибежище героев перед началом бед, и на нем же кончаются отдельные приключения героев. Таким образом, в романе присутствует *двойная* кольцевая компо-

зия: внешнее кольцо замыкается в храме Артемиды, а внутри него помещено другое, сходящееся на Родосе. Середина этих концентрических кругов – события в Египте. Если представлять композицию как лестницу нисхождений и восхождений, то происходящее в Египте оказывается самой низшей точкой, а если как концентрические круги, то Египет – центральная точка, соответствующая «подземному» миру.

Выход корабля в Египетское море четко определен как начало несчастий: после отплытия с Родоса героям сначала легко плывется с попутным ветром, а затем они входят в «море, называемое Египетским», где «на второй день ветер прекращается, на море тишь, плавание медленное, безделье моряков, пирушки, опьянение и начало напрогноченного, ἀρχὴ τῶν μεμαντευμένων (I 12 3–4). Переход от одного моря к другому обозначен глаголом ἀναμετρέω, то есть герои как бы переходят некую межу, разделяющую события в пространстве и по смыслу.

Если взглянуть на схему перипетий, видно, что выход в Египетское море, следующий непосредственно за праздником на Родосе, композиционно соответствует периоду жизни героев после брака и одновременно болезни, охватившей их после праздника Артемиды (см. схему, стр. 159). Переключка «болезни» и «выхода в Египетское море» подчеркнута тем, что им предшествуют праздники.

Но на той же схеме видно, что выход в Египетское море приравнен и к «жизни после брака». Сравнивая ее описание с тем, что происходит в Египетском море, мы видим явные соответствия: беспечность героев – беспечность моряков; пирушки героев – пирушки моряков; упоминание о забытом пророчестве – указание на начало его исполнения. Эти смысловые совпадения



убеждают в том, что композиционное уравнивание «болезни», «жизни после брака» и «выхода в Египетское море» не случайно. Болезнь, то есть захваченность страстями, после брака не проходит, а усиливается, так как герои полностью захвачены удовольствиями. Удовольствия, то есть беспечность и веселье после свадьбы, оказываются эквивалентом беспечного плавания по Египетскому морю, являющемуся началом бед: общий смысл всех трех эпизодов объединяется в символике Египта и может быть обозначен как «пленение страстями».

После этого героев берут в плен пираты. Эпизод пленения – своеобразная кода всей первой книги, где предшествующие темы сливаются воедино и получают разрешение.

### *Сновидение Габрокома и три богини*

Плену, случившемуся почти сразу после выхода корабля в Египетское море, предшествует описание сна Габрокома. Он видит, как «страшная видом женщина выше человеческого роста в финикийских одеждах» поджигает корабль; все погибают, спасаются лишь Антия с Габрокомом. Сон предсказывает грядущие события, аллегорически объединяя несколько разных образов.

Во-первых, сразу после сновидения оно сбывается тем, что корабль поджигают пираты и, взяв героев в плен, везут их в Финикию. Однако этим исполнение сна не заканчивается – в Финикии героям предстоит встреча с «женщиной в финикийской одежде», финикийкой Манто, которая страшна не своим внешним видом, а действиями: она становится причиной мук и

страданий героев из-за ее отвергнутой любви к Габрокому; его подвергают пыткам огнем и сажают в темницу. Таким образом, и Манто и женщина из сновидения, поджигаящая корабль, – причина «огня»; сон, как видим, исполняется несколькими способами, и отдельные элементы его указывают одновременно на разные события: в первом случае «финикийские одежды» и «огонь» сбываются через пиратов-поджигателей, увозящих героев в Финикию; во втором – через эпизод с Манто, где значением тех же образов становится финикийка и пытки огнем.

Если попробовать истолковать сновидение Габрокома исходя из искусства снотолкования современной Ксенофону эпохи, то прежде всего придется обратиться к уже не раз упомянутому нами Артемидору. Придерживаясь его классификации сновидений, можно назвать сон Габрокома составным, так как он состоит из нескольких элементов. По поводу таких сновидений Артемидор пишет: «Выделив из сложных снов их основные элементы, толкуй каждый из них в отдельности» (Artem. IV 35). Мы уже выделили такие элементы, как «финикийская одежда» и «огонь»; это части более сложных образов: «страшная видом женщина выше человеческого роста» и «поджог корабля». Рассмотрим, в каких местах романа появляются подобные образы.

Приснившаяся герою женщина «страшна на вид» (*ὀφθῆναι φοβερά*); такие или почти такие (с заменой одного слова) определения даются в тексте несколько раз: по отношению к главе пиратов Коримбу (*ὀφθῆναι μέγας, φοβερὸς τὸ βλέμμα*, I 13 3); к египетской распутнице Кино, из-за мстительной любви которой Габрокома пытаются распять, потом сжечь (*ὀφθῆναι μισράν*, III 12 3); к «египетским псам», которых разбойники сажают в яму с героиней, чтобы они растерзали ее (*μεγάλοι*

καὶ ὀφθῆναι φοβεροί, IV 6 5); к призраку умершего человека, который, по словам героини, вселил в нее священную болезнь (ὀφθῆναι φοβερός, V 7 8).

Сопоставив контексты этих определений, мы видим, что некий их общий прообраз – сон Габрокома о страшной женщине, поджигающей корабль. Оказывается, что сон сбывается не два раза, а гораздо больше; при этом в разных ситуациях сочетаются разные его элементы. Так, в эпизоде с Манто сбываются намек на Финикию и огонь, но отсутствует «страшный вид»; в эпизоде с Кино – «страшный вид» и «огонь», но нет финикийского элемента; сама Кино, букв. *Псица*, по смыслу своего имени, а также по месту и смыслу происходящих событий связана со «страшными на вид» египетскими псами; призрак, помимо «страшного вида», соотносится с таким элементом сновидения, как рост выше человеческого, поскольку именно так изображались в античной литературе призраки умерших и боги.

Сновидение – предсказание нескольких последующих ситуаций и образов; тем самым сон ставится в тот же ряд, что оракул и картина. Как и они, сновидение обладает не только прогнозирующей функцией, но и истолковательской. Например, смысл женских образов романа проясняется, если сопоставить их с женщиной в финикийской одежде из сновидения Габрокома.

Кереньи и Меркельбах, в соответствии со своей «исидической концепцией», считают, что герою приснилась Исида; но иконографические варианты Исиды в финикийской одежде неизвестны<sup>25</sup>; кроме того, она не представлена в иконографии «в страшном виде». Поскольку женщина из сновидения выше человеческого роста, можно согласиться, что она представляет собой некое божество – но это собирательный образ женского божества.

Во-первых, финикийскую одежду и облеченную в нее женщину – Манто – можно рассматривать как намек на Астарту, то есть финикийскую Афродиту. То, что Манто финикийка, указывает на место поклонения Астарте, в свою очередь отсылающей к вавилонской Милитте, которой приносилась жертва целомудрия. О брачном пологе героев с Аресом и Афродитой говорится, что он «вавилонской работы». Вавилон второй раз упоминается именно при описании Манто, когда говорится, что отец отдал ее замуж, богато одарив «вавилонскими одеждами»; при этом распространенный символический смысл «Вавилона» – сладострастие.

Миловидность Манто и ее страстная любовь вполне соответствуют образу Афродиты; но в тексте отмечено, что, несмотря на красоту, финикийка все же не могла сравниться с Антией. Поскольку Антия явно отождествляется с Артемидой, это выглядит состязанием двух богинь, причем побеждает Артемида. Именно такому противопоставлению Афродиты и Артемиды служит, как мы помним, картина на пологе в сцене брака; именно это противопоставление положено и в основу романа Ахилла Татия, где главная героиня, Левкиппа, воплощает Артемиду, а ее соперница Мелита – Афродиту и одновременно тирийскую Астарту.

Во-вторых, другая черта сновидения – «страшный вид» женщины – появляется в Кино, которая связана с Египтом, то есть «подземным миром», со страшными псами и «страшным на вид» призраком. Кино – причина не только «огня», как Манто, но и непосредственного убийства. Она символизирует хтоническую страсть как смерть – этим Кино сближается с подземными богами, которым жрецы приносят жертвы во время любовной болезни героев. Жуткий вид, подземный мир, страшные собаки, призрак умершего, смерть – все это

отличительные признаки богини привидений и подземного мира *Гекаты*, являющейся, в свою очередь, одной из ипостасей Артемиды. Кино связана и со смертью и со страстью, то есть она как бы повторяет Манто в усиленном виде: в Кино объединяются страстность божества «афродисийского» типа и «ужас» подземных богов; именно на такое сочетание и намекает страшная женщина в финикийской одежде.

Сновидение Габрокома одним собирательным образом предсказывает появление женщин, которые затем искушают героя. Общая цепочка женских образов выглядит так:

- Антия–Артемида;
- Манто–Афродита;
- Кино–Геката.

Если иметь в виду, что нисхождение в Египет, то есть мир «смерти и материи», – это метафора испытания страстями, то получится, что женские персонажи воплощают разные уровни «эротического»:

- высший, целомудренный, соответствующий браку Эроса и Артемиды;
- средний, чувственный, относящийся к сочетанию Ареса и Афродиты;
- низший, ужасающий и плотоядный, связанный с подземными богами.

Таким образом, в тексте обнаруживается четкое соответствие между композиционным приравниванием любовной болезни к странствию в Египет, пространственным нисхождением и чередой женских образов. При этом на нисходящий ряд женских образов последовательно указывают: созерцание в храме (Артемида), картина в брачном покое (Афродита), сновидение Габ-

рокома о страшной женщине (Афродита и прежде всего «страшная» Геката).

### *Поджог корабля: «пламя страсти»*

Второй важный элемент сновидения – поджог «страшной женщиной» корабля. Мы уже говорили, что тема огня в романе прежде всего связана с эротикой. Нетрудно перечислить места, где Ксенофонт упоминает огонь.

Во-первых, это огонь в роли участника конкретных событий: поджог корабля пиратами; пытки огнем Габрокома (виновница – Манто и ее любовь); костер, на котором хотят сжечь Габрокома (причина – страсть Кино).

Во-вторых, огонь – это факелы при жертвоприношении и в брачном обряде: они фигурируют в описании жертвенной процессии (I 2 4); в сцене брака, где Антию провожают с факелами на ложе (I 8 1); в описании брачного полога, на котором изображен Эрот, освещающий факелом дорогу Аресу (I 8 3).

В-третьих, огонь упоминается в традиционной метафоре «любовный огонь» – разные персонажи «горят» и «разжигаются» от любви: после созерцания в храме герои «разжигаются» от образов друг друга (I 3 4); они «распалены» в описании брачной сцены (I 9 1); их «разжигает» Эрот во время любовной болезни (I 5 8); Манто «сгорает» от любви (II 3 3); Коримб «разжигается» от любви к Габрокому (I 14 7); Анхиал «разжигается» от вожделения к Антии (IV 5 4).

Этот смысл огня как «эротического пламени» обобщен в словах героини в сцене брака с Перилаем: вспоминая брак с Габрокомом, Антия говорит, что тогда их со-

проводил *πῦρ ἐρωτικόν*, «эротический огонь» (Ш 62). Именно это обобщенное значение огня как сжигающей страсти стоит за выражением оракула *πῦρ ἀίδηλον*, «темный, разрушительный, гибельный огонь». Оракул намекает на вторую, разрушительную ипостась Эроса, которая «искушает» и «испытывает» героев в путешествии.

Разрушительность и гибельность страсти и является значением того, что «страшная женщина» из сновидения поджигает корабль. Она оказывается собирательным образом губительных страстей, которые, олицетворенные Манто и Кино, будут пытаться «сжечь» героя (пытки огнем, костер в Египте). Учитывая отмеченное выше символическое значение моря как стихии Афродиты и корабля как брачного покоя, образ «пожара на море» вполне можно понять как «гибель в огне страсти».

Сочетание «огня» и «воды» напоминает о «любви» и «смерти» одновременно, – не случайно свадебные и погребальные обряды включали в себя «огненные» и «водные» элементы (например, Plut. Qu. Rom. 263e). Это сочетание в мифологии и литературе имеет непосредственное отношение к Эроту: как известно, по одной из версий, Афродита родилась из морской пены, но родила сына с «огненными стрелами»; такое рождение «огня из воды» неоднократно обыгрывается в греческой любовной поэзии, например, у Мелеагра:

Но удивляет меня, как, Киприда, из светлой и  
влажной
Выйдя волны, ты смогла этот огонь породить?  
(Anth. V 176)<sup>26</sup>.

Победа «огня» над «водой», воплощенная в образе пожара на море и горящего корабля, прочитывается

как победа страсти, победа «страстной ипостаси» Эрота над героями. Зеркальное отражение этой метафоры – эпизод, когда Габрокома в Египте пытаются сжечь, но воды Нила тушат пламя: здесь вода побеждает огонь, что символически отражает победу героя над страстями; после «исхода из Египта» героя никто уже не искушает.

### *Пират и педагог*

Финикийские одежды и поджог корабля в сновидении указывают и на более близкие события: корабль героев настигают финикийские пираты, поджигают его и берут в плен Антию и Габрокома.

Мы уже говорили о недоумении критиков в связи с эпизодом пленения. Шмелинг считает, что эта сцена достойна мыльной оперы и не может вызвать ничего, кроме улыбки. Во-первых, непонятно поведение героев, забывающих о чувстве собственного достоинства и умоляющих пиратов сделать их рабами; во-вторых, неизвестно зачем включена в эпизод «слезливая» сцена гибели старого учителя Габрокома; кроме этого, слова от лица рассказчика о том, что пираты презирали плывущих на корабле как недостойных противников, кажутся «непатриотичными» для автора-грека и не связанными с общим смыслом повествования<sup>27</sup>.

Анализируя экспозицию, мы показали, что сцена гибели старого учителя связана с противопоставлением двух типов воспитания – «скептического» и «платонического»; последний подразумевает, что педагогом становится сам Эрот. «Недостойное» поведение героев вызвано их покорностью новому «педагогу» – в то время как гибель старого учителя знаменует «провал» прежнего воспитания героя. Там же было сказано, что образ



главаря пиратов Коримба соотносится с образом Эрота. Проведенный выше анализ символической подоплеки текста дает возможность характеризовать этот персонаж более подробно.

Предводитель разбойников Коримб явно противопоставлен Габрокому: если герой прекрасен, то пират «страшен на вид». Эти слова делают пирата похожим на «страшную женщину», означающую, как мы выяснили, губительные страсти. Кроме того, в описании пирата подчеркнуты спутанные и всклокоченные волосы: внешность Коримба определяется только этими двумя деталями. В его прическе кроется еще одно противопоставление главному герою, чье имя означает «нежноволосый».

Мы говорили, что в мифологии, помимо Эрота, существует его двойник – Антэрот, сын Афродиты и Ареса. Этот бог упоминается и в «Жизнеописании Ямвлиха» Евнапия: Ямвлих вызывает для учеников духов двух теплых источников в Гадарах; эти источники издревле называются Эрот и Антэрот. «Он тотчас прикоснулся к воде... и, обратив к ней какие-то краткие слова, вызвал снизу, из источника, дитя. Дитя же это было белым и соразмерным по пропорциям своего тела, и его *золотые кудри* сияли, опускаясь на спину и на грудь, и вообще оно выглядело умывающимся и умытым. В то время как его товарищи стояли, пораженные, он сказал: “Пойдем к соседнему источнику”, и повел их прочь... И там, совершив те же самые действия, он вызвал другого Эрота, во всем подобного первому, за исключением того, что его *волосы*, спускающиеся вниз, *были темными* и сияющими в лучах солнца. И обняли его оба ребенка, и, словно признав в нем родного отца, схватились за него» (Eunap. Vit. Soph. V 2 3).

Из описания Эрота и Антэроta видно, что это божества-двойники, во всем подобные друг другу, за исключением волос: у Эрота они светлые, золотистые, у его двойника – темные. Волосы в самых разных мифах и ритуалах имеют отношение к эротике<sup>28</sup>. Имя героя Ксенофонта, Габроком, значит «нежноволосый» и подчеркивает близость героя самому Эроту, одним из эпитетов которого было *ἀβρός* (нежный). Светлые и темные волосы Эрота и Антэроta символизируют две стороны одного божества, две его противоположные ипостаси: Эрот как сила рождающая, светлая, ведущая к прекрасному – и как сила грозная, губительная, стихийно-разрушительная. Антэрот, представляя эту вторую ипостась, как бы сочетает свойства своих родителей, Афродиты и Ареса, то есть чувственности и гибели.

Эрот и Антэрот в «Жизнеописании Ямвлиха» предстают как двойники, отличающиеся лишь *цветом* волос – светлым и темным. В эпизоде с Коримбом противоположность персонажей отмечена указанием на *состояние* волос; такое противопоставление давно зафиксировано в разнообразном этнографическом, фольклорном, мифологическом материале: волосы ухоженные, собранные в узел, заплетенные в косу и т. д. – знак сексуальной умеренности (ритуальное обрезание волос – знак воздержания) и, наоборот, распущенные, неприбранные волосы – знак повышенного эротизма, сексуальной агрессии<sup>29</sup>.

Таким образом, косматость разбойника означает присущую ему дикую, разрушительную энергию – и поведение Коримба вполне соответствует такому истолкованию его внешнего вида: по его повелению убивают людей, находящихся на корабле Габрокома, а сам корабль сжигают; некоторое время спустя Коримб пытается склонить пленного Габрокома к любви.

Коримб не только «двойник» Габрокома, его негативное отражение, но и олицетворение страстной, губительной ипостаси Эрота. То, что пират «замещает» самого Эрота, подтверждается лексическими формулами: о пирате говорится в тех же выражениях, что и об Эроте в эпизоде болезни, где Габроком пытается противостоять охватившей его страсти, а потом сдается на милость победителя. Так же, как Габроком становится «пленником и рабом» Эрота, теперь становится он пленником и рабом Коримба.

Сравнивая монолог героя, обращенный в эпизоде болезни к Эроту, и мольбу Антии и Габрокома к Коримбу, мы видим общность их тона. И там и тут подчеркнута унижение героев перед владыкой: в эпизоде болезни Эрот назван «владыкой всего сущего»; к Коримбу тоже обращаются как к могущественному владыке, умоляя его «пощадить души» ради его же «десницы». В первом монологе Габроком называет себя «просителем», «поверженным» – в обращении к пирату герои несколько раз называют себя рабами, добавляя, что они «добровольно прибегают» к владыке. В первом случае Габроком просит Эрота связать его с Антией – в своей мольбе герои просят не разлучать их и позволить служить одному господину.

Намек на то, что Коримб имеет какое-то отношение к самому Эроту, явно присутствует и в речи другого пирата, Евксина, который через некоторое время после пленения уговаривает Габрокома стать возлюбленным Коримба: «Юноша, видно, что ты с трудом переносишь несчастье, превратившись в раба из свободного, в скорбного из счастливого; следует тебе всячески поразмыслить над случившимся, *полюбить владеющего тобой демона (στέργειν τὸν κατέχοντα δαίμονα) и возлюбить*

*тех, кто стал твоими владыками (καὶ τοὺς γενομένους δεσπότας ἀγαπᾶν, I 16 3)».*

Слова *κατέχω* и *κατέχομαι* означают у Ксенофонта «одержимость богом» (I 3 1); «одержимость демоном» (I 16 3); «одержимость любовью» (III 2 7); «одержимость священной болезнью» (V 7 7–9), «одержимость страстями» (V 13 3). Что касается «демона», то его эротическая природа раскрывается практически во всех контекстах, где встречается это слово: жрецы пытаются умиловить подземных богов и демонов, отчего «страсть разгорается сильнее» (I 5 7); в любовь Гиппотоя и Гиперанта вмешивается некий демон, из-за чего возникает «одержимость любовью» (III 2 4–7); демон уносит в пучину душу Гиперанта, причем пучина, как мы уже говорили, упоминая этот эпизод, символизирует страсти (III 2 13); Антия клянется в темнице Габрокому «демоном обоих» (II 11 10), что соотносится с клятвой на море, когда героиня клянется богом, вселившим в героев прекрасное безумие (I 11 5). Таким образом, «демоном», владычествующим над героями, практически всегда является Эрот, и Коримба, чье имя значит «вершина», Евксин предлагает полюбить как «владыку» и «демона».

Еще одна лексическая подсказка для понимания Коримба как «заместителя» Эрота – практически одинаковые выражения, обозначающие месть Эрота и Коримба возгордившемуся юноше. Сначала слова о «мести за гордыню» (*τῆς ὑπεροψίας τιμωρίαν*) появляются в сцене борьбы с Эротом (I 4 5); затем в речи Евксина, грозящего Габрокому мстью Коримба в случае, если юноша останется «возгордившимся» (*τιμωρίας ὑπερφανήσαντι*, I 16 5); и после этого в монологе самого героя: «Начинается напророченное; настигает уже меня

мечь бога за гордыню (*τιμωρίαν τῆς ὑπερηφανίας*): любит меня Коримб» (II 1 2).

Делая вывод из всего сказанного, вернемся к сцене захвата героев пиратами. «Плен пиратов» оказывается метафорой пленения страстями; борьба с пиратами и мольба героев, обращенная к Коримбу-Эроту, в ином ракурсе повторяет эпизод борьбы с Эротом после праздника: целомудрие здесь уступает страсти – разрушительной ипостаси Эрота в лице пирата Коримба.

Такое понимание эпизода плена дает ответ на один из вопросов Шмелинга – почему в тексте говорится, что пираты не считали эфесцев достойными соперниками. По мнению Шмелинга, это непатриотично со стороны автора; символическое же понимание делает вполне понятным такое пренебрежение: Эрот считает людей не способными противостоять силе насылаемых им страстей. Разбойники, на которых намекает оракул в словах о «мужах, соединенных с морем», – это «эротические разбойники», обозначение которых именно в таком виде присутствует у Лонга: *λησταὶ ἐρωτικάι* (Long. I 32).

А теперь обратимся к эпизоду гибели старого учителя Габрокома, в котором, как говорилось, Шмелинг не видит никакого смысла и считает его достойным «мыльной оперы». Е. Беркова, как бы выражая общее мнение исследователей, оценивает этот эпизод как один из наиболее ярких случаев несообразности: «у Ксенофонта отдельные элементы этой схемы (имеется в виду схема сюжета, логичное развитие которого автор статьи видит у Харитона – *И.П.*) уже выглядят как известные штампы и производят впечатление несообразности... преданный Габрокому слуга с плачем бросается в море, причитая и упрекая Габрокома, которого самого увозят разбойники... у Ксенофонта поведение старого раба

производит впечатление неуместно примененного литературного трафарета»<sup>30</sup>.

Действительно, при абсолютизации бытописательских тенденций Ксенофонта невозможно дать объяснение смысла этого эпизода – однако в свете философской подоплеки он обнаруживается.

Перед лицом опасности прекрасно воспитанный герой отнюдь не проявляет ожидаемого от него мужества и благородства: он умоляет оставить ему жизнь, сделать рабом, но не разлучать с Антией. Бросившись на колени перед пиратом, герои взывают к его милосердию: «Все богатство, о владыка, – твое, и мы – твои рабы; пощади же души и не убивай покорившихся тебе добровольно – ради этого моря и твоей десницы; веди нас куда хочешь, продай своих рабов; только в этом будь милосерден, – сделай рабами одного господина» (I 13 6). Пират соглашается на уговоры, берет героев на свою триеру, а их корабль велит поджечь. Старый учитель Габрокома бросается в море с пылающего корабля и пытается вплавь догнать триеру, но, «отчаявшись когда-нибудь еще увидеть Габрокома», «предает себя волнам» и тонет.

В этом эпизоде исследователей романа возмущает не только бессмысленность рассказа о гибели учителя, но и поведение героя – они считают его недостойным и не соответствующим его начальной характеристике: знатный и воспитанный юноша, отличавшийся смелостью в борьбе и охоте, предпочитает рабское существование благородной смерти. Действительно, рабство в античности – самый низкий социальный статус, и добровольное превращение свободного, да еще благородного знатного юноши в раба можно истолковать только как нечто неприличное и неподобающее.

А теперь откроем Платона: «Презрев все обычаи и приличия, соблюдением которых щеголяла прежде, она

готова рабски служить своему желанному и валяться где попало, лишь бы поближе к нему» (Phaedr. 252a). Это написано о душе, попавшей в «эротический плен».

Свободные превращаются в рабов, их хозяином становится пират Коримб – и символом того, что прежде воспитание героя оказывается бессильным и бесполезным, становится гибель старого воспитателя в морской пучине. «Педагогом» и «мистагогом» (и то и другое от *ἄγειν*, «вести»), ведущим героев через испытания, теперь становится сам Эрот. Герои, обращаясь к пирату с предложением *вести* их «куда захочет», как бы присваивают ему статус своего нового наставника. Вслед за этим начинается цикл странствий и страданий героев: «классическое» не-философское воспитание, полученное под руководством старого учителя и приведшее Габрокома к отрицанию Эрота, уступает место «педагогике Эрота».

## Метафора как повествование

Читатель, знакомый с греческой любовной поэзией, легко мог узнать в сцене кораблекрушения и нападения пиратов на корабль влюбленных развернутую метафору «пиратов Киприды» и «нападения страсти». Любовная эпиграмма строится на узнаваемых, привычных образах, и для нее характерно разъяснение метафоры – то есть текст состоит и из метафорического образа, и из расшифровывающего его понятия, например:

Вы, ненавистные волны Эрота, бессонные вечно,  
Ревность несущие, ты, бурное море страстей,

Где окажусь, если разум лишится руля совершенно?  
Может, увижу еще Сциллу роскошную я?  
(Anth. V 190)<sup>31</sup>.

Здесь поэт сам поясняет, что «волны» – это страсти. Если вычеркнуть вторую и третью строки о ревности, страсти и разуме, мы получим метафорический образ в чистом виде и расшифровать его можно будет только исходя из знания смысла, стоящего в греческой литературе за образами Эрота и Сциллы. Но эпиграмма даже в таком виде не приобретет повествовательности, не станет рассказом. Метафорические образы, принявшие форму повествования, мы найдем скорее в басне, притче, и именно басне без морали мы хотим уподобить роман Ксенофонта (подробно об этом ниже, стр. 277 и далее).

В тексте Ксенофонта, как отмечают исследователи, очень мало метафор и сравнений. Шмелинг приводит результаты подсчета сравнений в пяти греческих романах: у Гелиодора – 120; у Ахилла Татия – 111; у Лонга – 107; у Харитона – 49; у Ксенофонта – 4<sup>32</sup>. Такой минимум тропов не кажется нам удивительным: можно ли говорить о «метафорической бедности» автора, весь роман которого является развернутой метафорой?

Однако сам по себе любой метафорический образ статичен: сколько раз ни повторяй, что «страсть – пучина» или что «страсть жжет, как огонь», не получишь никакого движения, никакого действия и никакого повествования. Как же метафора становится у Ксенофонта повествованием? Разбор романа показывает, что движение достигается у Ксенофонта сравнением эпизодов, композиционно одинаковых, но имеющих отличающиеся детали.





На схеме перипетий I книги видно, что ее композиция строится как два ряда событийных точек – «высших» и «низших» – и переходов между ними. Возможность сравнить друг с другом точки обоих рядов обеспечивается тем, что в них повторяются либо «лестница» трех точек зрения, либо одинаковые выражения, либо и то и другое вместе. Так, мы видим, что созерцание в храме, брак и праздник на Родосе – отражения друг друга в верхнем ряду, а порог смерти, на котором оказываются влюбленные из-за болезни, расставание с родиной и плен – в нижнем.

Все переходы между этими точками (любовная болезнь, жизнь в удовольствиях после брака, плавание по морю, выход в Египетское море) перекликаются между собой противопоставлением (два первых – болезни и удовольствий, два последних – Эгейского и Египетского морей). Эта четверка переходов напоминает строфу с перекрестными рифмами, где «болезнь от любви» рифмуется с «прекрасным безумием на море», а «удовольствия» – с началом бедствий в Египетском море (означающим, как мы показывали, чувственные удовольствия), что подчеркнуто лексически. При этом каж-

дая вторая рифма является метафорой, иносказанием первой, так что их можно назвать «иносказательными отражениями».

Шмелинг, рассматривая повествовательную технику Ксенофонта и приводя в пример дублирование эпизодов с Манто и Кино, говорит, что у автора «немного приемов, ограниченное число тем, он предпочитает вносить изменения в старую тему, нежели развивать новую»<sup>33</sup>. Действительно, разбор показывает, что общее значение каждого из звеньев цепочки перипетий («высшая» и «низшая» точки с переходом между ними) задано у Ксенофонта в самом начале романа: «созерцание – заболевание страстями – порог смерти». Именно по такой схеме строятся все последующие испытания героев.

Эта парадигма потом повторяется много раз, но с определенными изменениями, которые играют роль указателей именно на развитие действия, которого так недостает Шмелингу. Например, сцены созерцания в храме и на брачном ложе отражают друг друга, что подчеркнуто одинаковой композицией, но во второй появляется новая деталь: брачный полог с Аресом и Афродитой. Именно эта деталь служит противопоставлению сцены с «браком Эрота и Артемиды», становится указанием на то, что исходная парадигма повторилась на более низкой ступеньке: «развитие», как у неоплатоников, оказывается только переходом на другую ступень бытия.

Символическое падение героев повторяется и пространственно – как постепенное удаление от храма Артемиды и от родного дома, и даже чисто географически – как плавание «вниз». Символическое значение Египта подчеркнуто и композиционно («Египет» оказывается низшей точкой в ряду «нисхождений») и по смыслу (там происходят самые страшные события).

Так же, как исходная символическая парадигма, раскрываются образы оракула и сновидений, элементы которых (например, «страшный вид») повторяются затем в разных, но подобных по символическому и сюжетному смыслу, контекстах.

Таким образом, у Ксенофонта нет обычных метафор именно потому, что весь роман представляет собой одну большую метафору без открытого истолкования, развернутую в повествование повтором и видоизменением ее элементов.

## Путешествия героев

Взятых в плен героев отвозят в окрестности Тира, в поместье некоего Апсирта, которому служат пираты. Там в Габрокома влюбляется дочь Апсирта Манто, герой отвергает ее любовь, по навету Манто Габрокома бросают в темницу, а Антию увозят в Сирию и отдают в жены пастуху.

С этого момента герои странствуют раздельно и встречаются только в финале. Ксенофонт описывает их приключения как параллельные, ритмично переключая повествование с героя на героиню.

### *Строение странствий Габрокома: две искусительницы и два двойника*

Странствия Габрокома описаны в такой последовательности:

1) эпизод с Манто в Тире – первое испытание, темница, пытки огнем, освобождение и вознаграждение;

2) поиски Антии и встреча с Гиппотоем; совместные с ним странствия;

3) эпизод с Кино в Египте – второе испытание, попытка распять героя, а затем сжечь, чудесное избавление и вознаграждение Габрокома;

4) поиски Антии и встреча на Сицилии с Эгиалеем; жизнь у Эгиалея в качестве рыбака;

5) работа в Италии на каменоломне;

6) плавание домой и встреча на Родосе с Антией;

7) возвращение в Эфес с Антией и другими персонажами.

Первые четыре эпизода странствий строятся по схеме «испытание – поиски, встреча с другом – испытание – поиски, встреча с другом». Первый и третий эпизоды, так же как второй и четвертый, «рифмуются» друг с другом и сходны по смыслу.

\* \* \*

Оба испытания Габрокома – это искушения чужой страстью. Сначала в героя влюбляется миловидная девушка Манто, дочь хозяина пиратов Апсирта; она предлагает себя в жены Габрокому, обещая избавиться от Антии. Габроком отвергает притязания Манто, и дальше разыгрывается история Ипполита и Федры или Иосифа и жены Потифара: Манто обвиняет Габрокома перед отцом в покушении на ее невинность, то есть приписывает герою собственное намерение. Габрокома сажают в темницу, где он видит знаменательный сон о превращении в коня; пытаются огнем; но затем Апсирт, найдя любовное письмо Манто к Габрокому, обнаруживает истину, отпускает героя и вознаграждает его.

Во время притязаний Манто Габроком «не понимает, что с ним происходит», и начинает сомневаться в не-

обходимости сохранения целомудрия, но в результате предпочитает пытки огнем его нарушению. Важно, что верность по отношению к Антии как раз и рассматривается здесь как целомудрие, *σωφροσύνη*, что выясняется из монологов Габрокома. Таким образом, целомудренный Эрот, служителями которого являются главные герои, побеждает страстного Эрота, проводником которого представлена Манто-Афродита.

Второе испытание – такое же искушение страстью: в героя, приехавшего в Египет в поисках Антии, влюбляется безобразная распутница Кино; она уговаривает Габрокома, купленного ее мужем Араксом в качестве раба, убить Аракса и соединиться с ней браком. Герой сначала отказывается, а потом внезапно соглашается; когда Кино убивает мужа, Габроком чувствует отвращение к «оскверненному ложу» и уходит. Дальше происходит то же, что и в первом случае: Кино обвиняет Габрокома в убийстве Аракса, то есть в своем собственном преступлении. Правитель Египта, к которому приводят схваченного Габрокома, повелевает распять его. Габроком молится Гелиосу о спасении, и бог посылает ветер, обрушивающий крест в воды Нила; Габрокома вылавливают из воды и пытаются сжечь; снова мольба Габрокома и снова спасение – внезапно забурлившие воды Нила тушат костер. Правитель Египта удивлен, расспрашивает Габрокома и, узнав его историю, одаривает и отпускает.

Многих исследователей, как уже говорилось, удивляет эпизод с Кино: герой, отвергающий красивую девушку, почему-то уступает безобразной развратнице. К. Бюргер, не находя этому никакого правдоподобного объяснения, выдвигает гипотезу эпитомы: по его мнению, эпизод с Кино – одно из сокращенных мест, где пропущена причина непонятного поведения героя<sup>34</sup>. Но

здесь, думается, действует не обыденный здравый смысл, а логика нарастания страстей и усиления испытаний.

Второе искушение Габрокома сильнее и страшнее первого. Действие происходит в Египте, в месте «мрака и чувственности», символизирующем одновременно подземный мир. Страсть выступает здесь не в образе миловидной девушки, а в облике «страшной на вид» распутницы, которая объединяет «страсть» и «смерть» и сходна с подземными богами. В первом испытании присутствует лишь намек на убийство – Манто говорит, что сможет избавиться от Антии; кроме того, Габрокома, пытая огнем, не хотят убить, а только, по выражению Апсирта, «преподают урок». Во втором испытании вождение и смерть связаны непосредственно: Кино из-за страсти убивает своего мужа, а затем и Габрокома хотят казнить.

Детали, отличающие испытания друг от друга – при сохранении общей содержательной схемы, – указывают на то, что герой, попадая в Египет, оказывается в самом средоточии смертельных страстей – и справиться с этим искушением гораздо труднее, чем с первым. Если в эпизоде с Манто Габроком не понимал, что с ним происходит, то в Египте герой решает совсем отвергнуть целомудрие, «навлекшее на него столько бед»; лишь в последний момент его пугает оскверненное убийством ложе, и он убегает от Кино.

Таким образом, второе испытание – удвоение и усиление первого: к «вождению» добавляется «смерть», чему соответствует и двойное наказание героя – распятие и сожжение; при этом костер, на котором хотят сжечь героя, – это своего рода логическое завершение пытки огнем в эпизоде с Манто. Логика усиления испытаний, на наш взгляд, лучше объясняет непонятный

эпизод, чем гипотеза о его сокращении – к тому же ни в одном из других эпизодов точно так же не объясняются причины поступков героев.

Спаситель Габрокома Гелиос – видимая, чувственная, ипостась Аполлона. Гелиос упоминается в романе в трех случаях: первый раз – в описании начала путешествия, когда герои посвящают оружие в храм Гелиоса на Родосе; второй раз – в эпизоде казней Габрокома; третий раз – в финале, когда преданные слуги узнают героя в храме Гелиоса. Тем самым появлением Гелиоса отмечены три основных пункта странствий: начало, середина, конец. Если вспомнить, что оракул в начале романа дает героям Аполлон, то этот бог окажется многократным спасителем: он дает героям средство от болезни, он спасает героя от казни и он же помогает влюбленным встретиться в финале. Напомним о двойной кольцевой структуре романа: встречи с Гелиосом-Аполлоном обрамляют внутреннее «кольцо странствий», тогда как внешнее кольцо обрамляется его сестрой Артемидой. В романе Гелиодора эти боги тоже играют важную роль: во время своих путешествий главные герои, Феаген и Хариклея (которая к тому же является храмовой прислужницей Дельфийской Артемиды), называют друг друга Пифиец и Пифийка; завершается роман тем, что в Эфиопии, на родине героини, Феаген и Хариклея становятся жрецами: он – Гелиоса, она – Селены. Под этими именами, поясняет автор, почитаются у эфиопов Аполлон и Артемида.

Мы уже говорили, что женские образы, с которыми последовательно сталкивается Габроком – Антия, Манто, Кино – соотносятся между собой как Артемида – Афродита – Геката. Смысл нисхождения и усиления страстей подчеркнут локализацией испытаний в трех разных местах и изменением статуса героя. Первое –

на родине, где господствует Артемида; герой свободен. Второе – на чужбине, в Финикии, где владычица – Афродита-Астарта; герой – в плену. Третье – на чужбине, в Египте, в «подземном царстве» Гекаты; герой – в рабстве.

Пройдя нижнюю точку испытаний, герой начинает подниматься вверх и по смыслу и географически: он больше не сталкивается с соблазнами и плывет в Италию, где благодаря встрече с рыбаком Эгиалеем ему открывается смысл истинной любви.

### *Гиппотой и «норовистый конь»*

Симметрии двух испытаний соответствует симметрия двух эпизодов, где герой ищет Антию и встречается с друзьями. В первом случае это встреча с разбойником Гиппотоем, во втором – с рыбаком Эгиалеем. Встреча с Гиппотоем знаменует начало поисков, эпизод с Эгиалеем помещен перед финалом, то есть эти эпизоды обрамляют поиски героем героини. В обоих случаях в текст включены вставные новеллы, истории Гиппотоя и Эгиалея. Они являются смысловыми параллелями к истории главных героев и во многом проясняют ее.

После освобождения Апсиртом Габроком некоторое время служит у него, а затем, узнав, что Антию увезли в Сирию, отправляется ее искать. По пути он встречается с разбойником Гиппотоем, и они решают странствовать вместе. Гиппотой до этого уже появился в повествовании: его шайка захватила в плен попавшую в кораблекрушение и заблудившуюся в лесу Антию; разбойники пытаются принести ее в жертву Аресу. Антию спасает Перилай, шайку разгоняют, Гиппотой остается один. В этот момент он и встречается с Габрокомом.



С самого начала Гиппотой обнаруживает свою двойственность: для Антии он враг, а для Габрокома – друг. После расставания с Габрокомом Гиппотой стремится найти его, но вместо этого несколько раз встречается Антию, которую не узнает и подвергает истязаниям.

Смысл образа Гиппотоя проясняет его история, рассказанная им Габрокому во время скитаний. Гиппотой, уроженец Перинфа, был влюблен в красивого юношу Гиперанта, отвечавшего ему взаимностью. Герои наслаждались любовью, пока отец Гиперанта не продал его под предлогом обучения некоему Аристомаху, а тот увез юношу в Византий. Гиппотой распродал свое имущество, приплыл в Византий и там, сгорая от ревности, прокрался ночью в дом Аристомаха и убил его. После этого Гиппотой с Гиперантом тайком поплыли в Азию, но неподалеку от Лесбоса потерпели кораблекрушение, и Гиперант, обессилевший от плавания в бурных волнах, утонул. Гиппотой вытащил тело юноши на берег, похоронил его и на памятнике сделал надпись о том, что в могиле похоронен «славный цветок», которого «демон» унес в пучину моря «могучего ветра порывом».

После этого Гиппотой пускается в странствия, во время которых становится разбойником, – то есть в истории Гиппотоя воплощается общая схема истории Антии и Габрокома, а также героев Гелиодора: после рассказа о страстях следует рассказ о путешествиях.

Параллели с историей главного героя возникают уже в именах: и «Гиперант», и «Антия» образованы от слова *ἄνθος*, *цветок*, и это сходство имен усиливается словами эпитафии – «славный цветок». Выслушав историю Гиппотоя и рассказ о его встрече с Антией, Габроком закликает разбойника «душой Гиперанта» отправиться на *поиски Антии*; тем самым поиски Антии Гиппотоем

символизируют поиски им души погибшего возлюбленного.

Как и в испытаниях Габрокома, в истории Гишпотоя перед нами рассказ о разрушительной силе страсти, вызывающей ревность и в конечном счете убийство, – Гишпотой, обуреваемый страстями, невольно становится виновником гибели своего возлюбленного. Отметим, что очень близкий эпизод есть в романе Ахилла Татия, где один из персонажей, Клиний, дарит своему возлюбленному коня, – юноша не справляется с понесшимся вскачь конем и разбивается. У Ахилла Татия мораль истории открыто подчеркнута: любящие убивают возлюбленных своими страстями.

Ксенофонт, как и в других случаях, не дает истолкования этой истории, но ее символизм вполне прозрачен. Об эротическом смысле плавания по бурному морю и кораблекрушения уже говорилось; кроме того, виновником гибели Гиперанта представлен некий «демон», унесший его в морскую пучину, – это, по-видимому, тоже Эрот, а гибель в бушующем море легко прочитывается как гибель в пучине страстей.

Кто губит несчастных юношей? У Ахилла непосредственный виновник убийства – конь, а причина всего – страсть Клиния. Кто виновен в несчастьях Гиперанта? Непосредственно – морская пучина, а причина всего – Гишпотой, что значит *быстрый конь*. Габрокому в темнице у Апсирта снится сон, что он превращается в коня и разыскивает по морям и землям кобылицу, а найдя ее, вновь превращается в человека (II 8 2).

Платон в «Федре» изображает душу в виде колесницы, запряженной двумя конями: белый – «благородный», то есть божественного происхождения, символизирует разумное начало души; черный, «норовистый конь» – «причастный злу», означающий безрас-

судство и похотливость, неразумная, вождедеющая часть души (Phaedr. 246b; 247b; 248ab; 253d–254e). «Взбунтовавшийся конь» – это потеря божественного управления неразумной частью души. Понесший конь у Ахилла – метафора неразумной страсти. Превращение Габрокома в коня, а потом снова в человека – цикл обуздания вождедеющей части души, испытания страстями.

Кони упоминаются и у Апулея. Н. Григорьева считает, что образ коня в «Метаморфозах» восходит к платоновскому изображению души как упряжки коней; с помощью этой метафоры Апулей аллегорически изображает превращения своего героя<sup>35</sup>. Н. Григорьева отмечает соответствия мест романа, где встречаются кони: «В начале “Метаморфоз” герой едет по дороге на ослепительно белом коне (I 2). После превращения Луция в осла этот конь отказывается узнавать своего хозяина (VII 3). В финале романа, после того как Луций вновь обретает человеческий облик, к нему тотчас же возвращается его белый конь. Этому событию предшествует вещий сон: герою снится, что к нему возвратился его раб по имени Кандид (букв. “белый”). Так Апулей аллегорически говорит о нарушенной и восстановленной гармонии между частями души Луция»<sup>36</sup>.

О таком же нарушении и восстановлении душевной гармонии говорит и сон Габрокома. Этот сон о превращении в коня не только подсказывает символический смысл происходящего с героем, но и предсказывает встречу с *быстрым конем* – Гиппотоем, который оказывается как бы двойником главного героя.

Гиппотой на протяжении странствий как бы замещает Габрокома – не Габроком, а Гиппотой сталкивается с Антией и ведет себя с ней в соответствии с метафорой «взбунтовавшегося коня», то есть как разрушительное

начало. Гиппотой встречается с Антией три раза: первый раз он хочет принести ее в жертву Аресу; второй раз, в Египте, не узнав героиню, он бросает ее на растерзание собакам; в третий раз он сталкивается с Антией в Италии, где она находится в руках сводника, – здесь наконец Гиппотой узнает Антию, выкупает ее из публичного дома, после чего помогает соединиться с Габроком.

Три испытания Габрокома страстями отражаются в трех эпизодах истории Гиппотоя. Эпизод с Гиперантом симметричен первой схватке Габрокома с Эротом. Только Габроком в борьбе с Эротом не решается на активные действия в отношении к Антии и не способен на насилие, а Гиппотой активно склоняет Гиперанта к любви. Так же герои поступают и дальше: Габроком во время испытаний *страдает* от искушений и борется с ними, Гиппотой же проявляет в своих действиях воинственное начало служителя Ареса и два раза пытается *убить* Антию – то есть в целом он три раза символически «убивает» душу возлюбленного: первый раз в образе Гиперанта, второй и третий раз – в образе Антии. Места, в которых совершается «убийство», соотносятся с местами испытаний Габрокома: первое «убийство» Антии – в Малой Азии, второе – в Египте. Если учитывать, что история Гиппотоя начинается в Перинфе, то есть на севере, обнаруживается такой же круг странствий разбойника с постепенным «нисхождением» и затем «восхождением».

Исходя из этих параллелей, можно сказать, что образы Габрокома и Гиппотоя соответствуют двум ипостасям Эрота: целомудренной и страстной, губительной. Они обе проходят круг странствий, но каждая согласно собственной природе: Габроком *страдает*, Гиппотой *причиняет страдания*.

Склонность влюбленных к тому или иному типу «эротического поведения» объясняет в «Федре» Платон, говоря, что каждый влюбленный ведет себя в соответствии с образцом, то есть богом, служителем которого он является: «Если Эротом охвачен кто-нибудь из спутников Зевса, он в силах нести и более тяжелое бремя этого тезки крыла. Служители же Арея, вместе с ним совершавшие кругооборот (имеется в виду кругооборот душ в «за небесной области» – *И.П.*), бывают склонны к убийству, если их одолел Эрот и они вдруг решат, что их чем-то обижает тот, в кого они влюблены; они готовы принести в жертву и самих себя, и своего любимца» (*Phaedr.* 252c). Двум Эротам в «Федре» соответствуют и два коня.

То, что Гиппотой является символическим двойником главного героя, проясняет удивляющий критиков образ разбойника. Будучи «превращенным в коня» Габрокомом, он испытывает к последнему дружеские чувства. Но, воплощая при этом страстное начало героя, Гиппотой «терзает» Антию, реализуя в сюжете метафору «убийства страстями».

Когда Гиппотой наконец узнает Антию, он как бы узнает в ней душу Гиперанта; выкупая ее из публичного дома, он освобождает героиню из того места, которое является собирательным образом всех чувственных страстей, мучающих пленницу во время ее странствий. Этот выкуп происходит в Италии, после того как закончились странствия Габрокома, возвращающегося на родину; тем самым завершение круга страстей Габрокома соотносится с символическим воссоединением его двойника с душой погибшего возлюбленного. И окончание странствий Габрокома, и выкуп Гиппотоем Антии из публичного дома означает полное прохождение круга испытаний страстями – таким образом, сбывается сон

Габрокома о превращении из коня в человека после нахождения конем кобылицы. Символическое превращение из коня в человека и лежит в основе непонятого для критиков внезапного «изменения» бывшего разбойника.

Гиппотой, прекративший разбой, с юношей Клисфеном поселяется в Эфесе вместе с главными героями; появление в финале образа Клисфена намекает на возвращение возлюбленного и указывает на то, что обретение любви бывшим разбойником возможно, как и у Габрокома, только после прохождения испытаний.

### *Эгиалей и истинная любовь*

В статье Д. Констана, посвященной роману Ксенофонта, отмечается параллелизм историй Габрокома и Гиппотоя; подчеркнута, что образы Гиперанта и Антии соотнесены на уровне имен. Смысл такого параллелизма видится автору в противопоставлении гетеро- и гомосексуальной любви<sup>37</sup>. Однако в романе присутствует еще одна вставная новелла – история Эгиалея и Телксиной, которая тоже параллельна истории главных героев и одновременно рассказу о любви Гиппотоя. Эта история Констаном не рассматривается – она, однако, показывает, что смысл параллельных любовных сюжетов отнюдь не сводится к рассмотрению роли гомосексуализма в античности.

Любовь Гиппотоя несчастлива по сравнению с историей Габрокома: у Гиппотоя гибнет возлюбленный. Эгиалей же и Телксиная воплощают счастливую взаимную любовь.

Юные Эгиалей и Телксиная, жители Спарты, любят друг друга; встречаются на ночном торжестве, «ведомые

богом», после чего начинаются тайные свидания. Герои клянутся друг другу в вечной любви, но родители Телксиной собираются выдать ее замуж за другого, и влюбленная пара решается на побег. Телксиная обрезает волосы и переодевается в мужское платье; ночью они бегут из Спарты и приплывают на Сицилию, где и проводят всю оставшуюся жизнь в бедности, но в любви; сограждане заочно приговаривают их к смертной казни. Незадолго до появления Габрокома на Сицилии Телксиная умирает, но Эгиалей мумифицирует ее тело и продолжает считать ее живой. Он говорит Габрокому, что Телксиная видится ему такой же прекрасной, как в далекие дни юности. Увидев мумию, Габроком восклицает: «Теперь я вижу, что смерть не полагает предела истинной любви!»

Таким образом, в истории названной пары налицо прямые параллели историям любви Габрокома и Антии, Гиппотоя и Гиперанта. Во-первых, «праздник», как у Габрокома и Антии, во-вторых, тайная взаимная любовь и свидания, как у Гиппотоя и Гиперанта. Далее, как и в истории Гиппотоя, на сцене появляется соперник, а затем следует бегство – ему соответствуют побег Гиппотоя и Гиперанта и путешествие Антии и Габрокома. Еще одна деталь: Телксиная обрезает волосы; Антия в конце романа тоже отрезает большую прядь волос, посвящая ее Габрокому.

Таким образом, рассказ Эгиалея вбирает черты дополняющих друг друга историй Габрокома и Гиппотоя и одновременно отличается от них. Здесь присутствует сочетание «любовь и бегство», но отсутствует указание на гибельные страсти (деталь, связанная с обрезанием волос, намекает на «целомудрие» героев) – поэтому тема смерти (влюбленных заочно приговаривают к смертной казни) смягчена; в конце истории смерть вооб-

ще отступает: несмотря на то что Телксиная умерла, для Эгиалея она жива. Образ мумии (помимо намеков на реальные ритуалы, см. стр. 46) – очередная метафора, в данном случае метафора «вечной жизни». Одновременно это – предсказание того, что Антия, которую Габроком считает погибшей, воскреснет.

Три истории – Габрокома и Антии, Гиппотоя и Гиперанта, Эгиалея и Телксиной – разные варианты одной истории любви. Гиппотой воплощает низшую ее часть – его возлюбленный Гиперант гибнет; Эгиалей – высшую, идеальную, он не уступает свою возлюбленную смерти; Габроком – объединяющую обе: он теряет Антию, думает, что она умерла, но затем обретает снова. Образы возлюбленных выглядят как ступенчатое восхождение: смерть Гиперанта; мнимая смерть Антии; вечная жизнь Телксиной. В конце романа Антия, обреза волосы, уподобляется Телксиной, после чего воссоединяется с мужем и возвращается на родину.

Думается, что исследователи, видящие в эпизоде с мумией намек на некрофилию и сексуальные перверсии античности<sup>38</sup>, совсем не обращают внимания на место этого эпизода в композиции и на соотношение истории Эгиалея и Телксиной с историей других персонажей, потому и не замечают его символического смысла.

Параллели между зеркальными отражениями истории Габрокома состоят еще и в том, что главный герой разделяет жизнь Гиппотоя и Эгиалея: в качестве спутника Гиппотоя он «разбойник», как друг Эгиалея – «рыбак». Ремесло Гиппотоя и Эгиалея – еще одно противопоставление этих образов (воинственное – мирное), а Габроком, пройдя вместе с Гиппотоем определенную часть «пути разбойника», ближе к финалу становится рыбаком, что намекает на изменение его внутреннего состояния: после Египта герой начинает путь восхож-



дения – и географически (он живет с Эгиалеем на Сицилии), и к исцелению, предсказанному оракулом.

Мы вполне согласны с исследователями-«символистами», что образы рыбы и рыбака имеют в романе метафорический смысл, но полагаем, что он не сводится здесь к указаниям на мистерии Исиды. Этот символ был распространен и в других мистериальных культах, являясь одним из общих выражений «посвященности»: «посвященные называли себя рыбами, плавающими в воде»<sup>39</sup>. Обобщенное значение посвященности, отраженное в образе рыбы, вполне соответствует раскрытию «тайны истинной любви», которая становится главным смыслом эпизода с Эгиалеем.

Тема тайны, как мы говорили, проходит через весь роман. Герои сначала скрывают свое «происхождение» и «историю», а затем при определенных обстоятельствах раскрывают. Габроком рассказывает свою историю дважды, Гиппотою и Эгиалею, и в обоих случаях не сразу, а спустя некоторое время после знакомства; оба раза это происходит как обмен историями. Диалог с Гиппотоем происходит после того, как друзья некоторое время странствуют вместе; расположившись на отдых у ворот города Мазака, герои делятся своими «тайнами»; сначала рассказывает Гиппотой, потом Габроком. В результате Гиппотой по рассказу Габрокома узнает Антию, которую незадолго до этого хотел принести в жертву Аресу, и соглашается на уговоры друга, заклиняющего его «душой Гиперанта», искать Антию. В данном случае последовательность рассказов соответствует схеме «несчастливая любовь – поиски любви», причем второй рассказ определяет дальнейшую судьбу Гиппотою.

В эпизоде с Эгиалеем обмен тайнами происходит после того, как «два рыбака привыкли друг к другу».

Здесь последовательность рассказов иная – сначала говорит главный герой, затем Эгиалей, причем обыгрывается прежняя схема: Гиппотой рассказывает о своей любви как о несчастной, а Эгиалей в ответ открывает ему «тайну истинной любви»; после этого Габроком говорит о своих поисках, повторяя слова «странствуя по морям и землям», прозвучавшие в описании сновидения о поисках «конем кобылицы». Главный герой благодаря этой формуле уподобляется своему двойнику, «ищущему коню» Гиппотю, а Эгиалей воплощает мудрость, открывающую смысл и завершение этих поисков и предсказывающую дальнейшую судьбу Габрокома.

Таким образом, «первая тайна», открываемая Гиппотю, говорит о поиске; вторая тайна, открываемая двойнику Гиппотю, – о смысле поиска. Семантика тайны и разных ступеней ее раскрытия подчеркивается местами, где происходят откровения героев: в первом случае это место перед воротами (ворота, двери – пространственный символ вхождения в тайное знание), во втором случае – «потаенный покойчик», где Габроком созерцает мумию. Образ «укромного покойчика» встречается в романе три раза, и все три раза он связан с тайнами любви. Первый раз – Манто ведет служанку Антии Роду «внутрь дома», к домашнему жертвеннику, и, взяв с нее клятвы о молчании, рассказывает о своей преступной любви к Габрокому (II 3 4). Второй раз – Антия ведет врача Евдокса в «укромное место дома», берет с него клятву молчания и рассказывает о своем происхождении и любви к Габрокому (III 5 5). Третий раз – это «укромный покойчик» Эгиалея (V 1 10–13). Тема раскрытия тайны в «укромном месте», как видим, также словно поднимается по ступеням: преступная любовь – несчастная любовь – вечная любовь.

В «укромном покойчике» Эгиалей показывает Габрокому мумию Телксиной. Здесь снова, уже незадолго перед финалом, возникает тема созерцания красоты. Эгиалей видит Телксиною «девушкой», юной и прекрасной, и противопоставляет свое видение тому, как видит главный герой; смысл в том, что внешнее – тело, мумия – лишь оболочка внутреннего, а его можно увидеть только очами души. Роман возвращается к теме «двойного зрения», с которой он начинался: видение Эгиалея есть «взор души», и герой наконец узнает, что именно так и нужно смотреть, чтобы созерцаемое было вечно живым, – Эгиалей общается с Телксиной как с живой. Габроком восклицает: «Теперь я поистине узнал (*ἀληθῶς μεμάθηκα*), что истинная любовь (*ἔρως ἀληθινός*) предела не имеет!» (V 1 13). После сцены созерцания становится ясно, почему история Эгиалея и Телксиной является идеальной моделью брака и почему в рассказе об этих персонажах отсутствуют испытания страстями: то, что Телксиная, в отличие от Антии, обрезала волосы в самом начале, указывает, что «взор души» никогда не покидал Эгиалея и Телксиною.

Итак, смысл эпизода в том, что герой наконец обретает «истинное знание истинной любви». В эпизоде присутствует несколько намеков на священность полученного героем знания: во-первых, оно дается в «укромном месте», куда раньше, несмотря на дружбу, Эгиалей Габрокома не допускал; во-вторых, сразу после восклицания об «истинном знании» герой говорит об оракуле Аполлона, что связывает полученное знание с пророчеством бога. Характеристика Эгиалея – «опытный старик, обученный египетскому искусству» – также указывает на причастность этого персонажа к сфере тайного знания.

Б. Риардон, критикуя роман Ксенофонта, говорит о полном отсутствии мотивировок в передвижениях Габрокома: почему он плывет в поисках Антии именно в Египет, а потом зачем-то на Сицилию, где созерцает мумию? География странствий представляется Риардону абсолютно лишенной логики, а созерцание мумии вызывает иронию критика и кажется ему бессмыслицей. Рассмотрев значение «Египта» в романе, мы можем ответить на первый вопрос с полной уверенностью: узнав о смерти Антии, герой плывет в Египет, потому что по внутреннему смыслу романа это – «царство смерти». Отплытие на Сицилию тоже обусловлено внутренней логикой: герой, пройдя самые страшные испытания, удостоивается получения «тайного знания», которое, как и оракул, картина, сновидения, раскрывает смысл настоящего и одновременно предсказывает будущее.

### *Строение странствий Антии*

Антия претерпевает в общей сложности семь испытаний, которые происходят следующим образом. Сначала три испытания до Египта:

1) эпизод с Манто, которая, приревновав героиню к своему мужу Мириду, приказывает пастуху Лампону убить Антию;

2) эпизод с разбойниками Гипшотоя, которые хотят принести Антию в жертву Аресу (это происходит после того, как сжалившийся над Антией Лампон продает ее купцам, те терпят кораблекрушение, и спасаясь Антия, заблудившись в лесу, попадает в плен);

3) эпизод с Перилаем, который освобождает Антию от разбойников, влюбляется в нее и хочет на ней

жениться; Антия выпивает яд на брачном ложе, и ее хоронят.

После этого Антию похищают из гробницы разбойники (не из шайки Гиппотоя, а другие) и везут ее для продажи в Египет. Это – переход к «египетским страстям».

Следующие три испытания происходят в Египте:

1) эпизод с индийским купцом Псаммидом; он покупает Антию и сначала пытается склонить ее к любви насильно, но затем верит словам Антии, что она служительница Исиды и что богиня покарает того, кто оскорбит Антию во время срока ее служения;

2) эпизод с разбойниками Гиппотоя, убившими Псаммида и взявшими Антию в плен; попытка насилия над ней разбойника Анхиала, убийство Антией Анхиала и решение Гиппотоя бросить Антию в яму на растерзание голодным псам; помощь со стороны Амфинома, приручившего собак и тем спасшего ее от смерти;

3) эпизод с Полиидом, разогнавшим разбойников, взявшим в плен Антию и влюбившимся в нее.

Седьмое испытание происходит уже за пределами Египта, в Италии: жена Полиида Ренея, приревновав мужа к Антии, велит своему слуге Клиту продать Антию своднику в Италию. Там сводник пытается получить выгоду от красоты Антии, но героиня прикидывается больной «священной болезнью», ее оставляют в покое, а затем выставляют на рынок для продажи, где ее и находит Гиппотой.

Итак, Антия претерпевает семь покушений – либо на целомудрие (3, 4, 6, 7), либо на жизнь (1, 2, 5), то есть ее преследуют две главные страсти: «вожделение» и «насилие». Три первых испытания по смыслу зер-

кально симметричны второй триаде. Начиная с «центра», то есть перехода к Египту, получим следующее соотношение смысла и композиции.

Первое – эпизод с Перилаем соответствует эпизоду с Псаммидом (3 = 4): оба хотят сделать Антию своей женой; в обоих случаях Антия придумывает отговорки, прося некоторое время хранить ее чистоту. Отличия: Псаммид более настойчив, он пытается применить насилие; отговорки в случае Псаммида связаны с богиней Исидой, тогда как в случае с Перилаем не говорится, в связи с чем Антия испросила тридцать дней отсрочки брака.

Следующее соответствие – стоящие «друг против друга» эпизоды с разбойниками Гиппотоя (2 = 5). В первом случае героиню хотят принести в жертву Аресу, во втором – Антия сама является убийцей, и ее бросают на растерзание собакам. Как и в первой паре соотносящихся эпизодов, здесь видим усиление испытаний, нагнетание ужасов.

Третье соответствие – эпизоды с Манто и Полиидом (1 = 6). Манто ревнует Антию к мужу и велит убить ее; Ренея ревнует Антию к Полииду и велит продать в публичный дом. В обоих эпизодах основанием дальнейшего разворачивания событий служит ревность. В эпизоде с Полиидом как бы собираются воедино черты предшествующих испытаний, и сам образ Полиида отражает сумму черт, принадлежащих предшествующим «мучителям»: Полиид, как и Перилай, знатный гражданин, и так же, как и Перилай, избавляет Антию от разбойников; подобно Псаммиду, в какой-то момент он пытается применить к Антии насилие, и так же боится гнева Исиды, которым пугает его Антия. Полиид стоит для героини последним в ряду конкретных иску-

сителей и насильников, потому в нем и воплощаются разные стороны предшествующих хозяев Антии.

Этой собирательности образа последнего насильника соответствует обобщенность испытания, которому Антия подвергается в Италии: публичный дом. Он как бы воплощает сумму страстей, которые преследовали Антию на протяжении всех странствий.

Сопоставив обе триады испытаний и последнее, седьмое, видим, что три первых испытания «рифмуются» с тремя египетскими; между ними присутствует переход из одного мира в другой; зеркальная симметрия двух триад строится как три нисходящих испытания, направленных к Египту, и три восходящих, направленных из Египта; последнее же как бы подводит итог всем странствиям.

Нагнетание насилия в египетских эпизодах обусловлено символикой «преисподней», присущей Египту. Постепенное нисхождение Антии подчеркнуто местами, в которых она находится: сначала это *могила*, откуда ее похищают разбойники; затем, уже в Египте – *пещера*, в которой ее прячут разбойники Гиппотоя, а затем выкопанная в пещере *яма*, куда ее бросают в наказание. Получаем ряд: могила – пещера – яма; общая символика Египта как преисподней усиливается буквальным снижением местонахождения героини; здесь пещера и яма – это те же могилы, но в усиленном варианте, поскольку яма связана с растерзанием живьем голодными псами.

Общие семантические цепочки следующие:

- 1) страсть (Мирид); ревность (Манто);
- 2) убийство (жертва Ареса);
- 3) страсть (Перилай);

- 4) страсть (Псаммид);
- 5) страсть и убийство (Анхиал);
- 6) страсть (Полиид); ревность (Ренея).

Средние эпизоды в обеих триадах, связанные с шайкой Гиппотоя, являются наиболее страшными для героини, так как здесь она непосредственно сталкивается с возможностью смерти. Поэтому второй эпизод второй триады – пятый по нашей нумерации – оказывается наиболее «глубоким» (в прямом и переносном смысле, так как место наказания – яма) испытанием Антии, в котором непосредственно связаны две самые сильные страсти – вождление и стремление к убийству.

### *Соответствие испытаний Антии и Габрокома*

Эпизод с Анхиалом, которого убивает Антия из-за его нечистого вождления, параллелен египетским страстям Габрокома, тоже сталкивающегося в Египте с вождлением и убийством. Присмотревшись к египетским страстям главных героев внимательнее, обнаруживаем, что здесь присутствует почти полное соответствие. Габроком в плену – Антия тоже. Габрокома грубо склоняет к любви распутница Кино – Антии приходится терпеть натиск «нечистого желания» разбойника Анхиала. В случае Габрокома происходит убийство – Кино убивает мужа. В эпизоде с Антией и Анхиалом – тоже убийство, и тоже женщина убивает мужчину.

Но тема убийств здесь отражена «зеркально»: в эпизоде с Габрокомом убийца – «страшная распутница» Кино; в эпизоде с Антией – целомудренная героиня. Параллелизм этих двух убийств заставляет сравнить образы Кино и Антии. Кино, как мы говорили, символизирует объединение страсти и смерти; убийство из



вожделения – реализация метафоры «убийства страстями». Антия тоже убивает Анхиала из-за вожделения, но в обратном смысле – чтобы уберечься от него. Возникает параллель – «убийство вожделением – убийство вожделением»; Антия совершает то же действие, что и Кино, но противоположное по смыслу. Убивая вожделение в лице Анхиала, Антия как бы убивает страсть и тем самым ее символ – страшную Кино. Убийство распутницы отражается двояко: во-первых, узнав истину, правитель Египта велит распять Кино; во-вторых, Антия приручает египетских псов, которые должны были растерзать ее.

Соотнесение образа Кино и египетских псов выше уже было отмечено: имя «Кино» значит, если можно так выразиться, «Псица»; «псы», кроме того, – пространственная метафора звериного начала, страстей; одновременно они намекают на мифологических подземных собак (Цербер), укрощение которых равно победе над смертью. Когда Антию из-за убийства Анхиала бросают в яму к голодным псам, это прочитывается как достаточно прозрачный намек на то, что героиня должна «обуздать страсти» и даже «приручить смерть». Приручение псов означает победу над страстями и смертью – и тем самым победу над Кино, которую в это время как раз распинают.

Смысловый параллелизм испытаний героев в Египте в том, что у каждого свои «собаки»: Габрокома одолевают страсти и смерть в образе Кино, Антию – в материализовавшемся виде голодных псов. В обоих случаях «собаки» побеждены – у Габрокома на этом заканчиваются испытания, после чего он получает в Сицилии «тайное знание»; героиня после ямы с псами начинает свой «исход из Египта», причем испытаний, связанных со смертью, у нее больше не будет.

Но смысл параллелизма эпизодов этим не ограничивается. Мы говорили о том, что образ Кино скрывает за собой образ Гекаты, ночной ипостаси Артемиды; воплощение же самой Артемиды в романе – Антия. Гишпотой – «разрушительный» двойник Габрокома, Кино-Геката – двойник Антии-Артемиды.

Геката, в соответствии с мифологической традицией, властвует над страшными псами (о собаках, об их связи с преисподней и с богиней Гекатой см., например, Plut. Is. & Os. 71) – и любимыми животными Артемиды являются собаки. Геката как властительница преисподней – подземное, хтоническое божество, но одновременно она же, как Артемиды, божество олимпийское. Антия, символически «убившая» Кино, оказывается победительницей своего хтонического двойника, и после выхода из ямы ее сопровождают ставшие ручными собаки – это возвращает нас к началу романа, где Антия была описана в облачении Артемиды, а следом бежали собаки. Убив «страсти и смерть», Антия как бы возвращается к своему первоначальному облику Артемиды, целомудренной девы и владычицы зверей.

О.М. Фрейденберг тоже считает все женские персонажи романа Ксенофонта (как и других романов) разными воплощениями главной героини, но приписывает им одно значение – плодородия и чувственности, а вывод свой делает на основании исследований мифологической семантики, «бессознательно», по ее мнению, выраженной в романах. Мы говорим о двойниках у Ксенофонта на основании самого текста и полагаем, что они введены совершенно сознательно и выражают идею постепенного нисхождения главных героев и их прохождения через страсти.

Герой встречается в своих странствиях с низшими двойниками героини, символизирующими чувственность

и смертельную страсть, а героиня – с двойником героя, воплощающим разрушительность и воинственность; налицо полное соответствие предсказанию на брачном пологе, через объединение Ареса и Афродиты указывающему на будущие отношения героев.

Завершающий параллелизм в странствиях героев – соотношение испытания Антии в доме сводника в Таренте (Италия) и «непосильного труда» Габрокома, нанявшегося в Нукерии (Италия) в каменотесы. Параллелизм подчеркнут словами героя о себе: «обрек свое тело рабству» (V 8 4); в это же время тело Антии сводник пытается продать. Дом сводника – последнее, седьмое испытание героини, как бы суммирующее смысл всех предшествующих. То же самое у героя: искушений после Египта у него уже нет, но образ тесания камней как бы подытоживает все испытанное им ранее; «обработка камней» в эпоху написания романа символически понималась как «обработка себя», «обтесывание» человеческой природы (см. ниже, стр. 263). После параллельных итогов испытаний герои наконец встречаются.

### *Тайна Антии и священная болезнь*

В линии Антии, как и Габрокома, присутствует тема тайны, ее сокрытия–открытия. Но в случае героини это не двусторонний обмен историями, как у Габрокома с Гиппотоем и Эгиалеем, а сокрытие–открытие правды о себе в ситуациях опасности. Антия три раза говорит правду и три раза лжет о себе – все ситуации связаны с необходимостью сохранить целомудрие.

Сначала скажем о «сокрытиях истины» и лжи героини. Первый раз эта тема звучит в эпизоде с Перилаем, когда Антия не говорит о себе правды и, прося на трид-

цать дней отложить свадебные торжества и хранить в это время ее чистоту, «выдумывает всякие отговорки» (II 13 8). Второй раз – в эпизоде с Псаммидом: Антия, чтобы избежать домогательств купца, отговаривается тем, что отец при рождении посвятил ее Исиде и она должна до брачного возраста хранить чистоту; до этого срока, говорит героиня, остается год (III 11 4–5). Третий раз – ложь у сводника, где Антия, выведенная для завлечения посетителей перед домом, бросается на землю и изображает «священную болезнь» (V 7 4). Присутствующие, которые перед этим желали насладиться с ней любовью, теперь испытывают жалость и страх и, «удерживаясь от желаний плотских наслаждений», прислуживают ей.

Сводник, приведя Антию домой, расспрашивает ее о причине болезни, и героиня рассказывает историю о том, как однажды во время ночного праздника она заблудилась и призрак умершего человека, вышедший из могилы и «страшный на вид», пытался схватить ее; перед рассветом он отпустил Антию, ударив ее в грудь и тем вселив болезнь, которой она «время от времени» страдает (V 7 6–9). Сводник верит Антии и решает продать ее на рынке.

Как видим, по мере приближения к финалу ложь Антии усиливается. Однако эти ложные истории намекают на стоящую за ними правду. То, что Антия – служительница Исиды, означает приближенность героини к священному; действительно, она описывается в начале как служительница Артемиды и приравнивается к самой богине. Рассказ о призраке приоткрывает символический пласт истории. Мы помним, что выражение «страшный видом» относилось к образам, связанным с подземным миром, – Кино, собакам, финикийской

женщине из сновидения. К этой теме присоединяются в рассказе Антии аллюзии, связанные со «священной болезнью».

В истории Антии о призраке два основных элемента – сам призрак и священная болезнь, которую он вселил. Представления о возникновении и сущности священной болезни излагает платоник Апулей в своей «Апологии». Он говорит, что если «гибельный возбудитель» этой болезни «пройдет, неистовствуя, по всем жилам, а затем, проделав путь до макушки головы, смешает свое ужасное течение с мозгом, то немедленно парализует царственную часть души (которая, владея разумом, занимает темя человека, как крепость и царский дворец), закупоривая и приводя в расстройство ее божественные пути и проходы мудрости... Мы называем эту болезнь не только великой и комициальной, но и божественной... очевидно потому, что она действительно поражает именно разумную часть души, которая свята в наивысшей степени» (Apol. Apol. 50). После описания болезни Апулей говорит, что это теория Платона. Плутарх в диалоге «об Эротe» прямо сопоставляет эротическую страсть и «священную болезнь»: «есть ведь и телесная болезнь, называемая священной; ничего странного, если также и иступленнейшую душевную страсть иные называют священной и божественной» (Plut. Amat. 755e).

Священная болезнь понимается платониками как поражение «разумной части души» и «расстройство ее божественных путей». Но мы пришли к выводу, что болезнь героев как раз и состоит в поражении страстями «святой части души». В рассказе Антии болезнь вызывается призраком умершего. О сущности «призраков» говорит Платон в «Федоне» – это души тех, кто был отягощен телесным, чувственным: «Ясно, что душа,

смешанная с телесным, тяжелеет, и эта тяжесть снова тянет ее в видимый мир. В страхе перед безвидным, перед тем, что называют Аидом, она бродит среди надгробий и могил». Это «души не добрых, но дурных людей: они принуждены блуждать среди могил, неся наказание за дурной образ жизни в прошлом, и так блуждают до той поры, пока пристрастием к бывшему своему спутнику – к телесному – не будут вновь заключены в оковы тела» (Phaed. 81de).

Итак, призрак умершего, то есть *зрима* отягощенность телесным и чувственным, вызывает священную болезнь, то есть поражение разумной части души. Рассказ о священной болезни и призраке дается незадолго до финала, в эпизоде с домом сводника, являющимся собирательным образом преследовавших героиню страстей. Теперь, после рассказа о странствиях, автор снова возвращает нас к теме болезни, введенной в самом начале. В оракуле говорится о «начале и конце болезни»; история Антии о священной болезни как бы подытоживает повествование о круге «исцеления» и оказывается своего рода символическим конспектом «истории болезни» героев. Таким образом, за ложью, предназначенной персонажам, скрывается правда, адресованная читателям-экзегетам.

Теперь скажем о случаях открытия истины героиней. Сначала она говорит правду о своем происхождении и рассказывает историю любви с Габрокомом пастуху Лампону, которому ее отдала Манто с тем, чтобы Антия стала женой пастуха. Лампон «жалеет девушку», клянется хранить ее чистоту и «призывает мужаться» (II 9 4). Второй раз – когда героиня хочет избежать брака с Перилаем, чтобы сохранить целомудрие, она открывается врачу Евдоксу с просьбой дать яд. Евдокс кля-

нется выполнить просьбу и «призывает мужаться» (II 5 6). Третий раз, уже в конце романа, Антия открыва-ется выкупившему ее у сводника Гиппотоя, который полюбил девушку и желал ее взаимности.

Раскрытие тайны Антии в случае с Гиппотоем про-ходит три ступени и связано с темой «узнаваний». Сна-чала Гиппотой видит девушку на рынке, куда ее вывел сводник для продажи, и ему кажется, что она похожа на ту, которую он видел в Египте. Гиппотой удивляется, как она могла спастись из ямы с собаками: «Что за перемена? Как она спаслась? Что за бегство из ямы? Что за удивительное спасение?» (V 9 5–6). Это первый этап узнавания. Гиппотой расспрашивает девушку, и она говорит о своих мучениях в Египте, однако не уз-нает Гиппотоя, удивляясь, откуда он знает ее историю. «Услышав», Гиппотой «из сказанного еще больше узнал ее»; выкупив Антию у сводника, он ведет ее к себе и «призывает мужаться» (V 9 9); здесь Гиппотой открыва-ется Антии, говоря, кто он такой. Это второй этап узнавания – Антия пока не рассказала о себе правду. И наконец третий этап – когда Гиппотой влюбляется в Антию, она решает открыть ему тайну (*τὰ ἀπόρρητα*): слово *ἀπόρρητα* означает «то, что не позволено выска-зывать» и имеет прямое отношение к мистериальной лексике. Когда тайна открыта, Гиппотой узнает, что Антия – возлюбленная его лучшего друга, обнимает ее, снова призывает мужаться и везет в Эфес.

Итак, Антия говорит правду «помощникам» – пас-туху и врачу, а затем освободившему ее бывшему раз-бойнику. Лжет она своим «хозяевам», но при этом ложь оказывается символически изложенной правдой. Перед финалом героиня рассказывает своднику то, что она скрывала (*ἀπέκρυπτον*), а затем выкупившему ее у свод-

ника Гиппотою – «то, что нельзя разглашать». При этом «скрытое» (*ἀπέκρυπτον*) и «неразглашаемое» (*ἀπόρρητα*) перекликаются между собой – эти слова появляются в романе только в двух случаях. Рассказ о священной болезни и история приключений героев связаны «тайной». Раскрытие тайны и «узнавания» приводит героев к воссоединению.

### Финал.

#### Узнавание.

#### Рассказ как посвящение

После признания Антии Гиппотой везет ее через Родос в Эфес, куда незадолго перед этим отправился Габроком. Габроком заезжает на Сицилию, где узнает, что Эгиалей умер, потом проплывает Крит, задерживается на несколько дней на Кипре, чтобы почтить Афродиту, и приплывает на Родос. Плавание проходит без всяких кораблекрушений и является кратким повтором общего цикла плавания героя: начало плавания было нисхождением с заходом на острова – теперь острова знаменуют восхождение.

На Родосе происходит встреча героев. Здесь мы наблюдаем такую же трехчастную схему узнаваний, как в эпизоде выкупа Антии Гиппотоем.

**Первое узнавание.** Слуги главных героев, когда-то разлученные с ними из-за Манто, бывшие рабы Левкон и Рода приплывают на Родос узнать о судьбе господ; они посвящают в храм Гелиоса стелу с надписью в честь хозяев, помещая ее рядом с оружием, пожертвованным Антией и Габроком в храм в начале путе-



шествия. Габроком, зайдя в храм, видит стелу и оружие, смотрит на них и плачет. Вошедшие помолиться Левкон и Рода видят «чужого человека», льющего слезы перед их посвящением, и удивляются этому, не узнавая Габрокома; он их тоже не узнает. Только после слов героя о том, что это приношение сделано в его честь, Левкон и Рода «по лицу, по голосу, по речам, по тому, что незнакомец упомянул об Антии», узнают Габрокома; они рассказывают ему о себе, ведут в свой дом, служат ему и «призывают мужаться» (V 10 7–12).

**Второе узнавание.** Гиппотой и Антия прибывают на Родос накануне праздника Гелиоса. В первый день праздника Антия с Гиппотоем приходят в храм Гелиоса; Антия видит оружие, заливаясь слезами и, обрезав волосы, посвящает их Гелиосу в честь Габрокома. После ухода Гиппотоя и Антии из храма туда приходят Левкон и Рода и видят посвящение Антии; дома они рассказывают об этом Габрокому, который «воспрял духом». На следующий день Левкон и Рода (Габроком в печали оставался дома) встречаются в храме Антию, плачущую перед посвящением, и сначала не узнают ее, но потом сопоставляют все – «любовь, слезы, посвящение, имена, образ» – и наконец узнают. Они падают на колени, называют свои имена Антии, и она, пораженная, тоже узнает их; Левкон и Рода «призывают мужаться» и рассказывают Антии о Габрокоме (V 12 3–6).

**Третье узнавание.** Народ при вести о том, что Антия и Габроком нашлись, сбегается к храму. Левкон и Рода узнают в толпе Гиппотоя, а он их. Габроком, услышавший от кого-то радостную весть, бежит к ним через весь город и встречается с Антией у храма Исиды. «Как только они увидели друг друга, сразу узнали, ибо этого желали их души» (V 1–3). Здесь в одной фразе пере-

числяются чувства героев и говорится, что народ ликовавал и прославлял Исиду; герои заходят в храм и, припав к жертвеннику, благодарят богиню за помощь.

Обратим внимание на несколько странностей, отмечаемых всеми исследователями. Во-первых, слуги и хозяева сначала не узнают друг друга – это не менее странно, чем то, как не узнают друг друга Антия и Гиппотой, хотя встречаются при весьма знаменательных обстоятельствах. Во-вторых, слуги и Гиппотой узнают друг друга – а ведь раньше они не виделись. В-третьих (эта деталь критиками не отмечена), при описании встречи главных героев говорится, что они сразу узнали друг друга, «ибо этого желали их души»; получается, что влюбленные могли и не узнать друг друга. В-четвертых, Габроком почему-то не идет на поиски Антии после того, как Левкон и Рода рассказывают ему о виденном в храме посвящении, а остается дома.

Циммерманн в одной из своих работ<sup>40</sup> анализирует эпизод со сценами узнаваний и выделяет в каждой из трех структуру трех актов: «прелюдия – узнавание – эпилог»; однако он никак не объясняет такую композицию. Вспомнив начало романа, мы видим, что в эпизоде на Родосе полностью выдерживается трехступенная схема приближения к храму, воспроизводящая композицию праздника Артемиды. Здесь тоже праздник; тоже три ступени; герои движутся параллельно, не видя друг друга; их сводят слуги, занимающие место хора; именно уподобление двух праздников заставляет героя встретиться с героиней только в кульминационный момент, у храма.

Итак, история героев начинается и заканчивается тождественной трехступенной структурой, выражающей приближение к священной точке. Однако в финале

центральное место занимает тема узнавания, отсутствующая в начале; здесь скапливается лексика, относящаяся к «знанию», «узнаванию» – в этих фрагментах (V 9 5 – 13 3) употребляется столько же слов, имеющих отношение к «знанию» (*γινώσκω, ἀναγινώσκω, γνωρίζω, γνωρίζομαι, ἀναγνωρίζω, ἄγνωστος*), сколько во всем остальном тексте.

Что же мы видим в связи с узнаваниями? Во-первых, встреча влюбленных может состояться только после того, как все узнают друг друга. Во-вторых, узнавание затруднено, это не обычный, естественный акт – он связан с сопоставлением разных признаков между собой. При узнавании друг другом Антии и Гиппотоя, а также слуг и хозяев, такие признаки уложены в цепочки так называемых рекапитуляций (греч. *κεφάλαια*), то есть краткого перечисления предшествующих событий, которые в различающихся деталями, но очень близких вариантах встречаются в романе повсеместно (21 раз). Такие же рекапитуляции появляются при всех раскрытиях тайны (Габроком – Гиппотой; Габроком – Эгиалей; Антия – Лампон; Антия – Евдокс), напоминая своего рода «пароль».

Приведем как пример несколько вариантов рекапитуляций:

- «болезнь – бегство – могила – оковы – река»;
- «чужбина – разбойники – неизбежность – наказание»;
- «любовь к деве – брак – оракул – чужбина – пираты»;
- «любовь – клятвы – родина – неизбежность – брак»;

- «брачный чертог – безумие – любовь – смерть»;
  - «беды – оковы – разбойники – блуд – Египет»
- и т. д.

В этих повторах всегда перечисляется именно то, что важно для символического истолкования романа и подсказывает читателям, какие мотивы являются наиболее важными и как они связаны. Слова о том, что слуги сначала не узнали героиню, а затем стали «сопоставлять» признаки – это как бы рецепт для читателей: чтобы узнать подоплеку событий, чтобы совершить собственный акт узнавания, читатель должен проделать ту же процедуру.

В оракуле, как мы говорили, исцеленье приравнено к разгадыванию. Когда все узнают друг друга, происходит разгадка, а с ней наступает и исцеление. Поскольку исцеляться надо было от страстей, следует ожидать, что воссоединение героев будет связано с темой целомудрия – так оно и происходит. Шмелинг, говоря о финальной брачной сцене, отмечает, что она удивительно целомудренна: вместо того чтобы предаваться «радостям Афродиты», как в первой сцене, герои рассказывают о своих злоключениях и уверяют друг друга в сохраненном целомудрии. Ни о каких чувственных наслаждениях в этой брачной сцене нет и речи: герои всю ночь обмениваются рассказами.

Монолог героини представляет собой последнюю рекапитуляцию, подводящую итог странствиям; Антия говорит, что она «скиталась по морям и землям, избегла разбойников оскорблений, пиратов злоумышлений, сводников покушений, оков, ямы, распятия и могилы... Никто не осквернил моей чистоты... Я чиста, совершив всякие хитрости целомудрия» (V 14 1–3). Здесь упот-

ребляется выражение (*πολλὴν γῆν πλανηθεῖσα καὶ θάλασσαν*), которое относилось и к коню в сновидении, и к Габрокому, – а поскольку «конем» является также и Гиппотой, формула обобщенно указывает на странствия и испытания всех трех основных персонажей.

Если у Гелиодора роман заканчивается тем, что герои становятся жрецами, «посвященными», то у Ксенофонта посвящением богам оказывается сама «история», – вернувшись на родину, герои посвящают в храм Артемиды, в котором познакомились, в качестве жертвы повесть о происшедшем с ними. Греки и римляне часто посвящали в храмы картины с изображением кораблекрушения, из которого спаслись (ср., например, Pers. I 89), а Асклепию, как известно, всегда посвящали votive изображение исцеленного органа. Практика посвящения в храм рукописи о пережитых несчастьях менее известна, но в контексте таких фактов не выглядит вполне фантастической.

Роль рассказа как жертвы в греческом романе была отмечена О.М. Фрейденберг. В греческом романе, по мнению Фрейденберг, «рассказ оказывается той жертвой, которую возлагают на алтарь. Этот образ недвусмысленно говорит о том, что рассказ уподоблен жертвенному животному»<sup>41</sup>.

Фрейденберг говорит о «греческом романе» вообще, но из пяти дошедших эротических романов такая концовка, где рассказ посвящают в храм в качестве жертвы, присутствует только у Ксенофонта, так что русская исследовательница здесь экстраполирует частное явление на весь круг интересующей ее литературы. Фрейденберг трактует образ «рассказа-жертвы» как наследие мифологической семантики, рудимент архаического способа мышления и повествования. Мы полагаем, что

этот образ у Ксенофонта вызван сознательным выстраиванием символического значения романа.

Рассказы друг другу о происшедшем тоже как бы проходят три ступени: первая – общий пир, в котором все узнавшие друг друга персонажи ведут «множество удивительных рассказов о том, что каждый “претерпел” и что “совершил”» (V 13 5); вторая – рассказы Антии и Габрокома на брачном ложе друг другу о своих странствиях (V 14 1–4); третья – приношение в жертву рассказа обо всем, что они «претерпели и совершили», в храм Артемиды в Эфесе по прибытии туда (V 15 2).

Эпизод праздника в начале романа, где по ступеням к храму двигалась жертвенная процессия, сходен со ступенчатым продвижением к храму рассказа героев о своей судьбе, причем сохраняется переключение точек зрения: от хора через героев к храму, где рассказ становится священной собственностью божества. Приходя к концу, *рассказы героев и рассказ о героях* смыкаются в одной точке, становясь рукописью, сохраненной в храме под покровительством Артемиды и ставшей, по мысли Ксенофонта, оригиналом той, которую держит в руках читатель.

## Сюжет Ксенофонта как иносказание

Роман Ксенофонта состоит из пролога, в котором герой-скептик бросает вызов богу любви, и любовной истории, являющейся ответом на этот вызов. Из-за пролога весь этот сюжет можно назвать историей эротического воспитания героя.

Ее начало – возникновение любви в сцене созерцания в храме, намекающей на священный брак Эрота и Артемиды. После этого герои «заболевают страстями». Приведенные ими к порогу смерти, они вступают в брак, знаменующий их ниспадение на уровень чувственного и разрушительного (что символизируется брачным пологом с Аресом и Афродитой).

После брачных торжеств герои отправляются на чужбину, в Египет, означающий низший мир страстей и смерти. Во время странствий они расстаются и проходят параллельные испытания и искушения, спускаясь все ниже и встречаясь со все более разрушительными проявлениями Эрота.

Смысл нисхождения и восхождения, «круга» страданий отражается и в географическом круге. Герои путешествуют, проходя все четыре стороны света: верхняя точка – Эфес, север, родина; далее путешествия по Малой Азии, то есть по востоку; нисхождение на юг – в Египет; постепенный подъем через запад – Сицилия, Италия; соединение на Родосе; и наконец, возвращение на родину в Эфес.

Через все странствия проходит тема тайны. Перед финалом главный герой получает «истинное знание» об «истинной любви». В финале происходит ряд узнаваний, после чего «узнавшие» объединяются, а влюбленные воссоединяются в целомудренном браке.

Основные темы истории:

- созерцание – целомудренное и чувственное;
- брак – целомудренный и чувственный;
- испытание страстями;
- тайна и узнавание.

Мы полагаем, что главным содержательным источником этих тем является платоническая концепция Эроса и связанные с ней орфические и другие религиозные и философские учения, весьма распространенные в эпоху Ксенофонта. К рассмотрению этого круга идей в отношении к его роману мы и переходим в следующей главе.





Грекам известны два образа Эроса: сын Афродиты, вооруженный стрелами Купидон с крылышками, изображения и описания которого до сих пор остаются едва ли не столь же многочисленными, как в античности, и древний бог, внешность и происхождение которого темны и таинственны. Говоря об Эроде, которому не хотел поклоняться Габроком и гнев которого стал движущей силой романа Ксенофонта, говоря о греческом *эротическом* романе вообще, вовсе не обязательно представлять себе первый образ Эроса; напротив, мы постараемся показать, что роман становится намного понятней, если поразмышлять о втором.

Представления об этом древнейшем Эроде вовсе не отходят во времена Ксенофонта на второй план: наоборот, связанные с ним идеи в это время становятся более распространенными, чем в классическую или раннеэллинистическую эпоху, и проникают в самые разные книги и учения. Прежде чем перечислять их, нужно сказать несколько слов о том, какой стала философская мысль эпохи вообще.

## Эклектика, синкретизм и истолкование

### *Философские «клише»*

Обращение к уже накопленному свойственно греческой культуре первых веков христианской эры; появление философских школ, к названию которых мы добавляем приставку «нео», составление комментариев к памятникам, уже ставшим классическими, – приметы этого очевидного процесса.

Не менее очевидно, что классический памятник подвергается в таком случае тому или иному истолкованию; склонность к истолкованию, к экзегезе и аллегорезе становится характернейшей чертой духовной жизни эпохи. А если поэмы Гомера в это время почти обязательно понимаются образованным читателем как написанные в расчете на истолкование, то вполне возможно и сознательное составление нового сочинения с таким же расчетом.

Подобным сочинением, рассчитанным на аллегорическое истолкование образованным читателем, мы считаем роман Ксенофонта. А чтобы чтение, сопровождающееся толкованием, было возможно, открывающийся читателю смысл не должен быть совсем новым и неожиданным и идеи, скрытые в аллегориях, должны быть знакомы, мало того – привычны. Эта глава посвящена описанию таких идей, распространенных до банальности в литературе того времени и нашедших отражение у Ксенофонта.

\* \* \*

Появлению общеизвестных и общепонятных идей весьма способствовал так называемый философский эклектизм. Уже со II века до Р. Х. в философии начи-

нается процесс заимствований разными школами друг у друга фразеологии, терминологии, образов, примеров; в конечном счете это приводило и к сознательному эклектизму. Цицерон сообщает (Acad. Pr. II 11), что Антиох из Аскалона (ок. 130–68 годы до Р. Х.) совмещал в своем учении стоицизм, платонизм, аристотелизм и элементы пифагорейства. Позднее Потамон Александрийский (конец I века до Р. Х.) создал свою «эκλεκτική» школу, «отобрав из всех школ то, что ему хотелось»; именно по отношению к этому философу и вводит Диоген Лаэртций впервые термин «эκλεκτικά» (*ἐκλεκτικὴ τις αἵρεσις* – Diog. Laert. I 21).

Эκλεκтизм имел не только дурные стороны – для философской мысли самой по себе он означал попытку понять «общие основы идей и формул человеческого мышления»<sup>1</sup>. Многообразие способов говорить об «одном и том же» вело философский поиск к осознанию общих моделей мышления – потому столь актуальным и становится в это время платонизм с его концепцией сверхчувственных архетипических идей, присутствующих в качестве отпечатков во всех проявлениях чувственного мира. В разном теперь осознанно ищется общее, намекающее на единство порождающего источника. Осознанность этого поиска и приводит к возможности сознательного расчета на аллегорическое прочтение произведения.

В первые века нашей эры это явление приобретает все более широкое распространение. Результатом «эκλεκтического бума» становится создание многочисленных компиляций, сводящих положения разных авторов в единую систему, распространение учебников, «введений» (*εἰσαγωγαί*), и сборников мнений (*δόξαι*) философов. Наличие таких книг показывает существование соответствующего широкого читательского круга; они

доносят философские идеи, как выражается русский исследователь, до «среднего социокультурного слоя»<sup>2</sup>. Для этого они должны упроститься, и процессы обеднения философских идей, их превращения в шаблоны неминуемо имеют место в эту эпоху.

Необходимые нам для разбора Ксенофонта мыслительные «клише», распространившиеся в первые века нашей эры, следующие:

1) Противопоставление чувственного и умопостижимого мира.

Это противопоставление, основополагающее для древнегреческой философии, начиная с Парменида, утрируется в религиозных учениях эпохи, христианстве и гностицизме; философская школа, как мы видим на примерах учебников платоновской философии, также продолжает ставить его во главу угла. «Природы вещей суть две, причем одну из них Платон называет *δοξαστήν*, и ее можно видеть глазами и касаться рукой; другая, восходящая к уму, мыслимая и умопостижимая» (Apl. Plat. I 9). По Алкиною, доступный человеку разум «двоякого рода: один относится к умопостижимому, другой – к чувственному» (Alcin. IV 3).

2) Идея нисхождения и восхождения души.

Это вытекает из предыдущего тезиса, хотя, в отличие от его рациональности, всегда излагается более субъективным и мифологическим языком. О падении души из сверхчувственного мира в чувственный и о желаемом возвращении ее обратно говорили и платоники, и все близкие к ним мыслители, вплоть до таких неопифагорейцев, как Аполлоний Тианский, и гностики, и многие из христиан (во всяком случае, до осуждения церковью учения Оригена о предсуществовании душ).

### 3) Триадическое строение.

Примеров триадических построений того времени можно привести почти неограниченно много<sup>3</sup>: Ум – Душа – Тело; Логос – Идея – Материя; духовное – душевное – телесное и пр. По учебникам платонизма существуют три начала души: разумная, гневная, вожделяющая; соответственно им – три порока (бестолковость, вспыльчивость, похоть) и три добродетели (разумение, мужество, воздержность). Особенно нас интересуют три вида любви: божественная, низменная и третья, смешанная из обеих (Apul. Plat. II 14).

Эти триады в греческой философской мысли имеют два источника. «Вертикальное» построение триады, при котором каждый последующий член ниже или хуже предыдущего, восходит к Платону. Однако в эти века мы встречаем и построения, в которых третий член является средним между двумя крайностями, и такой принцип строения триады восходит, конечно, к Аристотелю.

### *Поэт, философ и иерофант*

Из этих постулатов вытекает и присущая всем философским направлениям эпохи склонность к истолкованию чувственного через умопостигаемое, внешнего через внутреннее. В первые века по Р. Х. становится очень распространенным истолкование, например, «Одиссеи» как аллегорического описания странствий души. Плутарх говорит, что рассказ о путешествиях Одиссея – это повествование о падении души из сверхчувственного мира в чувственный, а приключения героя знаменуют испытания души страстями (Plut. Mor. fr. 178, 200). Он же в своем описании мистерий делает

упор на психологическое изменение посвящаемого, причем прохождение мистериальной инициации оказывается аналогией испытаний души страстями: посвященный становится очищенным от них и свободным и в конце пути попадает в «занебесную область» (Plut. Mor. fr. 178).

Символическое истолкование мистерий становится в первые века по Р. Х. обоснованием многих философских учений, особенно связанных с переосмыслением платонизма. О пифагорейце-платонике Нумении (II век) говорили, что он «разгласил элевсинские тайны через свою философию» (Macr. Somn. I 19). Позже Плотин, который во многом опирался на идеи Нумения, не раз использует мистериальные метафоры для описания внутреннего восхождения души к самосозерцанию ума и слиянию с Единым (Plot. VI 7; VI 9 и др.). Плотин, как и Плутарх, трактует «Одиссею» как иносказание «бегства от чувственного» (Plot. I 6). В то же время этот путь восхождения, это «бегство в единое Отечество», описывается у него и теоретически, посредством диалектических рассуждений. Ярко сравнивает путь философа с путем посвящаемого в мистерии, свет Ума, открывающийся философу, с мистериальной эпопеей, Плутарх в трактате «О продвижении в добродетели» (Plut. Prof. Virt. 81de). Таким образом, философская диалектика, мифологический сюжет, мистериальное действие ставятся в один ряд и сознательно толкуются как описания единого архетипа «нисхождения и восхождения души».

Порфирий в биографии Плотина рассказывает, как во время празднования дня рождения Платона он прочитал в кругу коллег поэму о священном браке, написанную аллегорически и «мистагогически». Кто-то из присутствующих назвал Порфирия безумцем; Плотин

же похвалил Порфирия за то, что он показал себя в одном лице поэтом, философом и иерофантом.

Такое сочетание – мыслитель, сочинитель, а еще и мистагог в своем роде – свойственно в эту эпоху эклектики и синкретизма многим. Яркий пример объединения мифа, мистерии и философии в одном аллегорическом повествовании – знаменитая сказка Апулея об Эроте и Психее<sup>4</sup>. Апулей, характерный представитель так называемого среднего платонизма, напоминающий в первых строках романа о своем родстве с Плутархом (скорей литературно-философском, чем простым), описывает орфико-платоническую концепцию падения души в форме мифа и с указаниями на мистерии – как прямыми, так и косвенными<sup>5</sup>. Его простое на первый взгляд повествование выглядит почти фольклорным – но эта простота возникает благодаря точному отбору архетипических схем и деталей. То, что Апулей мог использовать мотивы распространенных легенд и сказаний, не отменяет главного – осознанного строения сюжета как иносказания о внутреннем процессе странствий и очищения. Обрамлением сказки о Психее является история героя, превращенного в осла, а затем, после испытаний, в человека и в посвященного; обе истории, просвечивая друг через друга, дают возможность прочитать их символический смысл.

Приключенческий роман Апулея рассказывает об испытаниях странствующей души. В то же время, например, гностические мифы о Софии напоминают рассказ о страданиях и грехопадениях человека. А.Ф. Лосев пишет, что поведение «основных персонажей гностицизма рисуется в виде какого-то приключенческого романа»<sup>6</sup>. «Языческий философ мог бы признать все это повествование о Софии только забавной сказкой, только субъективной фантазией и только художествен-



ным романом»<sup>7</sup>. Однако, как видим, языческие философы сами переводили миф и мистиерию на язык философии, а философские концепции – на язык «забавной сказки».

Такой сознательной обработкой мифологических, мистериальных и философско-теологических схем является, на наш взгляд, и роман Ксенофонта. Напластование разных, казалось бы, идей в его произведении указывает на атмосферу эклектизма, оправдывающую различные смешения.

## Эрот и целомудрие у Платона

Три названных выше философских «клише» все же не определяют собой всего содержания романа. В прямом или в аллегорическом смысле роман остается любовным: любовь – его главная тема, а Эрот – главное действующее лицо, зачинщик и двигатель сюжета. О понимании Эрота в литературе того времени нам необходимо сказать несколько слов.

Служение героев Эроту в романе Ксенофонта парадоксально сочетается с приверженностью целомудрию. Божество, рабами которого становятся Антия и Габроком, – целомудренный Эрот; у Гелиодора герои тоже называют себя «добычей и рабами целомудренного Эрота». В конце романа герои выдерживают «испытание на девственность», после чего становятся жрецами. У Ахилла Татия герои, поначалу стремящиеся к чувственным наслаждениям, со временем становятся приверженцами целомудрия. Главной героине, Левкиппе, покровительствует Артемида, а сама Левкиппа, ставшая ее поклонницей, противопоставлена другой героине,

страстной Мелите, открыто соотносенной с Афродитой. В борьбе двух женских персонажей за любовь героя побеждает Левкиппа, то есть целомудрие; в финале романа, как и у Гелиодора, героиня выдерживает испытание на невинность. Все любовные романы (за исключением романа Харитона) прославляют *целомудренного Эрота*.

Похожую характеристику этого бога всякий сколько-нибудь образованный читатель того времени находил у Платона.

В «Пире» говорится, что Эрот *в высшей степени причастен целомудрию* (*σωφροσύνης πλείστης μετέχει*, *Symp.* 196с). *Σωφροσύνη* здесь означает одну из четырех «основных» добродетелей – мужество (*ἀνδρεία*), благоразумие (*φρόνησις*), целомудрие (*σωφροσύνη*), справедливость (*δικαιοσύνη*). В русском переводе «Пира», выполненном С.К. Аптом, *σωφροσύνη* передается как «рассудительность» (этот же перевод принят и для других диалогов, в которых речь идет о *σωφροσύνη*). Это подчеркивает отношение данного понятия к «разуму», но в таком переводе теряется обыгрывание Платоном двух смыслов слова. В контексте рассказа об Эроте слово *σωφροσύνη* по необходимости проявляет обе свои грани: как «мудрость», «благоразумие», так и одновременно «воздержанность».

В древнегреческой литературе понятие *σωφροσύνη* обладает куда более широким значением, чем просто «воздержание». Феогид называет «целомудренными» трех героев: царя Крита Радаманфа, Сизифа и Нестора (*Theogn.* I 701); он имеет в виду мудрость этих героев, к которой у Нестора прибавляется умение сдерживать себя. У Эсхила в трагедии «Семеро против Фив» это понятие связано скорее с мудростью: гадатель Амфиарай называется там *σωφρονέστατον* и *σώφρων*, и как

бы в подтверждение таких эпитетов говорится, что в нем «душа глубокая разумные решенья, как плоды, растит» (Aesch. Sept. 565, 590, 610).

Э. Норт в своем исследовании об истории понятия *σωφροσύνη* в античности<sup>8</sup> говорит, что в эротическом контексте оно начинает встречаться только с IV века: Псевдо-Демосфен, например, относит понятие *σωφροσύνη* к Радаманфу, имея в виду не мудрость, а сексуальную воздержанность. В дальнейшем понятие все больше раздваивается, что позволяет в первые века по Р. Х. проводить тонкие взаимосвязи между *σωφροσύνη* как целомудрием и *σωφροσύνη* как мудростью.

Но эта взаимосвязь присутствует уже у Платона, во много обуславливая его понимание эротического. В диалоге «Хармид» *σωφροσύνη* определяется как самопознание, знание знаний, наука наук, великое благо: *σωφροσύνην εἶναι τὸ γινώσκειν αὐτὸν ἑαυτόν*, «целомудрие – это познание себя самого» (Charm. 165b; ср. 164b; 171c; 174e; 175bc; 175e).

В «Хармиде» не отмечена связь *σωφροσύνη* с Эротом, но в диалоге «Алкивиад I», где высказывается сходное с «Хармидом» определение этого понятия, она присутствует. Здесь смысл *σωφροσύνη* как познания самого себя уточняется тем, что познавать надо свою душу, ее свойства, доброе и злое в себе (Alcib. I 133be). Такое познание сравнивается с вглядыванием в глаза собеседника, а эта аналогия оказывается метафорой созерцания душой своей божественной части (Alcib. I 132d-133c). Заканчивается диалог тем, что Алкивиад принимает руководство над собой Сократа в овладении важнейшей наукой – познании самого себя; и тут Сократ говорит, что он «взлелеял» в душе Алкивиада «легкокрылого Эрота» (Alcib. I 176e). Появление в душе Эрота есть, таким образом, прозрение того, что

*σωφροσύνη* как познание собственной души – главная из наук.

Связь *σωφροσύνη* с Эротом и с познанием одновременно проясняется в диалогах «Пир» и «Федр». Сопоставив то, что говорится в этих двух диалогах об Эроте, можно представить связную картину «эротической концепции» Платона. Главные ее составляющие: древность и могущество Эрота, разлитого по всей природе; существование двух Эротов, «небесного» и «пошлого»; величие целомудренного Эрота; Эрот как жажда целостности половинок, прежде бывших единым; Эрот как педагог и целитель, ведущий человека к познанию божественного. В «Пире» Эрот назван самым «целомудренным»: «целомудрие – это, по общему признанию, умение обуздывать свои вожделения и страсти (*εἶναι... σωφροσύνη τὸ κρατεῖν ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν*), а нет страсти, которая была бы сильнее Эрота. Но если страсти слабее, чем он, значит, они должны подчиняться ему, а он – обуздывать их. А если Эрот обуздывает желания и страсти, его нужно признать необыкновенно целомудренным (*διαφερόντως ἄν σωφρονοῖ*, Сурр. 196с)».

Эрот оказывается самым «целомудренным», потому что побеждает страсти, самая сильная из которых – эротическая. Таким образом, Эрот побеждает сам себя – точнее, целомудренный Эрот побеждает «страстного». Здесь целомудрие, *σωφροσύνη*, понимается как «воздержность», «самообладание», власть над собственными желаниями – то есть в том общепринятом значении, о котором говорилось выше.

Без *σωφροσύνη*, то есть воздержности и победы над страстями, невозможно познание: она есть необходимое условие восхождения по знаменитой «эротической лестнице». Ученик Эрота, начав с любви к одному прекрас-

ному телу, поднявшись к красоте тел вообще, затем к красоте души, нравов и обычаев, к красоте наук, на вершине лестницы наконец достигает священной эпоптеи и созерцает «прекрасное само по себе». В «Федре» примерно такими же словами описываются «блаженные зрелища занебесной области», относящиеся к пребыванию «чистых душ» в «чистом свете» (Phaedr. 250c). Это знаменитейшее место из «Федра» часто понималось в античности как намек на мистериальное посвящение<sup>9</sup>. Таким образом, с точки зрения современников Ксенофонта, уже у Платона речь философа и речь миста оказываются тождественными.

Учитывая все сказанное об Эроте в «Пире» и других диалогах, получаем итог: результатом самопознания (*σωφροσύνη*) является власть над страстями (*σωφροσύνη*) и созерцание божественного; на пути обеих *σωφροσύνη* проводник и педагог – целомудренный Эрот. Здесь для перевода *σωφροσύνη* очень подходит русская калька с греческого, «целомудрие», в которой объединяются два смысла: во-первых, «воздержание», «чистота»; во-вторых, цельная, то есть «не-разделенная», «первичная» мудрость. Целомудренный Эрот у Платона является символом и «эротической чистоты», и самопознания как возвращения к божественному.

В «Пире» и «Федре» можно говорить о своего рода «эротическом круге»: в «занебесной области» правит небесный Эрот, означающий слияние души с божественным; после падения в чувственный мир и «потери крыльев» душа обуреваема двумя противоположными Эротами; если человек направляется целомудренным Эротом по пути добродетели и познания, он возвращается к первоначальной целостности, к целомудрию в обоих смыслах.

Эрот является проводником и педагогом, «мистагогом». Отметим, что у Ксенофонта Афинского в его «Пире» говорится о людях, «вдохновляемых целомудренным Эротом», и о том, что они становятся более благородными под влиянием посвящения в таинства этого бога (Xen. Symp. I 10).

Таков и Эрот в романе Ксенофонта Эфесского. Он представлен как могущественнейший бог и назван «владыкой всего сущего». Он вызывает в герое влечение к прекрасному – и Габроком устремляется к нему, сливаясь с божеством и с платоновским «потоком красоты» (Symp. 251b) во время созерцания в храме Артемиды. Но далее Эрот обнаруживает другое свое лицо, и страстный Эрот начинает бороться с целомудренным. Два типа любви описаны Платоном и в «Федре» как два коня, «благородный» и «наглый», о которых мы уже говорили в связи с Гиппотоем, две части души, соответственно своим природным склонностям влекущие человека в противоположные стороны (Phaedr. 253d sq.).

В нашем романе страсти символизируются сочетанием Ареса и Афродиты, чьим ребенком является Антэрот – темный двойник Эрота небесного. Герои «заболевают», и в полном соответствии с Платоном их болезнь оказывается «заболеванием страстями», которое может исцелить только целомудренный Эрот.

Испытания героини приводят к победе над Аресом в лице его служителя Гиппотоя (который одновременно является двойником главного героя); Гиппотой в конце романа преодолевает свою воинственность, то есть Ареса, что означает победу целомудренного Эрота над разрушительными страстями. Ведь и у Платона говорится: «да и в храбрости с Эротом *и самому Аресу не тягаться бы*. Ведь не Арес владеет Эротом, а Эрот Аресом, – то

есть любовь к Афродите. А владеющий сильнее того, кем он владеет» (Symr. 196с). Путешествия героев – это путь исцеления как преодоления страстей и одновременно путь воссоединения, возвращения к целостности. В финале романа воссоединение изображено как узнавание: если оглянуться назад, путь преодоления страстей оказывается путем познания, результат которого – возвращение к целомудренному, «небесному» браку.

Однако в романе есть и мотивы, выходящие за рамки того понимания Эрота, которое можно почерпнуть у Платона. Это, во-первых, идея целомудренного брака: у Платона, помимо шуточного рассказа об андрогинах, никак не обрисовано состояние «небесного» брака; у него говорится о восхождении к целостности под руководством целомудренного Эрота прежде всего ученика и учителя, связанных дружбой и духовным родством. Путь преодоления страстей не описывается у него подробно; тема нисхождения и испытаний души тоже отмечена лишь несколькими чертами (в основном в «Федре» и «Федоне»). Недостающие элементы можно найти, если обратиться к памятникам эпохи, более близкой к Ксенофону Эфесскому.

## Диалог Плутарха «Об Эроте»

Любопытный пример переосмысления платоновских представлений об «эротическом» в эту эпоху – диалог Плутарха «Об Эроте».

Плутарх принимает многие положения платоновского учения. Между воплощениями душа пребывает в сверхчувственном мире (766b), рождение же понимается как

ее падение в мир тел и чувственности, при этом хранящиеся в ней истинные образы замутняются: «подобно тому как у проснувшегося при сильном и ярком свете расходятся и разбегаются все образы, явившиеся его душе во сне, так при том изменении бытия, какое составляет рождение в этот свет, солнце, очевидно, поражает наше сознание как бы неким зелием, и от радостного удивления забывается все то прежнее» (764f sq.). Душа обольщается зримым и забывает умопостигаемое.

Эрот же не относится к зримому: он «имеет не зримый, а только умопостигаемый (мыслимый, *δοξασθέν*) образ» (757a). Впрочем, дальше выясняется, что Эротов у Плутарха три: умопостигаемый (*νοητός*), «общенародный» (*πάνδημος*; вспомним двух Афродит из «Пира» и двух коней из «Федра») и «третий», как бы средний, отождествляемый с Солнцем, – ведь солнце, с одной стороны, являет образ умозримого в чувственном мире, а с другой – соблазняет душу красотой чувственного. «Солнце противодействует Эроту: оно отвлекает ум от умозрительного к осязатимому, чаруя прелестью зримого и соблазняя только в этом зримом искать и истину, и все блага, а более нигде» (764e).

Третьего Эрота Плутарх вводит в полном соответствии с общей привычкой его современников к триадическим построениям. Он отождествлен с солнцем как отпечаток первого Эрота в чувственном мире. Аналогичным образом сам Платон в «Государстве» сравнивает с солнцем умопостигаемое благо (508a sq.), а Плутарх в другом трактате, «Об Исиде и Осирисе», отождествляет солнце-Гелиоса с Гором, сыном Исиды-материи и Осириса-«образца» (*παράδειγμα*), то есть с чувственным явлением умопостигаемого прообраза (Is. & Os. 53 sq.).



Из-за этой двойственности «третьего» Эроса может быть двойственным и его действие на человека. Менее благородные влюбленные прельщаются чувственной красотой: «преследуя и нащупывая в мальчиках и женщинах угадываемый образ той красоты, не могут найти ничего более прочного, чем наслаждение, смешанное с горечью» (765f sq.). Другие же, «благородные и прекраснлюбивые души», относятся к возлюбленным иначе. Взгляд такого влюбленного «преломляется в сторону божественной и умопостигаемой красоты: встретившись с красотой зримого тела, он пользуется ею как опорой для памяти, любит ее и, радуясь этому общению, еще более воспламеняется мыслью» (766a; ср. у Платона: *Phaedr.* 249bc; 250bd). После смерти такой влюбленный оказывается в свите своего бога, Эроса: «истинный же причастник Эроса (*ὁ ὡς ἀληθῶς ἐρωτικός*), оказавшись в том мире и вступив по заслугам в общение с красотой, окрыляется и сопровождает своего бога в вышнем хороводе» (766b).

Таким образом, благородные души выводятся Эротом из чувственного мира. Поскольку Эрот может общаться с душой, попавшей в чувственный мир, только посредством тела, то он показывает душе телесные, зримые образы, которые должны напомнить ей о сверхчувственной красоте. Плутарх уподобляет Эроса геометру, показывающему ученикам, еще не способным к представлению умопостигаемого, «осязаемые и зримые подбобия шаров, кубов, додекаэдров»; тем самым «небесный Эрот, изощряясь в очертаниях, красках и формах, показывает нам в блистающих молодостью образах отражения прекрасного» (765a).

Здесь Эрот предстает учителем, *педагогом*, а в другом, еще более ярком месте – мистагогом: душа сму-

щается и мучается чувственными страстями, «пока не встретит божественного и целомудренного Эрота, врачевателя и спасителя: придя через тела и став ее проводником к истине, из Аида на *истины равнину*, где утверждена великая, чистая и неложная красота, он, направляя и возводя издавна жаждавших приобщиться к ней и облобызать, становится, словно в таинствах, благосклонным мистагогом» (*ἂν μὴ τύχη θείου καὶ σώφρονος Ἔρωτος ἰατροῦ καὶ σωτήρος, ὃς ἐνταῦθα μὲν διὰ σωμάτων ἀφικόμενος ἀγωγὸς ἐπὶ τὴν ἀλήθειαν, ἐξ Ἄιδου δ' εἰς τὸ ἀληθείας πεδίον, οὐ τὸ πολὺ καὶ καθαρὸν καὶ ἀψευδὲς ἴδρυνται κάλλος, ἀσπάσασθαι καὶ συγγενέσθαι διὰ χρόνου ποθοῦντας ἐξαναφέρων καὶ ἀναπέμπων εὐμενῆς οἶον ἐν τελετῇ παρέστη μυσταγωγός* – 764f sq.; пер. Я.М. Боровского с изменениями).

Мы видим, что «этот мир», то есть мир чувственный, отождествлен здесь с Аидом; выход из него возможен благодаря «эротической педагогике», аналогичной мистерии. Она соотносится в диалоге Плутарха с Элевсинскими таинствами, однако утверждается, что, «хотя и хорошо быть посвященным в Элевсинские мистерии, посвященным в таинства Эрота уготована лучшая доля в Аиде» (*ἀγαθὸν μὲν... τῆς ἐν Ἐλευσίνι τελετῆς μετασχεῖν, ἐγὼ δ' ὀρώ τοῖς Ἔρωτος ὄργιασταῖς καὶ μύσταῖς ἐν Ἄιδου βελτίονα μοῖραν οὔσαν* – 761f).

Таким образом, влюбленность сравнивается с мистерией: «я не доверяюсь полностью мифам, но и не отказываю им вовсе в доверии; они каким-то образом соприкасаются с божественной правдой, когда говорят, что есть для влюбленных какой-то путь восхождения из Аида к свету» (*ἐξ Ἄιδου τοῖς ἐρωτικοῖς ἄνοδον εἰς φῶς* – 762a), то есть в то божественное состояние, с которого странствие души начиналось.

Здесь, как и у Платона, тоже присутствует концепция эротического круга – и она же, как мы утверждаем, определяет сюжет Ксенофонта Эфесского.

Существенное отличие плутарховского понимания Эрота от платоновского в предпочтении, которое Плутарх отдает супружеской любви перед любовью к мальчикам (диалог начинается со спора именно об этом). Этот же вопрос обсуждается многими другими писателями той эпохи: Лукианом в диалоге о двух видах любви или Ахиллом Татием в первой книге его романа. По Плутарху, «источники зарождения любви принадлежат не какому-либо полу, а одинаково обоим», и брак имеет несомненное преимущество для восхождения обоих влюбленных к истинному Эроту.

Один из участников диалога, который «отождествил Эрота с неукротимой страстью», подвергается упреку, что «наслушался таких речей от людей угрюмых и чуждых Эроту» (767с)<sup>10</sup>. Истинный Эрот в общении супругов ведет, по Плутарху, к преодолению раздоров, вызываемых разрушительными страстями, и к полному слиянию душ: «преодолевая раздельность тел, они постепенно сводят и сплавляют свои души, не желая быть двумя и не считая себя двумя» (767е).

Платоновская идея соединения двух половинок относится здесь прежде всего к браку мужчины и женщины. Путь соединения половинок снова сравнивается с обучением, а Эрот – с педагогом: «тяготят и детей начатки обучения, и философия – приступающих к ней юношей; но в дальнейшем не остается этой тягостности ни у них, ни у любящих супругов. Эрот сначала производит некое кипение и смятение, но через некоторое время, успокоившись и очистившись, он приходит к прочнейшей устойчивости. Таково то соединение, ко-

торое поистине можно назвать соединением в целом, соединением супругов, объединенных Эротом» (769e). «Эротическое обучение», которое у Платона было достоянием отдельной души и относилось к дружбе ученика и учителя, описано у Плутарха как преодоление страстей и обобщений чувственного мира супружеской четой и восхождение к миру божественного.

Роман Ксенофонта с уточнениями Плутарха понимается лучше: идея чистого брака и «эротической педагогики» для супругов вполне соответствует его внутреннему содержанию.

Как мы помним, герой Ксенофонта не получил надлежащего – то есть платонического – воспитания и отрицал божественность Эрота. Этот вопрос актуален и для Плутарха. Его герои спорят о том, есть ли боги олицетворения человеческих страстей или это независимые от людей высшие сущности: «другие скажут, что Афродита – это любовное желание, Гермес – слово, Музы – искусства, Афина – разум». Такое символическое толкование богов чуждо истинному благочестию и «унаследованной от предков древней вере»: «пропасть безбожия разверзается перед нами, если мы сведем каждого бога к олицетворению той или иной из наших страстей, способностей или добродетелей» (757bc sq.); или: «нечестиво не только считать богов нашими страстями, но и обратное – считать наши страсти богами» (757c).

Вспомним философский спор из романа о Метиохе и Парфенопе, где Метиох спорит с незнакомцем о сущности Эрота: герой, смеясь над «сказками для невежд», заявляет, что Эрот – только «движение души», а незнакомец утверждает, что он самый древний и могущественный бог. Рассуждения персонажей любовного

романа – вариации на ту же тему, что и рассуждения философского диалога Плутарха.

Под действием Эрота, в сцене созерцания в храме явившего ему красоту зримого, Габроком из скептика превращается в служителя бога: так, в соответствии с изложенной Плутархом теорией, начинается «эротическое обучение» героя. Как и у Плутарха, Эрот для Габрокома не только педагог, но и мистагог: в храме, во время торжественного священнодействия, он приводит героев к посвящению и эпопее.

После этого героев настигает любовная болезнь; Плутарх пишет о ней: «душа, не получив надлежащего воспитания, не способна безболезненно перенести Эрота: и тело, и душа выходят из своего обычного состояния и впадают в болезнь, в которой должны винить не силу бога, а собственную слабость» (764е).

Эта болезнь соответствует обольщению души чувственным и порабощению страстями, символизируемыми Аресом и Афродитой на брачном пологе. Плутарх тоже сравнивает с Эротом именно этих двух богов. Афродита означает у него плотскую страсть: «установим сразу, что цена делу Афродиты, когда в нем не участвует Эрот, одна драхма и что юноша, не будучи влюбленным, не стал бы переносить труды и опасности ради чувственного наслаждения» (759е). Арес, «как бы занимающий на чертеже противоположное Эроту место», символизирует «буйственное, раздражительное и злобное начало в нашей природе» (757а). У Ксенофонта Аресу служит двойник и антипод главного героя – Гиппотой.

Эрот, однако, превосходит Ареса: он «превосходен в аресовых делах», а «муж, исполненный Эротом, сражаясь, нисколько не нуждается в Аресе» (760d). В

романе этому соответствует мужество Габрокома, прошедшего через пытки именно благодаря воодушевлению Эротом. Среди храбрецов, воодушевленных Эротом, продолжает Плутарх, были и женщины; замечательна Алкеста, пожертвовавшая собой ради любимого мужа: «хотя с Аресом у женщин нет ничего общего, она, одержимая Эротом, отваживается на смерть, вопреки своей женской природе» (761e). Здесь нельзя не вспомнить героиню Ксенофонта Антию, которая отваживается на смерть, говоря, что служит Эроту и Танату. Плутарх также говорит об особых отношениях этих двух богов: «Эрот единственный из богов, ради которого Аид оказывает уступку, тогда как вообще он, как говорит Софокл,

Ни милости, ни снисхождения не знает,  
Свят ему один лишь свой закон (761f)».

Эрот у Ксенофонта выступает во всех трех своих образах: небесный (в сцене созерцания в храме), «общенародный» (все «низменные» персонажи – Манто, Кино, Анхиал и пр.) и, наконец, «средний» (чувство Габрокома и Антии, проходящее как бы разные стадии; Гипшотой). Этого Эрота, среднего между умопостигаемым и низменным, Плутарх отождествляет с солнцем-Гелиосом. Вспомним, что в романе приключения героев обрамляются сценами в храме Гелиоса и Гелиос же в середине странствий спасает Габрокома. Именно Гелиос, таким образом, как бы встречает героев в чувственном мире и наблюдает за ними, пока они странствуют по этом миру. Если понимать Гелиоса как Эрота, то обрамление сценами в храме Артемиды всего романа, а сценами в храме Гелиоса – его «внутреннего круга», то есть странствий героев, является еще одним примером сочетания Эрота и Артемиды у Ксенофонта.

Проведенное Плутархом отождествление Эроты и Гелиоса было редким и потребовало от Плутарха специальных оправданий и обоснований. Оно вытекало из его философских воззрений и, вероятно, чтения «Государства», а то, что оно, как мы предполагаем, было известно Ксенофону Эфесскому, еще раз свидетельствует о его знакомстве с философской литературой и ориентации на знакомого с ней читателя.

Как уже говорилось, Плутарх сближает путь «эротического обучения» с мистериями, говоря и об Элевсинских таинствах, и о неких «мистериях Эроты», и о «египетской мифологии». Рассуждения о природе божественности Эроты вводятся просьбой одного из собеседников рассказать о связи египетских мифов с учением Платона об Эроде. Мифы, по Плутарху, говорят о том же самом, упоминая восхождение влюбленных из Аида. Тем не менее Плутарх подчеркивает, что мифы не знают, как именно совершается этот путь восхождения, «как бы сбившись с тропы философского рассуждения, который был впервые показан Платоном. Только слабые и неясные проблески истины рассеяны в египетской мифологии, но извлечь их и прийти от этих малых начал к великим выводам – дело очень трудное» (762a).

Как видим, в диалоге Плутарха миф, мистерия и философия оказываются отражениями друг друга, но философия трактуется как наиболее точное изображение истины, не искажающее ее. Следовательно, в мифе и в мистерии Плутарх видит прежде всего некий архетип, но наиболее ясным его выражением считает именно *философскую* схему восхождения от чувственного к сверхчувственному.

Но роман Ксенофонта нельзя объяснить полностью, привлекая только философскую литературу. Не меньше

места в его кругозоре занимали мифы и мистерии, о таинственной важности которых часто пишут его современники.

## Эрот орфический и мистерии

О «мистериях» или «таинствах Эрота», об Эроте как мистагоге говорит не только Плутарх. Эти выражения присутствуют и в философской литературе, и в любовном романе. О них упоминает, например, Ксенофонт Афинский в своем «Пире» (Xen. Symp. I 10): посвященные в мистерии этого бога становятся более достойными образа свободного человека. Весь платоновский «Пир» посвящен рассказу о «таинствах Эрота», что подчеркивают слова Диотимы (Plat. Symp. 210). О посвящении в таинства Эрота говорится в «Метиохе и Парфенопе» – пускай скептик Метиох употребляет слова о посвящении иронически, бог посмеется над ним самим. Ахилл Татий часто говорит о таинствах Эрота и называет его мистагогом (A. Tat. V 26 etc.).

В какой степени эти слова являются метафорой, а в какой имеют отношение к реальным культам? Ритуальную практику в них готов видеть только столь самостоятельный мыслитель, как Д. Лауэнштайн<sup>11</sup>. В. Буркерт сдержанно говорит, что о реальных «мистериях Эрота» известно так же мало, как и об орфических<sup>12</sup>.

Связь этих двух таинственных разновидностей мистерий не случайна: именно орфики отождествляли Эрота со своим древнейшим богом Фанетом, а Павсаний сообщает, что Орфей сочинил гимны в честь Эрота,



«чтобы ликомиды пели их во время священных таинств» (Paus. IX 27 1–2).

### *Орфизм в современной науке*

И Платон и Плутарх называют Эроса старейшим богом; обоим свойственна идея падения души в чувственный мир как в гибельную темницу (Gorg. 493a; Phaed. 82d; 95d; Phaedr. 246c; 248c; 250a и др.). Оба этих представления, по признанию большинства исследователей, повторяют орфические взгляды.

К орфическим памятникам, помимо приписанных Орфею поэм (одни из них сохранились, а цитаты из других, прежде всего из «Рапсодической теогонии», собраны О. Керном), относятся следующие тексты: надписи на золотых погребальных пластинках из Фурий (Южная Италия, 400–350 годы до Р. Х.); граффити на костяных пластинках из Ольвии (сер. V века до Р. Х.); папирус из Дервени (ок. 350 года до Р. Х.); орфические гимны, возникшие, по-видимому, во II веке по Р. Х. Много сведений об орфических учениях содержится в сочинениях философов-неоплатоников (особенно Прокла) и христианских богословов.

Некоторые ученые двадцатого столетия предприняли попытку развенчать «миф об орфизме», доказывая, что орфиков как таковых не существовало, а приписываемые им «документальные остатки» являются сочинениями, вышедшими из пифагорейской общины; большинство «орфических» текстов, по мнению этих ученых, весьма позднего, эллинистического происхождения<sup>13</sup>. Даже в сенсационной находке табличек из Ольвии, датированных серединой V века до Р. Х., в которых

орфики упомянуты прямым текстом, некоторые ученые, принадлежащие к «гиперкритическому» направлению, не увидели достаточных доказательств существования орфизма как самостоятельного течения.

Однако в последнее время ведущим в изучении орфизма становится направление, более доверяющее древним источникам<sup>14</sup>. По мнению этих ученых, «находка Дервенийской теогонии опровергла скепсис Виламовица и Линфорта, считавших “Рапсодическую теогонию” эллинистической, и доказала, что если не она сама, то нечто близкое к ней существовало уже около 500 года до Р. Х.»<sup>15</sup>.

Традиция приписывания основных орфических представлений пифагорейцам идет еще от Геродота. Хотя она иногда подвергается критике<sup>16</sup>, более обоснованным кажется традиционный взгляд на соотношение орфизма и пифагореизма, которого в отечественной науке придерживается, например, Ю.А. Шичалин<sup>17</sup>. По его мнению, пифагорейцы использовали «священные тексты» орфиков, переводя их мифологические образы на язык понятий. Можно сравнить знаменитую пифагорейскую таблицу противоположностей, приводимую Порфирием (Porph. Vit. Pyth. 38) и близкую к аристотелевской таблице из «Метафизики» (986a22 sq.), с надписями на пластинках из Ольвии: «такие пары, как *свет – тьма, хорошее – дурное, мужское – женское* в таблице пифагорейских противоположностей вполне сопоставимы с парами на культовых пластинках из Ольвии *жизнь – смерть, истина – ложь, душа – тело* и с ними согласуются». Но другие пифагорейские противоположности, такие как *прямое – кривое, правое – левое, предел – беспредельное, покоящееся – движущееся, единое – множество, нечет – чет, квадрат –*

*параллелограмм*, предполагают, говорит Ю. Шичалин, специально *научную* разработку<sup>18</sup>.

Другое проявление такого перевода мифа и метафоры на язык понятий – аллегорическое истолкование поэм Гомера пифагорейцем Феагеном из Регия (VI век), рассматривавшим божества как элементы космоса. Мало того, пифагорейцы, по-видимому, не ограничивались перетолковыванием орфических «священных текстов», а сочиняли свои: так, пифагорейцу Керкопу приписывались орфические «рапсодии», Бронтину и другим пифагорейцам – различные эпические произведения орфиков.

Общепринято представление о связи орфизма с Элевсинскими и дионисийскими мистериями. Орфики, как обычно полагают, придали этим культам мистический смысл, символически истолковав их мифы и ритуалы. У. Бьянки называет орфическое учение «мистериософской конструкцией»<sup>19</sup>.

В эллинистическое и римское время орфическая традиция воспринимается прежде всего в контексте платонизма и включается в концепции средних платоников (например, Плутарха или Апулея). В первые века по Р. Х. нарастает всеобщий интерес к «тайному знанию», к мистериям, и совершается поворот от Платона к его источникам, в том числе и орфическим. Интерпретаторы позднеримского времени, толкуя орфические рапсодии, обращаются к Платону, как бы проясняя теогонию философией и наоборот. В их истолкованиях можно увидеть вполне четкую философско-богословскую схему, приписываемую орфикам. Она воспринимается как часть древней философско-религиозной традиции и становится общим достоянием самых разных учений. Ее составляющие можно найти у неоплатоников и гности-

ков; поздний неоплатонизм в лице Прокла и Дамаския уже открыто признает орфизм одним из самых авторитетных для себя источников.

Таким образом, неясно, что из излагаемых ниже взглядов орфиков может восходить к классической эпохе, а что говорит о представлениях их интерпретаторов. Ответ на этот вопрос и не является нашей задачей, потому что в любом случае эти взгляды оказываются одним из ключей, открывающих смысл сюжетной схемы Ксенофонта, проясняющих многие образы и детали его романа.

### *Эрот у орфиков*

Одна из наиболее характерных черт орфической теогонии – представление об Эроте как древнейшем и могущественнейшем боге (fr. 29, 73 Kern). Такое же отношение к Эроту, соответствующее одновременно Платону и Плутарху, присутствует и у Ксенофонта Эфесского, и у Ахилла Татия, и у Лонга. Подчеркнем, что традиционный образ Эрота как юного сына Афродиты в них отсутствует.

По орфическим представлениям первым богом, «Перворожденным» (Протогоном), является Фанет, который отождествляется с Эротом. Фанет происходит – по разным версиям – от Кроноса, Эфира и Хаоса, или от Хаоса и Реи, или просто от Хаоса (fr. 54–60 Kern). В Хаосе или в сочетании Эфира, Хаоса и Эреба («Мрака») возникает яйцо. Это яйцо представляет собой «некое мужеженское живое существо, которое Орфей называет Фанетом». Его имя образовано от *φαίνω*, что значит *являть, обнаруживать, делать видным*: «его называют Фанетом от слова *являться*, поскольку, когда

он явился, тогда, по их словам, просиял свет»; «его зовут Фанетом, ибо он первый явился в эфире» (fr. 75 Kern).

Двуполоый Фанет-Протогон называется иначе *Эротом* (fr. 74, 82, 83, 168, 169, 170 Kern). Он становится творящей причиной всего сущего: «от него, говорят они, произошли вещество, разум, движение, соитие, а из них сотворены Небо и Земля» (fr. 56 Kern). Фанет-Эрот порождает «эротическую цепь», связывающую все сущее (fr. 168 Kern). В качестве творящего начала Фанет, он же Эрот, обозначается как Зевс: «Зевс всевидящий есть и нежный Эрот» (fr. 170 Kern, cf. 85, 86, 168).

Специфически орфическое представление о двуполом сияющем Фанете-Эроте как перворожденном боге, создающем «эротическую цепь» сущего, включается в различные космогонические концепции, претендующие на близость к тайному знанию; характерный пример – так называемые «Халдейские оракулы», появившиеся во второй половине II века и приписываемые некоему Юлиану. Они опираются на орфические представления о космогоническом Эроте и излагают идеи, которые затем встречаются в неоплатонических толкованиях орфизма<sup>20</sup>.

«Оракулы» говорят об Эроте: «Отцовский самопорожденный ум, постигнув свое творение, оплодотворил все вещи пламенными узами Эрота, с тем, чтобы все всегда продолжало любить, и чтобы нить отцовского умного света никогда не прерывалась» (Or. Chald. fr. 77 des Places); «соединив искру души с двумя умоподобными потенциями, с умом и божественным желанием, бог добавил к ним третье, целомудренного Эрота, который связывает все вещи и является их великим

руководителем». Далее Эрот ставится в один ряд с верой и истиной: «Вера, Истина и Эрот» (Or. Chald. fr. 78 des Places). Близость «Оракулов» к орфической теогонии очевидна: здесь и целомудренный Эрот, и «эротическая цепь», связывающая воедино все творение; орфический Фанет осмысливается как самопорожденный ум.

Понимание перворожденного бога как Ума является одной из характерных философских идей этой эпохи; она засвидетельствована уже у платоника-пифагорейца Нумения (II век). Эта идея по-своему преломляется и в гностических произведениях, так же, как и орфическое представление об Эроте – в частности, в гностических произведениях «Ипостаси архонтов», «Трактат без названия» (или «О начале мира») и др. Французский ученый М. Тардьё в работе «Три гностических мифа»<sup>21</sup> исследует миф об Эроте у гностиков и показывает, что он во всех своих деталях может быть возведен к греческим, в частности орфическим, представлениям об этом боге. Орфическая концепция Эрота прослеживается Quispel'ем у Прокла, для которого орфизм и «Халдейские оракулы» были источниками авторитетного знания, а затем в корпусе Ареопагитик, во многом опирающемся на Прокла. И Прокл и Ареопагит описывают Эрота как мощный поток, исходящий от бога и управляющий космосом.

Божественный Эрот – это *ἔρως προνοητικός*, Эрот «провидящий», «промыслительный». Он распространяется на все творения Бога и трансформируется в человеке в «эротическое желание» и «общий дух» – это *ἔρως κοινωνικός*. Затем он возвращается к своему источнику в качестве любви человека к Богу; «возвращаемый», «обращаемый» Эрот – это *ἔρως ἐπιστρέπτι-*

κόσ. Эрот есть у Ареопагита «некая соединяющая и связывающая Сила, подвигающая высших заботиться о низших, равных общаться друг с другом, а до предела опустившихся вниз обращаться к лучшим, пребывающим выше» (Dion. Areop. Div. Nom. IV 15). Таким образом, Эрот исходит от Бога, проходит через людей и творения и снова возвращается к Богу; в этом видна орфическая концепция единой «эротической цепи».

Кроме того, Quispel пытается доказать, что такая идея исходящей от бога и возвращающейся к нему от людей любви присутствует в Евангелии от Иоанна – ученый считает, что иудейской мысли чужды идеи «возвращающейся» любви Бога к людям и «эротического круга», и видит явное греческое, орфическое влияние на Иоанна.

Оставляя в стороне вопрос о степени непосредственного влияния орфизма на раннее христианство, напомним только, что в христианских катакомбах присутствуют изображения Орфея, Эрота и Психеи<sup>22</sup>. Эрот и Психея означают «брак» души с Богом, а образ Орфея символизирует самого Христа: как и его изображение, Орфей в катакомбах часто занимает центральное место в росписях<sup>23</sup>. Образ Орфея, пытающегося вывести из царства смерти Эвридику, будучи применен к Христу, характеризует его как влюбленного в спасаемую душу и выражает, таким образом, идею «эротического круга».

Как видим, отзвуки эротической концепции орфиков присутствуют в первые века по Р. Х. в самых разных учениях: у платоников и неоплатоников, у гностиков и христиан. Можно сказать, что орфическая концепция Эрота выражает общие для этой эпохи философско-религиозные представления о смысле любви.

## *Созерцание как брак. Эрот и Артемида*

Этим представлениям свойственна и идея созерцания как брака. В романе Ксенофонта созерцание героями друг друга оказывается одновременно таинственным сочетанием Эрота и Артемиды. Как идея «сочетания-созерцания», так и необычное соединение Эрота с девственной Артемидой становятся более ясными, если вспомнить о некоторых орфических взглядах.

Фанет, единое двуполое существо, является для орфиков «первым браком» (fr. 81, 98, 104, 112, 168 Kern): «женщина и отец-родитель вместе, могучий бог Эрикпей»; «и в нем первом – мужское и женское начала» (fr. 81 Kern; Эрикпей – еще одно из имен Фанета-Эрота). Но в чем видят богословы и философы смысл этого «первого брака»?

Фанет – это первичное сияние, свет, который вывел своим появлением то, что существовало только в потенции, в Хаосе. Выше мы приводили примеры из «Халдейских оракулов», где говорится об «умном свете», – именно как умный свет понимается Фанет-Эрот практически всеми истолкователями орфизма: «Фанет, зажигающий умный свет, делает все видимым и выводит, показывая, из неявного явное»; «бог Фанет называется так, поскольку он обнаруживает умное единство» (fr. 82, 109 Kern, cf. 107, 85, 86, 90 и др.).

Умный свет – это ум, созерцающий сам себя. Его зрение и самосозерцание, конечно, сверхчувственно: Эрот-Фанет «не нуждается ни в глазах для зрения, ни в ушах для слышания... он созерцает красоту через свою собственную красоту, а эту последнюю – не путем дробимых чувственных восприятий» (fr. 82 Kern). А сверхчувственное созерцание Эротом-Фанетом своей



собственной красоты – это его брак с Ночью: «Первороденного никто не видел очами, лишь одна священная Ночь» (fr. 86, 112 Kern).

Орфики называют Эрота «желающим умом» (fr. 82 Kern). Плотин, неоднократно называющий ум Кроносом, описывает созерцание им своего отражения как брак с Афродитой Небесной, от которого рождается Эрот, «наполненное око» (Plot. III 5). У орфиков Эрот не порождается сочетанием двух богов, а является самим этим сочетанием – он объемлет и созерцающий ум (у Плотина Кронос) и его отражение в себе самом, то есть мысль о себе (у Плотина Афродита). В любом случае плотиновский миф о сочетании через созерцание Кроноса и Афродиты по философскому смыслу вполне соответствует орфическим представлениям о перворожденном андрогине Фанете-Эроте: изначальное самосозерцание Ума, его единство с мыслью о самом себе.

Брак Фанета и Ночи обозначается у орфиков и как брак Эрота и Метиды (Мудрости), матери Афины, иногда отождествляемой с ней (fr. 83, 168, 169, 170 и др.). Эрот же у орфиков может быть и Зевсом (в качестве демиурга), а известное традиционной мифологии поглощение Зевсом Метиды и рождение им вместо нее из своей собственной головы Афины отражает все тот же первый брак – единство Ума и Мудрости.

Фанет и Ночь – «умопостигаемый образ» всех остальных антитез: Неба и Земли, Солнца и Луны, тождества и различия, мужского и женского пола (fr. 104 Kern). Однако все они являются его более низкими отражениями, эманациями этого первичного единства. Эманационизм, как известно, специфичен для неоплатонизма – но также и для других систем этого времени. Одни и те же ситуации повторяются – на все более

низком уровне – и в романе Ксенофонта (например, сочетание Эрота и Артемиды и сочетание Ареса и Афродиты или сцены испытаний героя и героини). Также и его система персонажей построена как ступенчатые отражения (например, Антия – Манто – Кино).

В связи с этим особый интерес представляет женская часть андрогина. Прообраз женского начала в «единовидном» Фанете, Ночь, имеет три ипостаси: «Фанет один исходит и воспевается сразу как женщина и родитель, он изводит три Ночи и соединяется со средней:

Сам он девичества цвет похитил у дочери милой»  
(fr. 98 Kern).

Каждая из этих трех ночей символизирует определенное начало: «из трех сообщаемых нам Орфеем Ночей первая пребывает в тождестве, третья эманурует вовне, а вторая – посреди них. Он говорит, что первая прорицает, что свойственно знанию, вторую он называет стыдливою, что свойственно целомудрию, а третья, говорит он, рождает справедливость» (fr. 99 Kern).

Кроме Ночи, женское начало первого брака как «униного единства» именуется *Корой* (Девой) – по причине «наичистой сущности и незапятнанности». Кора, как и Ночь, обладает тремя ипостасями: «она имеет первое, среднее и завершающее водительства, и высочайшим из них Орфей называет Артемиду, средним – Персефону, пределом же космического устройства – Афины» (fr. 188 Kern; см. также fr. 187, 190, 197 Kern; ср. об этом единстве и о Коре-Протогоне также Раус. I 31 2; VIII 31 1; 37 1–3). Артемиду иногда называют и Гекатой<sup>24</sup>. Такова «высочайшая начальная триада».

Сочетание Эрота и Артемиды – это сочетание первожденного бога и первой богини начальной женской

триады. Конечно, этот таинственный извечный брак целомудрен: потому Артемида и выступает в не свойственной ей роли супруги.

Объединение Эроса и Артемиды можно найти также у Цицерона. Ученик Антиоха Аскалонского, зачинателя «эклектизма», в трактате «О природе богов» он рассказывает о многих божественных триадах (три Эроса, три Артемиды, три Афродиты и т. д.). Здесь самая древняя Артемида (Диана первая) является матерью самого древнего Эроса (Купидона первого, *Cic. Nat. Deog. III 58–60*). Удивительная трактовка Артемиды и Эроса как матери и сына – возможно, отзвук орфической традиции, сочетающей их «первичным браком».

В первые века по Р. Х. представление о «сверхчувственном браке» получает широчайшее распространение в философской и религиозной мысли; «Халдейские оракулы» с их обращением к орфической традиции (в том числе и по поводу «первого брака») – хороший пример общей атмосферы эклектизма, порождающей идейные «клише».

Начало романа Ксенофонта, сцена созерцания в храме, воспроизводит общую идею чистого, сверхчувственного брака; ему противопоставлен брак чувственный, на брачном ложе, под картиной с изображением Ареса и Афродиты. Образ брака-созерцания можно обнаружить и в других направлениях мысли в эту эпоху (весьма часто – у гностиков).

### *Эрот и брак-созерцание у гностиков и герметиков*

В гностическом «Трактате без названия» (или «О начале мира») Эрот, главная фигура космогонии, упо-

рядочивающая хаос, явно близка орфическому Фанету-Эроту. Это андрогин; его мужская часть – Желание (*Ἔμερος*, ср. «Эрот – желающий ум»), а женская – дева, названная здесь Психеей, душой. Как и Фанет, он являет себя в свете, точнее, сам является первым светом и дает начало мировому огню. Эрот и Психея – та же самая пара, что у Апулея. Дело не в заимствовании, а в том, что изначальные схемы, заложенные в общих источниках гностиков и платоников, становились в эту эпоху осознанными и воспроизводились нарочно.

Менее мифологическим и более философским языком, чем в «Трактате без названия», идея первого брака как единства самосозерцающего ума выражена в гностическом «Апокрифе Иоанна». В начале апокрифа явившийся Иоанну Спаситель рассказывает о Едином, Отце всего, Духе незримом, а затем открывает тайну его самопроявления:

«Ведь он видит себя самого в свете, окружающем его... Он узнает свой образ, когда *видит* его в источнике Духа. Он устремляет *желание* в свой световоду, это источник света-воды чистого окружающего его. И его Эннойя... появилась перед ним в сиянии его света. Это первая сила, бывшая до всех зонов и открывшаяся в его мысли, это Пронойя всего, ее свет, который светит, образ света, совершенная сила, то есть образ незримого девственного Духа совершенного... Это первая мысль, его образ. Она стала материнским чревом всего»<sup>25</sup>.

Здесь описано возникновение высшего мира как самооткровение единого, узнающего в собственном свете свой образ: устремленное в свет-воду желание Единого являет отражение в этом свете его, Незримого, впервые

становящегося зримым. «Девственность» совершенного Духа не мешает автору говорить о «*материнском* чреве» всего. Таким образом, «первый брак» здесь, как и у орфики, – самопроявление отцовско-материнского сверхчувственного единства, непротяженное во времени событие божественного самосозерцания.

В «Апокрифе» говорится и о «единственном порождении» Отца, о появлении помазанника, Христа, зачатого также через созерцание: «и он взглянул на Барбело светом чистым... и она понесла от него»<sup>26</sup>.

В валентинианском мифе говорится о том, как через созерцание зачала София Ахамот: «освобождаясь от страсти, в радости начала рассматривать бывшие с ним свету, то есть явившихся со спасителем ангелов, и совокупившись с ними, породила плоды по образу их, то есть духовное порождение» (Iren. I 4).

Все следующие за самопроявлением высшего мира творения повторяют у гностиков ту же схему, но на все более низком уровне бытия: происходит не сочетание в созерцании и рождение, но творение по образцу увиденного. Таково творение человека архонтами в «Апокрифе Иоанна» или его творение в «Ипостасях архонтов». М.К. Трофимова, анализируя «Апокриф Иоанна», говорит, что его типичной чертой является «эффект отражения, “зеркала”, связи между отражаемым и отраженным»<sup>27</sup>.

Принцип отражения как творения и одновременно познания – характерная черта не только гностических, но практически всех мистических и богословских учений этого времени. В герметическом трактате «Поймандр» о творении чувственного мира сказано следующее:

«И он (*т. е.* порожденный Отцом «высший» Человек)... выглянул за пределы сфер и явил находя-

щейся внизу Природе прекрасное подобие Божие. Она же, увидав его... засмеялась, влюбившись в него, ибо она увидела отражение прекрасного образа Человека в воде и тень его на земле. А он, увидав в ней собственное изображение, отраженное в воде, полюбил его и пожелал в него вселиться. Вместе с желанием явилась сила, и он вселился в бессловесное изображение. А Природа, заполучив любимого, объяла его вся, и они соединились, ибо полюбили друг друга» (Согр. Нерм. Роем. 14).

Здесь присутствует и взаимное созерцание, равное любви и браку, благодаря которому возникает чувственный мир, и созерцание отражения, как у гностиков при описании творения человека. В «Поймандре», так же как в «Апокрифе Иоанна», в мифе Валентина о Софии и множестве других гностических произведений, все нисходящие порождения и сочетания-созерцания являются отражением единой модели первого брака-созерцания. Вполне возможно, что самым древним таким построением в греко-римском мире было орфическое.

По тому же принципу строится и роман Ксенофонта: события, происходящие после созерцания в храме, описываются по схеме, введенной этим эпизодом, но дополняемой деталями, указывающими на нисхождение. Нисхождение как видоизмененное отражение первоначального архетипа было одним из идейных «клише» эпохи, влияя и на содержание разных учений, и на способ их выражения.

## *Симон Волхв и падение души*

Первичный брак, о котором рассказывается в орфических и гностических мифах, становится образцом «духовного брака» как для гностиков, так и для христиан<sup>28</sup>. Целомудренный брак возвращает жениха и невесту к утраченной чистоте умопостигаемого. Валентиниане, по словам Климента Александрийского, хорошо относятся к браку, поскольку возводят его к истечению сизигий из божественного (*οἱ μὲν οὖν ἀμφὶ τὸν Οὐαλεντίνον ἄνωθεν ἐκ τῶν θείων προβολῶν τὰς συζυγίας καταγαγόντες εὐαρεστοῦνται γάμῳ* – Strom. III 1 1).

Гностическое Евангелие от Филиппа говорит о том же божественном браке, что и «Апокриф Иоанна», и другие памятники: «если дозволено говорить тайну, Отец всего соединился с девой, которая снизошла, и свет осветил его в тот день»<sup>29</sup>. Но здесь божественный брачный чертог является и образцом для людей: «основа мира – человек, основа же человека – это брак. Познайте общение неоскверненное, ибо оно обладает великой силой. Его образ существует в оскверненной форме»<sup>30</sup>. Оскверненная форма брака – это, конечно, чувственный брак, основанный на плотской похоти; он произошел от разделения мужчины и женщины<sup>31</sup>. Возвращение человека в свое первичное божественное состояние возможно, когда прекращается разделение на мужское и женское в чувственном мире и достигается прежнее андрогинное состояние высшего брачного чертога<sup>32</sup>.

С одной стороны, ради этого возвращения нужно стремиться внутрь, к самопознанию: только познавшим себя откроется высшая тайна брачного чертога<sup>33</sup>; ведь первый «брачный чертог», в котором сливаются воедино мужское и женское, – это созерцание Умом своего чис-

того отражения, Мысли, и «чистый брак» сравнивается в Евангелии от Филиппа с соединением двух бесплотных существ – «образа и ангела»<sup>34</sup>.

В христианской монашеской традиции можно найти сходные представления. В «Вопросоответах к Фалассию» Максим Исповедник так пишет об уме, отреченном от чувственного восприятия: «“муж” есть ум, оказавшийся внутри таинственного богословия... “Женой” же этого ума является мысль, чистая от всякого чувственного мечтания, имеющая словно главой своей ум, окутанный безначальными и превышающими мышление созерцаниями неизреченных и неведомых догматов» (Max. Conf. Qu. Thal. 25).

Но, с другой стороны, гностик может стремиться и к воплощению чистого брака в жизни. Идея духовного брака мужчины и женщины была распространена и у гностиков, и у ранних христиан<sup>35</sup>. Но гностики, воплощая ее, могли зайти намного дальше по пути смешения мифологического, богословского и реального. Знаменитый пример этого – история Симона Волхва (I век по Р. Х.).

Симон, о котором говорят многие ересиологи (Iren. I 23; Hipp. Phil. IV 51; VI 7–20; X 12; Eriph. Haer. 21), называл себя «великою силою Божьею», самим Богом-Отцом, который пришел в мир, чтобы освободить пленницу – первую Мысль, «мать всех вещей, чрез которую он в начале замыслил создать ангелов и архангелов». Мысль, изойдя от Отца, низошла в «нижние области» и породила Власти, сотворившие чувственный мир, которые ее и задержали в нем (эти Власти тождественны тем архонтам, которые произошли от страстей падшей Софии, см. ниже, стр. 249; ср. орфические «страсти-титаны» Девы). Мысль терпит от пра-



вителей этого мира всяческое бесчестие: она даже заключена в человеческое тело «и по временам, как бы из сосуда в сосуд, переходит из одного тела в другое»; в частности, она была в той Елене, из-за которой произошла Троянская война. Странствуя из тела в тело, она попала в конце концов в публичный дом. Тогда Отец в образе Симона сошел в этот мир, чтобы освободить пленницу.

Симон Волхв, по преданию, действительно выкупил из публичного дома в Тире некую Елену, всюду водил ее с собой и называл своей Первой Мыслью.

Все уровни бытия слиты в этой истории воедино: реальная земная женщина оказывается воплощением божественной Мысли; ее жизнь в этом мире выражает странствия падшей божественной сущности, а ее выкуп из публичного дома – акт космологического порядка: это сам Отец-Ум воссоединяется со своей Первой Мыслью, благодаря чему наступает обожение чувственного мира и приходит спасение. Те, кто верил в Симона и его Елену как в божественные сущности, оказывались «знающими», «избранными».

В предании о Симоне и в его трактате «Великое откровение» (*Ἀπόφασις Μεγάλη*), пересказанном Ипполитом, уже видны все типичные черты гностических учений: и сизигии эонов, и их эманации, и первоначальный брак Ума и Мысли. Но здесь, на наш взгляд, гораздо яснее связи с орфическими учениями, затушеванные у более поздних гностиков. На связь с орфизмом указывает и то, что поклонники Симона имели, по словам Иринейя, изображения Симона в виде Зевса, а Елены – в виде Афины. Мы говорили о том, что сочетание Зевса и Афины понималось у орфиков как одно из проявлений первичного брака Ума и Мудрости.

Отождествляя Первую Мысль с Еленой Прекрасной, Симон вел себя как человек греческой культуры. Но образ души как блудницы (которой потом стала симонова Елена) был взят не у греков, а в иудаизме (ср. Иер. 3:1–4; Ос. 2:4–9; Иезек. 16; 23; 26). Симон Волхв, по преданию, самаритянин, был, скорее всего, знаком с писаниями иудейских пророков, и иудейская сотериология была не менее важна для него, чем орфическое учение о воссоединении.

### *Дионис, Нарцисс и Психея*

После созерцания в храме в сюжетной схеме романа следует «обольщение» героев образами друг друга и «заболевание страстями». Из вышеприведенных примеров ясно, что «обольщение отражением» понимается как нисхождение в мир чувственного – или его творение. Одним из наиболее распространенных символов нисхождения из сверхчувственного мира в чувственный в греческой мифологии являлся орфический образ Диониса-Загрея, разорванного титанами на семь частей.

Дионис – одна из важнейших фигур орфической мифологии. Это все тот же Фанет, Эрот, Эрикпей (fr. 85 Kern), но в аспекте «чувственного». Брак Фанета и Ночи является умопостигаемым образцом следующих браков, в том числе сочетания Урана и Геи, от которого рождаются титаны, что означает возникновение чувственного мира.

Философское объяснение растерзания Диониса заключается в том, что само возникновение чувственного мира является распадением первоначальной «умной целостности»<sup>36</sup>. Растерзание Диониса – это «делимая эманация из неделимой демиургии во все» (Procl. in Tim.

Г р. 173, l. 1)<sup>37</sup>. «Мудрые втайне разумеют под Аполлоном, или Фебом, все как единый огонь. Превращение же единой огненной субстанции в духов, и воду, и землю, и звезды, и роды растений, и животных и распределение ее на отдельные части мирового состава рассматривают они как страсти и некий разрыв и расчленение бога, именуя его в этом аспекте Дионисом-Загреем (Plut. E 388e)<sup>38</sup>.

В мифе же говорится, что титаны завлекли Диониса игрушками, особенную роль среди которых играет зеркало (fr. 206, 209 Kern и др.). Миф о зеркале Загрея, скорее всего, значительно древнее гностических и герметических рассказов об отражениях. Зеркало – это символ чувственного созерцания, захватывающего обманчивым отражением и влекущего к погоне за мнимостью (fr. 209 Kern). «Дионис, когда увидел свое изображение в зеркале, последовал за ним и таким образом расчленился на все. Аполлон же собирает его и возводит его» (Olymp. in Phaed. p. 111, l. 14 Norvin)<sup>39</sup>; «у богословов зеркало издавна было усвоено в качестве годности для умозрительного объяснения Всего» (Procl. in Tim. II p. 80 l. 19)<sup>40</sup>.

Плотин пишет о зеркале Диониса: «Души людей, увидевшие собственное отображение [в чувственном] как бы в зеркале Диониса, получают там [в умопостигаемом] свое происхождение и [тем самым] устремляются оттуда, сами не отсекаясь от своего начала и ума» (Plot. IV 3)<sup>41</sup>.

Итак, созерцание отражения – это падение души из умопостигаемого в чувственное. Другой популярный мифологический образ, выражающий то же представление о губительной власти мнимого, – Нарцисс, влюбленный в свое отражение. Плотин, используя оба этих

мифологических сюжета, объясняет с их помощью разницу чувственного и сверхчувственного созерцания:

«Пусть тот, кто может, идет и проникает внутрь (к созерцанию «неизреченной красоты» – *И.П.*), оставив снаружи телесное зрение и не обращаясь назад к прежнему блеску и красоте тел. Ибо если бы кто-нибудь погнался, желая схватить, как истинное, за тем, что на деле подобно отражению прекрасного образа в воде, тот испытал бы то же, что Нарцисс, который, как гласит, помнится, некий миф, желая поймать свое изображение в воде, погрузившись в источник, исчез в нем» (*Plot. I 6 8*)<sup>42</sup>.

Вообще вода, рождающая отражения, очень часто понимается как символ чувственного мира из-за того, что и то и другое призрачно, переменчиво и легко ускользает. «Смертную природу» с водой сравнивает, например, Плутарх:

«Ведь ничто из действительного бытия не имеет к нам никакого отношения, но вся смертная природа, явленная в рождении и смерти, представляет призрак и несовершенную и переменчивую видимость самой себя. Если мы хотим схватить изменчивую природу, сосредоточив на ней мысль, то она подобна воде: сильно схватив воду, мы сжимаем и собираем растекающуюся, но она исчезает» (*Plut. E 392a*).

Как символ материального понималась вода и у Нумений из Апамен:

«Нумений и его последователи видели в Одиссее образ того, кто последовательно проходит через рождение и восстанавливает себя в беспредельном вне

волнений и моря... А морская гладь, море и волнения означают, по Платону, материальный состав» (Porph. Antr. 34).

Как и в философии, почти всегда и в мифах вода и вообще влажное начало имеет смысл чувственности, материальности. У описанных Ипполитом (Hipp. Phil. V 16) гностиков-ператов, например, «материя» как «низший мир» называется *Θάλασσα*, то есть «море», а самоназвание этой секты происходит, по Ипполиту, от слова *περάω*, что значит «переправляться», «переплывать»: «название *περάται*, то есть переправляющиеся, потусторонние, применялось ими к себе в смысле мистической переправы через океан бытия, из низшего мира в высший»<sup>43</sup>. Климент Александрийский рассказывает, что карпократиане (другая гностическая секта) считают необходимым для познания и освобождения от «рабства страстям» изведать все «глубины сатанинские», и говорит, что они добровольно «сходят в Аид и предают себя погибели, как будто бросаясь с корабля в море»<sup>44</sup>.

Так же и у Ксенофонта плавание героев и постоянные кораблекрушения, которые так удивляют критиков романа<sup>45</sup>, означают плавание по морю чувственности.

\* \* \*

Плутарх сравнивает смертную природу с водой и с призраком; призрак появляется и в конце романа Ксенофонта (выше, на стр. 187, мы вкратце говорили о смысле этого образа). Уже у Платона о «призраках» говорится как о душах, смешанных с телесным (Phaed. 81b); Плутарх в диалоге «Об Эроте» отождествляет чувственный мир неподлинных отражений и Аид; для поздних эллинистических авторов «призрак» – почти си-

ноним земного тела и смерти. У Порфирия «быть в Аиде для души – это возглавлять призрак» (то есть земное тело, Porph. Sent. 34); то же находим у Макробия (Macr. Somn. I 10); подобное – у Плотина (Plot. III 6 5). Итак, призрак – это символ самого земного смертного тела, а земная жизнь – это Аид, где и живут призраки; выход из Аида означает избавление от призрачного и мнимого.

Таким образом, говоря о том, что «призрак, вставший из могилы, вселил в нее болезнь», Антия намекает на странствие по чувственному миру, на земное существование, которое является могилкой для души.

\* \* \*

Как и образы Диониса и Нарцисса, Плотин использует для описания падения души в чувственный мир миф о Психее. Говоря о союзе Эрота и Психеи, он объясняет, что душа, ранее чистая, затем «как бы ослепляется браком, вступая в становление, и меняет свою любовь на другую, земную любовь» (Plot. VI 9 9). У Апулея Психея, поддавшись искушению явить незримого супруга чувственным очам, претерпевает за это наказание: ее скитания и спуск в подземный мир – путь преодоления чувственного для воссоединения с Эротом в небесном браке.

Рядом с мифом о Нарциссе Плотин упоминает и странствия Одиссея, которые есть, по словам философа, бегство от всякой чувственной красоты: «не ногами нужно совершать его, – добавляет Плотин, – а заменить телесное зрение другим и пробудить духовное зрение» (Plot. I 6 8). Так же и Психея, «ослепленная», по Плотину, чувственным созерцанием, должна в своих странствиях «изменить зрение» и вернуться к прежнему,

божественному. По той же причине, ослепленные призрачной чувственностью, вынуждены скитаться герои Ксенофонта и Гелиодора.

Очень похож на апулеевскую сказку рассказ о Психее из гностического «Толкования о душе». Как говорит А.Л. Хосроев, это сочинение «содержит метафорический рассказ о судьбе души, которая, пребывая у Отца, имела мужеженскую природу, а упав в тело, потеряла первоначальное единство, стала женщиной и блудницей. Когда же она раскаялась, Отец послал ей небесного жениха – ее утраченную при падении мужскую половину, – и через соединение с ним в таинстве брака душа, обретя утерянную целостность, спасается и возвращается к небесному Отцу»<sup>46</sup>.

Начинается текст с определения природы души: «Мудрецы, которые были до нас, назвали душу женским именем. И действительно, она женщина по своей природе, имеющая даже свое чрево. До тех пор пока она находилась у Отца одна, была она девой и андрогинном по своему виду, а когда упала в тело и вошла в эту жизнь, тогда оказалась в руках многочисленных разбойников»<sup>47</sup>. Далее рассказывается, как душа «блудодествовала с наглецами», причем описано это с помощью цитат из ветхозаветных пророков о душе-блуднице; затем говорится о покаянии души, ее очищении и обновлении себя для брака – здесь встречаются цитаты из Евангелий от Иоанна и от Матфея, из Посланий к Коринфянам и Эфесянам.

Заканчивается «Толкование» знаменательным упоминанием Одиссея, Елены и Афродиты. Сначала описывается, как Одиссей плакал на острове Калипсо, «отворачиваясь» от ее обманов и желая вернуться на родину. Затем говорится, что Елена вздыхает, желая вер-

нуться в свой дом, и обвиняет Афродиту, которая ее обманула. Печаль Елены объясняется как печаль души, оставившей своего совершенного мужа «из-за обмана Афродиты, который заключается в рождении здесь». В последних строках «Толкования» выведение души из плена сравнивается с выведением Израиля из Египта.

Исследователи «Толкования» по-разному определяют его источники: У. Робинсон считает, что ядром его является «пространная аллегория о судьбе души, имеющая близкое родство с пифагорейско-платоновским мифом»; Р. Вильсон полагает, что в сочинении важно именно гностическое переосмысление этого мифа. По мнению Х. Бетге, это симонианский текст; С. Араи также видит в «Толковании о Душе» сочинение симонианского гнозиса, но говорит, что в основе лежит «орфико-пифагорейский миф о душе, гностически интерпретированный»<sup>48</sup>. А. Хосроев считает, что источником «Толкования» в отношении идеи андрогина послужил платоновский миф о двух половинках. Однако этот миф – орфический по происхождению; таким образом, можно согласиться с выводом С. Араи: основой текста является гностически истолкованный орфический миф.

Таким образом, плавание Одиссея, созерцание Нарцисса, «ослепление» и странствия Психеи, «призраки» – все это в философии эллинизма интерпретируется как падение из сверхчувственного в телесное. Эти интерпретации были настолько распространены, что видеть в использовании романистами подобных образов бессознательное действие неких архетипов или заимствования из фольклора, на наш взгляд, рискованно.



## *Страсти и их олицетворения*

Мы говорили о событиях орфической космогонии: возникновении умопостигаемого мира в первом браке и порождении чувственного мира как иллюзорном отображении сверхчувственного. Следующее – «страсти» возникшего материального мира, или страсти Диониса.

Семь титанов разорвали смотревшегося в зеркало Диониса на семь частей. Это значит, что чувственное созерцание тождественно разделению божества на части (fr. 209, 210 Kern), а сами титаны есть страсти и неразумные силы, τὰ πάθη καὶ αἱ ἄλογοι δυνάμεις (fr. 210 Kern). «Древние называют титанами то, что является в нас неразумным, нестройным, насильственным, не божественным, но демонским (Plut. Es. Carn. 996c)<sup>49</sup>. Призрачные отражения и чувственные страсти, разрывающие Диониса, оказываются одним и тем же.

В романе Ксенофонта герои страдают от оболыщения воображением и одновременно мучаются охватившими их страстями. Дальше их страсти появляются в романе в виде олицетворений, других персонажей – «мучителей» и «искусителей». Как олицетворение страстей понимается в это время множество персонажей различных произведений.

В упоминавшихся нами аллегорических трактовках «Одиссеи» все ее образы – на «этическом» уровне истолкования – интерпретируются как олицетворения страстей. Харибда, например, расшифровывается Плутархом как страх смерти, из-за которого люди цепляются за телесную жизнь, – поэтому в поэме говорится, что Одиссей, чтобы спастись от Харибды, уцепился за смоковницу, означающую «телесность» (Hom. Od. XII 430–440; Plut. Mor. fr. 178). Пребывание Одиссея у

Калипсо тоже трактуется философами как зачарованность «чувственным» и «падение в тело», а сам остров Калипсо – лесистый, посреди океана, с утаенной в листве пещерой волшебницы – это и есть «тело» (Eust. Od. I p. 17). Плотин говорит, что волшебницы Кирка и Калипсо – это та чувственная красота, от которой бежит Одиссей (Plot. I 6 8).

Аллегорическая экзегеза стоиков объясняла многие мифы о подвигах героев как рассказы о преодолении ими страстей: двенадцать подвигов Геракла для стоиков означают героическую борьбу со страстями, после победы над которыми герой возносится в сонм богов.

Места в Аиде, где мучаются несчастные, попавшие в загробный мир, аллегорически толкуются как страсти. Аполлodor Афинский (II век до Р. Х.) в 20-й книге трактата «О богах» (ее цитирует Порфирий в сочинении «О Стиксе») приводит такую этимологию названий рек в Аиде: «Ахеронт – от скорби (ἄχρη)... Стикс – поскольку хмурятся (στυγνάζειν) от печали и страшатся (στύγεσθαι)... Коцит – от горького плача (κωκύειν)». Получается, что география царства мертвых – отражение душевного состояния тех, кто в нем находится. Лукреций толкует мифы о мучениях грешников в Аиде как изображения страстей и мук людей при жизни: Тантал – это напрасный страх смертных перед богами; Сизиф – бессмысленное стремление к власти и тщетный труд ради этого; Данаиды – ненасытная и бесплодная жажда удовольствий; Цербер и Фурии – страх наказания за злые дела (Lucr. III 980–1020).

Вернувшись к титанам, отметим, что порождение мира из частей тела бога и из его страстей известно мифам многих народов. В гностических мифах о Софии говорится, что вещественный, чувственный мир произошел

от страстей падшей Софии: ее страх, печаль и недоумение, вызванные неведением, породили вещество и различные чувственные сущности (Iren. IV 1–4). Ириней Лионский иронизирует над этим мифом, не понимая его внутренних оснований. Для гностиков происхождение материального мира из страстей падшего духа не только означало его вторичность и низменность, но и было обоснованием толкования всего внешнего как изображения внутреннего: весь мир оказывался состоящим из плотских символов бесплотного духа, из воплощений его страстей.

### *Эрот, Дионис и Кора*

И превращения Диониса, который пытался с их помощью спастись от титанов, и семь частей, на которые они его разорвали, означают одно и то же – многочисленность материальных отражений, на которые дробится сходящее в чувственный мир божество. Седмица как число, описывающее устройство мира и одновременно души, известна самым разным мифам и богословским системам.

Прокл, комментируя платоновского «Тимея», сопоставляет Диониса, разорванного на семь частей титанами, и Мировую душу, распростершуюся по всему космосу: «На семь частей раздробили они убиенного сына... говорит богослов (Орфей – *И.П.*) о титанах, как и Тимей разделяет [Мировую душу] на семь частей. Также, пожалуй, и распростертость души по всему космосу напоминает орфикам о титаническом разделении, вследствие которого душа не только скрывает Все, но и простирается по Всему» (Procl. in Tim. II p. 146)<sup>50</sup>; «душа с самого начала делится, а именно деление это

сначала происходит на семь моментов» (Procl. in Parm. p. 808, l. 25)<sup>51</sup>.

В орфических сказаниях говорилось, что части разорванного Диониса потом собрал вместе Аполлон, толкуемый как принцип нераздельности (fr. 207, 210, 211 Kern и др.). «Орфей ставит над царем Дионисом аполлонийскую монаду, отвращающую его от нисхождения в титаническую множественность и от ухода с трона и берегущую его в непорочном единстве» (Procl. in Alcib. p. 391, l. 9)<sup>52</sup>.

Однако мы знаем, что титанов, олицетворяющих страсти божества, было не семь, а «дважды семь» – семь мужских и семь женских. Первые растерзали Диониса, чувственную ипостась Фанета; а что же было с женским началом перворожденного андрогина? В орфических табличках из Ольвии на обратной стороне граффити с надписью «Дионису – орфики» процарапаны два ряда из семи параллельных черт. Может быть, они имеют отношение к странствиям и страданиям обеих половинок распавшегося андрогина?

\* \* \*

Хотя собственной культовой практики у орфиков, как считает большинство исследователей, не было, и Элевсинские мистерии, посвященные нисхождению и восхождению Керы, и культ Диониса постоянно упоминаются в греческой литературе в связи с орфизмом<sup>53</sup>. У. Бьянки вообще понимает орфизм как «философскую реинтерпретацию мистериальных культов Деметры и Диониса». Орфические тексты полны образами и терминами мистерий, но в них создается свой вариант учения, которое Бьянки называет «мистериософским»<sup>54</sup>.

Говоря о тесной связи орфизма и Элевсина, можно напомнить о роде Ликомидов, хранителей Элевсинских таинств, впервые получивших знание о мистериях от самого легендарного Мусея, ученика Орфея; Мусей написал для Ликомидов гимн к Деметре (Paus. I 22 7; IV 1 4–5). Ликомиды знают все гимны Орфея и «поют их при совершении таинств» (Paus. IX 30 6), то есть Элевсинских мистерий. Орфей ввел на Эгине таинства Гекаты, а в Спарте – Подземной Деметры (Paus. II 30 2; III 14 5), то есть богинь, имеющих непосредственное отношение к Элевсинским мистериям.

Так традиция связывает Орфея и Элевсин; но она же считает Орфея основателем культа Диониса (Apld. I 3 2; Paus. IX 30 3–5). Как титаны Диониса, Орфея разорвали на части вакханки, что не могло ускользнуть от неоплатонических толкователей, в том числе Прокла.

Наконец, Павсаний говорит, что у Орфея были гимны и в честь Эрота, «чтобы ликомиды пели их во время священных таинств», то есть Элевсинских мистерий (Paus. IX 27 1–2). Так сближаются «мистерии Эрота», о которых иногда говорят греческие писатели, Элевсин и Орфей, установивший, по мнению древних, таинства Диониса и считавший Эрота-Фанета первым и главным богом.

Эрот-Фанет, как утверждают неоплатоники, соединен мистическим браком с троякой Ночью: это умопостигаемый уровень. Зевс – его творящая ипостась, соединяющаяся со «средней» Ночью, Персефоной: это демиургический уровень. От их брака рождается Дионис, что толкуется как возникновение чувственного мира.

Диониса орфики и неоплатоники считают чувственной ипостасью Фанета-Эрота (fr. 218 Kern). Но тот есть нераздельное единство мужского начала с женским,

тройкой Ночью или тройкой Корой. Рождение страстей, семи мужских и семи женских титанов, означает, во-первых, разъединение первичного андрогина на мужское и женское, во-вторых, раздробление каждой из половин на «седмицу». Дионис, разорванный семью страстями на семь частей, – отделенная мужская половина первородного андрогина; а его женская половина, Кора, потеряв невинность, превращается в подземную Персефону: это знаменует чувственный брак и начало «смерти». Кору похищает Аид; а Загрей, «Великий Ловчий», как известно, имя не только орфического Диониса, но и Аида (Aesch. fr. 5 Radt, cf. fr. 228), Гераклит же прямо называет Диониса владыкой царства мертвых (fr. 15 DK). Сочетание Аида-Диониса и Персефоны-Коры – треть, чувственное воплощение первого брака.

Титаны и зеркало – образы мифа о Загрее – присутствуют и в культе Кору. Павсаний сообщает, что в аркадском храме Владычицы (то есть Кору) стояло изображение воспитавшего ее титана Анита, а у выхода было зеркало, в котором, если посмотришься, «свое лицо увидишь или неясно или совсем не увидишь, но статуи богинь можно видеть совершенно ясно» (Paus. VIII 37 2–4).

Аид похитил Кору, когда она любовалась нарциссом и собиралась его сорвать (Hom. Hymn. Cer. 5–15): но «сорванным цветком», *κοῦριον ἄνθος*, оказалась она сама, как и было сказано о браке Фанета со «средней» Ночью. Нарциссом (то есть своим отражением) любовался и сам Нарцисс, прежде чем попал в царство мертвых: образ, как мы говорили выше, для Плотина тождественный по смыслу Дионису с зеркалом. У Нонна (V век) в его поэме о Дионисе в зеркало глядится сама Персефона, пока к ней приближается стремящийся по-

хитить ее невинность змей-Зевс (Nonn. Dion. V 594 sq.). Общая печальная участь, постигающая мужскую и женскую половины, отражена в том варианте легенды о Нарциссе, где он видит в своем отражении образ своей умершей сестры-близнеца, причем говорится, что оба были «охотниками», как Загрей и Артемида (Paus. IX 31 6).

Как известно, Аид дает Коре-Персефоне отведать семь гранатовых зернышек (Ovid. Met. V 534 sq., или три – Ovid. Fast. IV 607), съев которые, она обязана треть года проводить в подземном мире. Семь зерен граната, символизирующих и брак и смерть (они употреблялись и в свадебном и в погребальном обряде<sup>55</sup>) – параллель к семи частям разорванного Диониса, своего рода «семь титанов» Кору. Запрет на употребление граната существовал как в упомянутом храме Владычицы, так и в Элевсинских мистериях, где был основан на неком *μυστικός λόγος*, тайной, священной легенде (Artem. I 7 3; sch. Luc. Dial. Meretr. VII 4), возможно, близкой орфическому истолкованию мифа.

Из-за зернышек граната Кора-Персефона должна проводить в Аиде треть года; не указывает ли это число на орфическое представление о тройной Коре-Ночи, «средняя» из которых как раз и является Персефой, «срезанным цветком»?

Царство, владычицей которого стала Персефона, населено одними душами, «Психеями» (*ψυχή*), и сама Персефона иногда изображалась, в отличие от прочих греческих богов, с крыльями – как душа. У Апулея Психея приходит к Персефоне в поисках утраченного небесного супруга, как Орфей – образ Диониса и основатель его таинств – приходил к царице Аида за утраченной супругой. Обе отделенные друг от друга поло-

вины прежней целостности проходят путь испытаний, чтобы восстановить ее.

Ясное понимание параллелизма судеб Диониса и Кору постоянно обнаруживается у неоплатонических толкователей орфизма (fr. 188, 194, 209, 210, 211, 221, 229 Kern), например: «Диониса, разрываемого на части титанами, собирает в единство Аполлон... так же и Кору, спустившуюся в Аид, снова выводит оттуда Деметра» (fr. 211 Kern).

Итак, умопостигаемая цельность первичного андрогина распадается из-за чувственного созерцания и страстей (они же «потеря невинности», «чувственный брак» и Аид). Разделившиеся половины скитаются и страдают, после чего возвращаются в единство. Путь вниз, в Аид, и путь вверх, *κάθοδος* и *ἀνοδος*, – общее содержание таинств и Кору и Диониса, о чем также говорится в орфических фрагментах (fr. 221 Kern). В одном из фрагментов истолкователь орфиков обобщает эту схему следующим образом: «блуждающие» Дионис и Кора стремятся «освободиться из круга» и спастись от зла – так же и для каждой души «единственное спасение – оставить круг рождений, всяческие блуждания (*τῆς πολλῆς πλάνης*) и мучительную жизнь (*τῆς ἀνηνύτου ζωῆς*)», «бежать» и вернуться к первоначальной природе (fr. 229 Kern); а эта природа есть умопостигаемое единство андрогина.

Не проясняет ли этот параллелизм таинств Диониса и Кору очевидную, хотя с трудом формулируемую, связь орфизма, культа Диониса и Элевсинских мистерий: возможно, орфическая «мистериософская конструкция», как назвал ее У. Бьянки, толковала мистерии Диониса как посвященные одной половине первородного андрогина, а Элевсинские мистерии – другой?



Тогда единство элевсинского и дионисийского культа и является таинственными «мистериями Эрота» – конечно, орфического Эрота-Фанета.

### Общий символический смысл романа и некоторые детали

Сверхчувственное созерцание и «небесный брак» – чувственное видение – страсти – «земной брак» – распадение половинок – параллельное нисхождение в подземный мир – восхождение – воссоединение: эта орфическая схема совпадает с внутренней сюжетной схемой романа Ксенофонта. Таким образом, его сюжет действительно определяется «мифологически-мистериальным» смыслом, но не конкретными мистериями Исиды, а философско-теологическими конструкциями, пространственными в его время и в конечном счете восходящими, на наш взгляд, к орфизму. С орфизмом связаны и учение Платона и платоников об Эроте и андрогине, и многие представления гностиков.

Параллелизм действий героев – важнейшее совпадение Ксенофонта и орфической теологии. В романе не просто воспроизводится общая схема падения души и прохождения ею круга очищений, которая присутствует, например, у Платона или Апулея, но рассказывается об испытаниях обоих героев, обеих половин изначального чистого брака. Параллельные испытания проходят и герои Ахилла Татия, Гелиодора и Лонга – но у Гелиодора герои большую часть путешествия совершают вместе; у Лонга они практически не расстаются; у Ахилла Татия героиня после исчезновения ос-

тается «за кадром» и главная часть романа посвящена герою, а о приключениях героини читатель узнает только *post factum*. Так что нигде параллелизм не выдержан так последовательно, как у Ксенофонта.

От идеи чистого брака, на наш взгляд, происходит и отмеченное многими стремление героев Ксенофонта к целомудрию. Б. Эггер в статье «Женщина и брак в греческом романе» отмечает, что целомудренные отношения главных героев всех греческих любовных романов (за исключением, пожалуй, романа Харитона) и «высокое», «идеализированное» положение главных женских персонажей совсем не соответствуют реальному положению женщины в греко-римском обществе этого периода<sup>56</sup>. Д. Констан показывает, что весь текст романов построен на противопоставлении «целомудренной» и «нецеломудренной» любви и столь ярко в античной литературе этого времени оно проявляется только в романах<sup>57</sup>. Шмелинг, как мы упоминали, называет стремление героев сохранить целомудрие «маниакальным»; этим они напоминают ему персонажей апокрифических «Деяний»<sup>58</sup>.

Анття постоянно просит встречающихся ей персонажей сохранить ее чистоту, «незапятнанность» (*ἄχραντον τηρῆσαι*), а в конце романа рассказывает Габрокому, как она избегла «всех покушений». Габроком тоже говорит о своем сохраненном целомудрии. Как говорит Прокл (in Alcib. 83 10), Аполлон хранит чистоту странствующего Диониса и, собрав его в единство, возвращает ее страннику ненарушенной; то, что сердце разорванного титанами Диониса сохраняет девственная Афина, указывает на сохранение умопостигаемой части Диониса в «девственном» состоянии (fr. 211 Kern). То же относится и к Коре-Персефоне – в ипостасях Артеми-

ды и Афины она вечно хранит девственность, но и в ипостаси Персефоны, которая причастна «высшему девству», остается «незапятнанной» (*ἄχραντος μένειν*, fr. 197 Kern).

Антя проходит ровно семь испытаний (и столько же – героини Гелиодора и Ахилла Татия). Семерка, как известно, священное число в самых разных мифологиях и философско-религиозных системах. Она связана прежде всего с идеей единства и полноты чувственного мира. Греческая философия и наука учили о семи сферах блуждающих звезд, то есть планет, составляющих чувственный Космос, а восьмая сфера была областью неподвижных звезд (см. «Тимей» Платона). В соответствии с этим седмица означала чувственный мир, а восьмерка связывалась с умопостигаемым. В герметических трактатах под семеркой понимались семь планетарных духов, означающих одновременно семь страстей. У гностиков же семь страстей означают одновременно семь «властей»–архонтов, правителей этого мира, которые удерживают душу на пути ее возвращения домой.

В гностическом «Евангелии от Марии» рассказывается о пути восхождения души через «власти», которые задерживают ее: они лишь кажутся внешними, но на самом деле это внутренние силы, которые держат душу в неведении и мраке; это «вожделение», «незнание», «семь господств гнева» и т. д. Душа проходит их, оставаясь «несхваченной», и говорит: «Меня не poznали, я же, я познала... Что хватает меня, убито, что опутывает меня, уничтожено, вожделение мое пришло к концу, и незнание умерло»<sup>59</sup>. Вспомним, как Антия убивает в Египте разбойника Анхиала с его «нечистым желанием»; эта смерть символически означает убийство собственных страстей. То же значит приручение собак, ко-

торые, хотя должны были ее растерзать, идут за ней, как дикие звери за Артемидой. Этим, в частности, объясняется странный, по мнению Шмелинга, «шокирующий» поступок автора, заставляющего «благородную девушку, воплощающую добродетель», убить человека<sup>60</sup>.

Попадание Антии в Египет соответствует спуску Керы в Аид и ее превращению в Персефону. Любопытно, что слово *κόρη*, «девушка», которое постоянно характеризует в романе героиню (в I книге – 7 раз, во II – 10, в III – 10), в четвертой книге, где рассказывается о «египетских страстях» героини, не встречается ни разу. После убийства страстей и приручения собак героиня выходит из подземного мира, начиная свое восхождение, – и ей возвращается имя «девы»: в V книге она вновь, восемь раз, называется «Корой».

Мы уже не раз говорили о символике Египта. Понимание этого места как мира плоти входит в греческую традицию под иудейским влиянием и распространяется в греко-римском мире не в последней степени благодаря Филону Александрийскому (его аллегорическую экзегезу изучал, например, Нумений); в христианстве и у гностиков оно стало общим местом. Так, в «Толковании о Душе», цитируя Иезекииля о «блуде с сынами Египта», автор поясняет: «Но кто же эти дети Египта толстомясые, как не плотские и чувственные и дела земли»<sup>61</sup>. В знаменитом гностическом гимне, так называемой «Песни о жемчужине», включенной в «Деяния Фомы», Египет представлен как место «мрака и материи» особенно ярко. Там рассказывается, как герой спускается из царства своего божественного Отца в Египет, чтобы забрать из глубины моря жемчужину, охраняемую змеем, – то есть душу, попавшую в плен страстей.

Возвращению жемчужины из Египта в «дом небесного Отца» подобен выкуп из публичного дома Антии и других образов души-пленницы: как «Первая Мысль» Симона попадала из тела в тело, пока не очутилась в публичном доме, так и Антия переходила от хозяина к хозяину, пока ее не продали своднику. Попадала в руки «многочисленных разбойников» и стала блудницей и душа в «Толковании о душе». В словах нашедшего и выкупившего Антию Гиппотоя собраны вместе символы страстей и освобождения: «Это та, которая была в Египте? Что за чудесная перемена? Что за бегство из ямы? Что за удивительное спасение» (V 9 3)? Здесь Гиппотой впервые узнает Антию, хотя неоднократно встречал ее и раньше, в эпизодах испытаний.

Придя в Египет и поселившись на постоялом дворе, герой «Песни о жемчужине» оказывается одиноким и покинутым, но встречает «своего»: «Странник был я и одинок, для всех постояльцев двора чужд, но свободнорожденного моей земли и сродной крови я приметил там»<sup>62</sup>. С.С. Аверинцев, комментируя это место, говорит, что «постоялый двор» – символ дольней, «плотской» жизни, а по поводу встречи со «сродным» отмечает, что гностики узнают друг друга как земляки в чужом краю<sup>63</sup>. В романе Ксенофонта герои впервые называют себя чужестранцами, когда попадают на границу Египетского моря, то есть приближаются к «дольнему» миру. Затем, во время странствий, персонажи называют так друг друга: Гиппотой – чужестранец, Эгиалей – чужестранец; Габрокома и Антию тоже называют чужестранцами. Это имя дано в романе только тем, кто причастен к знанию, как Эгиалей, либо станет причастным к нему, как главные герои и Гиппотой. Во время поисков Антии герой спрашивает у всех, не видал

ли кто-нибудь «деву, чужестранку, пленницу». Это звучит суммой эпитетов души, странствующей по дольному миру<sup>64</sup>.

Словесная ткань романа насыщена лексикой, которая может иметь отношение к падению и странствиям души. Наиболее часто встречающиеся в романе группы однокоренных слов означают следующее:

- любовь, брак;
- душа, дева, целомудрие;
- ужас, страх, печаль, желание, надежда;
- путь, блуждания, чужестранец;
- плен, темница, наказание, рабство, тело, зло, беда, смерть и могила;
- жертва, священное (храм и т. д.);
- избавление<sup>65</sup>.

Слова каждой из этих групп встречаются в романе не менее 10 раз, тогда как все остальные знаменательные слова – не более 5 раз<sup>66</sup>.

Помимо того что эти слова разбросаны в тексте повсюду, часто мы встречаем их в виде перечислений-«рекапитуляций», примеры которых мы уже приводили (см. выше, стр. 193). Их лучший образец – первое перечисление, следующее за оракулом: *болезнь – бегство – оковы – могила – река – помощь богини*. Другие варианты:

- плен – оковы – разбойники – бегство;
- любовь – родина – болезнь – неизбежность;
- любовь – неизбежность – смерть – могила – Египет;
- бегство – блуждания – беды – Египет.

Всего таких перечней в романе двадцать один. Почти такой же «формульный» вид имеет один из приводимых нами орфических фрагментов; в одном связном предложении последовательно употребляются: *спасение души – избавление – блуждания – тяжкая жизнь – восхождение – бегство* (fr. 229 Kern).

Подобные перечисления могут служить своего рода «паролем», по которому можно узнать круг мыслей философа или богослова. В романе, как мы отмечали, перечисления тоже являются своеобразным паролем, так как употребляются, как правило, в ситуациях, когда персонажи открывают о себе нечто сокровенное (второй случай – в воспоминаниях). Сами эти ситуации, в которых происходят рассказы – «у ворот», «в укромных покоях» и т. д., – намекают на передачу какой-то тайны; наиболее ярко выражено это в эпизоде созерцания мумии у Эгиалея, когда Габроком узнает тайну «истинной любви», и в эпизоде выкупа Антии у сводника, когда узнавание Гиппотоем и Антией друг друга проходит как бы три этапа, а в словах героев присутствуют знаменательные «перечисления». Когда Гиппотой влюбляется в Антию, она решает открыть ему тайну (*τὰ ἀπόρρητα*): слово *ἀπόρρητα*, как мы уже говорили, имеет прямое отношение к мистериальной лексике.

Намек на Элевсинские мистерии присутствует и в регулярно встречающейся после очередных испытаний формуле *θαῤῥεῖν παρεκάλει*. Она появляется в романе 14 раз; ее произносят, обращаясь только к герою или к героине, и всегда в ситуации испытаний. До нас дошла формула, произносимая жрецом во время мистерий: «Мужайтесь (*θαῤῥεῖτε*), мисты бога спасенного; будет и нам спасение от страданий» (Firm. Mat. 22). Кроме того, по свидетельствам античных авторов, посвящен-

ные в мистерии узнавали друг друга по особым приметам, называемым *σύμβολον*, «символ»; так и в романе Левкон и Рода узнают Антию и Габрокома по определенным признакам (см. выше, стр. 191), причем процесс сопоставления знаков обозначается словом *συμβάλλειν*.

Многие имена героев романа являются значащими. Очень редкое имя Габроком, «нежноволосый», – отражение самого Эрота, имеющего у орфиков эпитет *ἄβρος*, «нежный» (о значении волос говорилось выше, стр. 151). Отца героя зовут Ликомед, – не напоминает ли автор о роде Ликомидов? Кино, «Псица», связана с Гекатой и «египетскими псами»; Полиид, «Многовидный», последний хозяин Антии перед продажей в публичный дом – образ многовидной, но призрачной чувственности.

Габроком после «египетских страстей» попадает к рыбаку Эгиалею, «Береговому». Образ «рыбака-Орфея» имеется среди орфических представлений; рыбы и рыбаки имеют отношение и к Дионису: одно из его культовых имен – Рыбарь<sup>67</sup>. «Вечно живую» жену Эгиалея, образ которой и открывает герою тайну, зовут Телксиная, «Очаровывающая ум», прекрасная для «умных», а не чувственных очей вечно любящего ее супруга.

После пребывания на Сицилии Габроком по своей воле становится каменотесом, что совершенно не имеет смысла для реалистического понимания романа: такая работа не приличествует юноше из благородного семейства, и у Харитона Херей работает в каменоломне, только попав в рабство. Христос в Новом Завете часто называется «живым камнем» (Мс. 12:10; Мт. 21:42; Лс. 20:17; Акт. 4:11 и др.), так же именуются христиане, которые должны возвести «внутренний дом», «духовное



здание» (1 Pt. 2:5). В «Пастыре» Ермы (II век по Р. Х.) описывается видение, в котором показано строительство каменной башни, являющееся символом созидания «башни духа» и Церкви (Herm. Past. I 3). Наконец, в гностических «Деяниях Фомы» Фома представлен каменотесом, которого индийский царь нанимает для постройки дворца, но апостол строит ему дворец «на небесах»<sup>68</sup>. Общий смысл «обработки камня» в христианстве и гностицизме – обработка человеком самого себя, «обтесывание» своей природы, что вполне вписывается в символический смысл романа.

## Эфес Ксенофонта

Как гностическое, так и раннехристианское восприятие жизни можно назвать символическим реализмом: действительность оказывалась переплетением символов, понимаемых как живые проявления высшей реальности. Здесь сливались воедино божественное, космическое и человеческое; жизненный путь человека воспринимался как путь испытаний и подготовки к иному существованию, к высшему посвящению – жизнь превращалась в перманентную мистирию.

Такое восприятие мира позволяло говорить о божественном, используя образы обычной человеческой жизни, – ведь все они были наполнены символическим смыслом. Пока это было не так, иносказательное повествование оставалось в греческой литературе редким. В первые же века по Р. Х. возникает ситуация, в которой стало возможно переводить мистериально-теологические схемы на язык образов человеческой реальности.

«Повесть о Габрокоме и Антии» написана, надо полагать, в Эфесе во II веке по Р. Х. В это время Эфес был одной из синкретических столиц эллинизма. Здесь находился знаменитый храм Артемиды Эфесской и проводились пышные и многолюдные празднества в ее честь. В Эфесе же занимался своими исследованиями и неоднократно упомянутый нами снотолкователь Артемидор. Здесь же существовала одна из наиболее ранних и авторитетных христианских общин, основанная Павлом в середине I века. Эфесская община занимала особое место среди малоазийских Церквей, так как ее, по преданию, долгое время возглавлял сам апостол Иоанн. В Эфесе жил и гностик Керинф, которому приписывали авторство «Откровения Иоанна Богослова» (Eus. Hist. Eccl. III 28; V 25; Iren. III 3). Духовная жизнь Эфеса предполагала встречи разных учений друг с другом. Христос мог слиться в глазах эфесских интеллектуалов с Дионисом, Дева Мария – с девственной Артемидой; «смерть ветхого человека» вполне соответствовала идее возрождения в мистериальном посвящении; сами христианские таинства казались своего рода мистериями<sup>69</sup>.

Примером подобного синкретизма может служить Нумений из Апамеи, платоник-пифагореец II века, соединявший интерпретации Платона с толкованиями иудейских и христианских священных текстов. О нем с уважением высказывается Ориген: «Я знаю, что пифагореец Нумений, этот лучший истолкователь платоновских сочинений и глубокий знаток пифагорейских учений, в своих произведениях всюду приводит выдержки из Моисея и пророков, и аллегорическими объяснениями Нумения, которые он дает буквальным местам, можно вполне удовлетвориться... В третьей книге

своего произведения о высочайшем благе он приводит даже сказание из жизни Иисуса, впрочем, не называя Его по имени, и дает этому сказанию аллегорическое истолкование» (Orig. Cels. IV 51). По словам одного из исследователей, «Нумений прочитывал Ветхий Завет, новозаветные сочинения глазами гностика»<sup>70</sup>. А кроме философов, волей-неволей двигавшихся к эклектике и синкретизму, существовали жреческие круги, хранящие тайны мистериальной теологии и издавна причастные символическому способу толкования и изъяснения. Любопытная легенда об обращении Иоанном Богословом в христианство эфесских жрецов Артемиды содержится в его апокрифических «Деяниях»<sup>71</sup>. Такое пересечение взглядов – христиане, гностики, языческие жрецы и мисты, «синкретические» философы – создавало культурную атмосферу, в которой писались греческие романы.

Произведение Гелиодора некоторые ученые давно интерпретируют как аллегорию. Ф. Альтхейм видит в нем пропаганду эмесского культа Гелиоса; Т. Сепеши считает, что в «Эфиопике» присутствуют неопифагорейские и неоплатонические взгляды. Х. Чок, тщательно проанализировав роман Лонга, в том числе и с точки зрения композиции, пришел к выводу, что его содержание определяется орфико-дионисийскими идеями и мотивами. По поводу романа Ахилла Татия тоже существует мнение, что он передает мистериальный смысл (М. Лаплас). Шиссель фон Флейшенберг еще в 1913 году назвал романы Гелиодора и Ахилла Татия «спиритуалистическими». Анализ романа Ксенофонта привел нас к выводу, что его текст тоже относится к таким произведениям – это развернутая притча.

Что касается романа Харитона, то он оказывается наибольшей загадкой – это явно не «мистериальный»

роман, хотя написан вроде бы в том же жанре. Мы согласны с Р. Петри, который утверждает, что Харитон заимствовал мотивы и сюжетные ходы из произведений Ксенофонта и Ахилла Татия; но хотелось бы добавить, что использовал он их в чисто реалистическом ключе. В этом смысле Харитона действительно можно назвать автором первого реалистического романа: тогда этот новый вид прозы возникает из упрощения иносказательных повествований.

Близость эллинистического романа гностическим мифам и апокрифическим «Деяниям» была отмечена многими исследователями<sup>72</sup>. Мы полагаем, что сходство романа и гностических апокрифов – не случайное совпадение, обусловленное, как выражается Е.Н. Мещерская, «художественно-стилистическим койне» эпохи (впрочем, безусловно существовавшим); это результат осознания философско-богословской мыслью принципов этого «койне».

В его создании участвовали не только греческие языческие элементы. Сходство любовных романов и гностических произведений отмечалось неоднократно. Французская исследовательница гностицизма М. Скопелло, пытаясь определить жанр гностического трактата из Наг-Хаммади «Толкование о душе», говорит, что на его форму повлиял эллинистический, а также «иудейский» роман, главным персонажем которого была женщина, часто грешница – Эсфирь, Руфь: «вне сомнения, автор «Толкования о душе» должен был черпать из них определенную романную структуру, которую он переплавил в свой гностический рассказ»<sup>73</sup>.

Но эта «романная структура» была иносказанием философской схемы. Притчу в виде развернутого повествования можно увидеть и в так называемых иудейских романах. Е.Н. Мещерская, анализируя гностиче-

ский апокриф «Деяния Фомы», пишет о параллелях его сюжетной схемы со схемами эллинистических романов и ветхозаветных апокрифов, прежде всего «Иосифа и Асенеф»: «нельзя не констатировать, что и античный роман, и древнееврейские апокрифы разрабатывают общие мотивы – испытание героев, разлука, путешествия, свадьба главных героев, добродетельных и прекрасных, и вообще “счастливый конец”»<sup>74</sup>. Русская исследовательница соглашается с М. Филоненко, который, по ее мнению, убедительно доказал, что повесть об Иосифе и Асенеф – написана в иудейско-египетской секте терапевтов в I веке по Р. Х.

Филоненко показал, что апокриф, рассказывающий «о любви и браке», – развернутая аллегория «гностицической драмы», в основе которой лежит представление о священном браке души с Богом<sup>75</sup>. Именно в этом ключе трактуют данное произведение позднееллинистические интерпретаторы. С. Вест, не видящий в повести никакой аллегории, не согласен с выводами Филоненко и считает, что «Иосиф и Асенеф» – это «греческий роман на иудейском материале»<sup>76</sup>.

Если встать на точку зрения «реалистической» школы в истолковании греческих любовных романов, получается, что в тройке сходных литературных форм:

- 1) ветхозаветные апокрифы и повествовательные притчи в составе Ветхого Завета;
- 2) гностические произведения с любовной темой, как «Толкование о душе», и апокрифические «Деяния»;
- 3) греческий любовный роман, –

лишь последний оказывается образцом чисто развлекательной, светской литературы. При этом никто не знает, как и почему она появилась: «до сих пор не

решен со всей определенностью вопрос о генезисе античного романа – его идейных и художественных предпосылках»<sup>77</sup>. Разве не естественней предположить близость всех трех названных жанров и в том, что все они используют любовный сюжет как метафору философских и богословских тем?

Тогда становится ясней, почему авторы романов не упомянуты в античных риториках: греческий любовный роман относится к другому кругу памятников, нежели тексты «основной», аттицизирующей античной традиции. Этот круг достаточно пестр: это ветхо- и новозаветные апокрифы, герметические тексты, гностические мифы, сонники и парадоксографы. В этой жанровой пестроте можно найти книги, рассчитанные как на образованную, так и на более широкую аудиторию, и нам может быть трудно их различить. Книга, кажущаяся нам очевидным образом поверхностной и развлекательной, могла совсем не так восприниматься и использоваться читателем того времени: так, «роман» Антонина Диогена «По ту сторону Фулы», полный фантастических диковин, казался вполне достоверным источником для такого серьезного и дотошного человека, как Порфирий, использовавший его в своей «Жизни Пифагора».

Греческие любовные романы создавались и читались, на наш взгляд, достаточно образованной аудиторией. Авторы романов – люди, знакомые с философской и религиозной литературой не только самого разного уровня, но и разных конфессий. Помня об этом, можно по-другому взглянуть на известные предания о них. Сократ Схоластик в «Церковной истории» пишет, что celibat для священников в Фессалии был введен неким епископом Гелиодором, который «в молодости написал

несколько эротических книг и назвал их эфиопскими» (Socr. Schol. V 22). В лексиконе «Суда» сказано: «Ахилл Статий (*sic*), александриец, написавший “Левкиппу и Клитонфонта” в VIII книгах, напоследок принял христианство и стал епископом».

Пускай Э. Роде в свое время назвал эти сведения «несостоятельными легендами», мы не видим в них ничего неправдоподобного. Если Гелиодор и вправду ввел целибат для священников, это было лишь практическим развитием идеи «целомудренного брака», которой он посвятил «Эфиопику». А то, что единственные имеющиеся биографические сведения и о нем, и об Ахилле Татии таковы, что могли быть сохранены только писателем-христианином, является еще одним косвенным доказательством целомудренного смысла их «эротики».





## Форма позднеэллинистической прозы

Классицизм оставил нам в наследство представление о «нормативной» поэтике – поэтике, являющейся мерилом достоинств и недостатков произведения, о своде правил, которым необходимо следовать, чтобы первые преобладали над вторыми. С эпохи Возрождения европейские писатели ставили перед собой цель создать на национальном языке нечто подобное идеальным образцам словесности, каковыми, по их мнению, были памятники греко-римской древности. Первая «правильная» трагедия европейского театра – «Софонисба» Трисино – появляется в 1515 году, и тогда же в предисловии к трагедии автор впервые отводит Аристотелю место учителя драматурга; после этого появляются комментарии к аристотелевской «Поэтике» и собственно европейские «Поэтики», основанные на трактате Аристотеля. Иосиф Скалигер уже называет Аристотеля «вечным диктатором».

В античное же время ни «Поэтика» Аристотеля, ни какая-либо другая никогда не воспринималась как «диктат» и практически не влияла на развитие литературы, будучи систематизацией и осмыслением того, что уже создано поэтами. Выведенные Аристотелем и александрийской филологией III–I веков до Р. Х. «основные

понятия античной поэтики были прежде всего средствами описания готовых поэтических произведений, а не инструкциями по созданию новых, – это была описательная поэтика, а не нормативная»<sup>1</sup>.

Такая описательная поэтика обеспечивала в первую очередь нужды образования – на его «грамматической» ступени изучались классические произведения, и категории поэтики нужны были для усвоения старых поэтов. Грамматика была «школой пассивного владения словом» – огромное место в ней занимал пересказ поэтов, но сочинение собственных стихов не входило в обязательную программу. «А раз не было школьной необходимости в сочинении стихов – значит, не было необходимости и в школьных правилах для сочинения стихов: то есть не было и нормативной поэтики»<sup>2</sup>.

«Школой активного владения словом» являлась в античности риторика: чтобы составлять удачные речи, нужно тренироваться и иметь правила. Риторическая школа, учившая построению и стилю, накладывала отпечаток на множество прозаических произведений; но и она не выполняла функций «нормативной» поэтики, потому что учила только тому, как оформить свою речь в частностях, но ни в малой степени – чему посвятить ее в целом.

Таким образом, ни поэтика, ни риторика не давали никаких рекомендаций и не накладывали никаких обязательств на громадное количество прозаиков позднелленистического времени; и тем свободнее был писатель, чем дальше избранное им поле деятельности отстояло от классических поэтических жанров и от канонического красноречия.

Вот в таких условиях «ненормативного» существования греческая проза II–III веков по Р. Х. занимает ведущее положение в литературе и переживает расцвет.

Прежние прозаические жанры изменяются, возникают новые, – но все это без какой бы то ни было теоретической поддержки. Конечно, Лукиану знакомы уроки риторики, и он использует их в стилистическом оформлении, в речах и спорах персонажей – но целостность его произведений, включая особенности композиции, не подчиняется ни им, ни правилам поэтики, которой для прозы просто не было.

Таковы же «Сравнительные жизнеописания» Плутарха или, например, облеченные в форму писем мимические сцены Алкифрона. Подобные произведения опирались не на «поэтики» и «риторики», а на конкретные литературные прецеденты, в совокупности образующие живую, но теоретически не сформулированную традицию. Писатели позднего эллинизма осмыслили эту традицию и модифицировали ее в соответствии со своими целями, замыслами, чувствами и идейными пристрастиями: так, специфика философских взглядов Плутарха определяет его новаторство в области античной биографии, а Лукиан сочетает философский диалог, диатрибу и мим под знаком пародии, связанной с его кинической философией.

Конечно, влияние риторики присутствует в романах (в разных в разной степени) – и в стилистической отделке, и в речах персонажей, описаниях и судебных сценах<sup>3</sup>. Однако целостность сюжетной схемы романа и единство ее композиционного оформления выходит за рамки риторики; ни в теоретических руководствах, ни в практике упражнений мы не найдем «рецептов» по поводу развернутого вымышленного многоходового повествования.

Когда многочисленные новшества в прозе возникают помимо теории, ясно, что причина новшеств – новое содержание. Именно в области содержания, а не в поэ-

тиках и риториках нужно искать принципы «поэтики» как романов, так и других образцов прозы позднего эллинизма. Раз содержание любовных романов связано с платонизирующей философией, с ней должна быть связана и их форма. Эта философия склонна к символизму, к убеждению, что вещи этого мира лишь отражение иных. Какие формальные приемы вытекают из такого круга идей?

### Античная аллегорическая экзегеза

Из упомянутой выше склонности к символизму, к видению в одном другого, вытекает пристрастие к аллегорическому толкованию. Сами древние определяют аллегорию весьма широко. Автор «Гомеровских вопросов», появившихся в первые века по Р. Х., Гераклит, говорит, что аллегория – это такой способ речи, когда говорится одно, а подразумевается другое (Негаcl. Qu. Ном. 5 2 sq.). Так же определяет Артеמידор «аллегорические сновидения»: «это те, которые знаменуют одно через другое» (Artem. I 2). Также и мы, говоря об аллегории, имеем в виду иносказание в широком смысле слова.

### *Басня*

В первые века христианской эры аллегория применялась прежде всего философами для толкования текстов, понимаемых – в большей или меньшей степени – как священные. В той области литературы, которая не находилась под прямым влиянием философии, склонность к иносказательной форме проявляется в возрож-

дении басни, в творчестве Федра и Бабрия. Кроме того, старые «эзоповы басни» «россыпью появляются в произведениях всех сколько-нибудь крупных писателей так называемого “греческого возрождения” (II–III века по Р. Х.)»<sup>4</sup>: они есть у Плутарха, Диона Хрисостома, Максима Тирского, Иосифа Флавия, Аппиана, Галена, Элия Аристида, Элиана, Ахилла Татия.

Басня, возможно, древнейший вид иносказательной словесности. В риторических школах, где сочинение басен использовали в качестве одного из подготовительных упражнений, было принято такое ее определение: «басня есть вымышленный рассказ, являющий образ истины»<sup>5</sup>.

Этой «истиной» часто является сентенция о «пагубности страстей»: мораль множества басен посвящена тому, что неразумные страсти губят человека<sup>6</sup>. Например, собака, утащившая с кухни кусок мяса и увидевшая свое отражение в реке, решила, что увиденный кусок мяса лучше, бросилась за ним в воду и потеряла настоящее мясо. Мораль:

Кто ненасытен, тем отрады нет в жизни:

Они, гонясь за призраком, добро тратят.

(Babr. II 79)

Или: голубка видит изображение чаши с водой, бросается к мнимой воде, разбивается о доску и падает прямо в лапы кошке. Мораль:

Не будь же опрометчив ни в каком деле:

Тот погибает, кто покорствует страсти.

(Babr. 33 [65])

В этих баснях персонаж гибнет, поддавшись страстям; не только общий смысл, но и образы, «призрак» и «отражение в воде», повторяют приведенные выше

(стр. 242) рассуждения философов, описывающих гибель души от чувственных «мнимостей». Можно сказать, что миф о Дионисе-Загрее, заглядевшемся в зеркало мнимостей чувственного мира и растерзанном титанами-страстями, сходен с рассказом о собаке, погнавшейся за призраком и потерявшей то, что имела.

В басне мораль наличествует – и не дает читателю усомниться, что предшествующие образы являются именно иносказанием. Хороший пример – басня Фэдра «О людских судьбах».

Когда на злую участь кто-то плакался,  
Эзоп его такой утешил басенкой:  
Корабль бросала злая буря по морю,  
Вселяя смертный ужас в корабельщиков;  
Но вот внезапно небо прояснилось,  
И он с попутным ветром продолжал свой путь,  
К великому плывущих ликованию.  
Но молвил кормчий, умудрен опасностями:  
«Не слишком радуйтесь и в меру жалуйтесь:  
И радости и горя в жизни поровну»

(Phaedr. IV 18).

Здесь метафора «плавание по морю жизни» переведена в повествование. Узнать, что рассказ о плавании по морю в данном случае является иносказанием, помогает «мораль»; рассказ обрамлен толкованиями: басня начинается указанием на свой жанр, а заканчивается сентенцией. Но стоит убрать мораль – и статус описания плавания окажется под вопросом: метафора это или «реалистическое» изображение?

Указание на то, что текст нужно понимать в переносном смысле, должно находиться в самом тексте – иначе трактовать его можно будет как угодно. В немногочисленных баснях, тексты которых не содержали

открытой морали, «узнавание» происходило за счет опознания привычной жанровой формы: басни без морали, как правило, «животные», то есть самые типичные. Но если приведенную выше развернутую метафору «плавания», в которой речь идет о людях, перевести в прозу и убрать мораль, получится примерно следующее: «Буря долго носила корабль по морю, и люди на корабле уже готовились к смерти. Но небо внезапно прояснилось, подул попутный ветер, и корабль благополучно продолжил плавание, что вызвало у плывущих бурное ликование». Такой пассаж вполне уместен в описании реального плавания.

Басня существовала издревле, на протяжении всей истории греческой литературы, и была на слуху у каждого грамотного грека или римлянина. Почему же этот пример иносказательного повествования никогда ранее не подталкивал к созданию более крупной иносказательной формы?

### *Аллегорические толкования Гомера, мифологии и мистерий*

Эзоповская басня очевидным образом сочиняется в расчете на иносказательное понимание. Самую древнюю известную греческую басню, о соловье и ястребе, приводит Гесиод в VII веке; а уже в VI веке, одновременно с первыми шагами греческой философии, зафиксированы первые попытки понимать иносказательно сочинения, в которых такой расчет отнюдь не столь очевиден. При этом смысл для аллегорий отыскивался другой – касающийся не только нравов людей, как в басне, но и устройства мира и его частей.

Аллегорическое истолкование применялось в греческой литературе прежде всего к Гомеру. Первыми ис-

толкователями такого рода называют пифагорейцев, а среди них – некоего Феагена Регийского, книги которого не сохранились (Tat. Orat. 31 2). Второй из известных нам интерпретаторов Гомера – Метродор из Лампсака (конец V века до Р. Х., см. Plat. Ion 530c). Он был учеником Анаксагора и находился под влиянием натурфилософии и медицины; по Метродору, описанные Гомером боги означают части человеческого тела, а люди – элементы природы. Помимо этого он, как и Анаксагор, говорил о поэзии Гомера как о нравственной аллегории (Diog. Laert. II 11; Tat. Orat. 21).

Позднее аллегорическим истолкованием Гомера и Гесиода особенно много занимались стоики. Их экзегеза находилась в полном соответствии с их философским учением; стоики считали, что боги – это элементы природы или природные силы, действующие и в человеке. Исходя из этой доктрины, они пытались трактовать и орфические поэмы (SVF I 540; 549 sq.). Толковали Гомера и пергамские грамматиканы. Самый знаменитый из них, Кратет из Маллоса (II век до Р. Х.), считал Гомера астрономом и географом и полагал, что из «Илиады» можно вывести, в частности, сообщение о шарообразности Земли<sup>7</sup>.

Стоики и другие толкователи раннего эллинизма были склонны прежде всего к физической и вообще научной аллегории (ср. Cic. Nat. Deor. I 15; II 28; Diog. Laert. VII 147). В первые века нашей эры куда больше интереса вызывают толкования, касающиеся метафизики, религии и таинств. Хранителем «тайного знания», скрытого в иносказаниях, особенно часто предстает в это время Пифагор.

Возможно, еще в IV веке до Р. Х. пифагореец Андрокид написал трактат «О пифагорейских акуσμαх», говоря об энигматическом смысле последних. Филосо-



фы позднего эллинизма опираются на эту трактовку и развивают ее. Неоплатоники полагают, что аллегория была постоянным способом обучения в пифагорейской школе: «Необходимейшим у него считался способ обучения через символы. Этот стиль, поскольку он был старинной манеры, ценился едва ли не у всех эллинов и особенно почитался в самых разных формах у египтян. По той же причине к нему чрезвычайно серьезно относился и Пифагор; надо только ясно расчленить скрытые намеки и сокровенные значения пифагорейских символов; переведенные на простой и лишенный витийства язык, они оказываются в полном соответствии с гением этих философов» (Iambl. Vit. Pyth. 103; Porph. Vit. Pyth. 41).

Пифагорейская школа, говорящая аллегориями, теперь ставится в один ряд с древними эзотерическими школами Востока, к которым греческие философы издавна относили халдейских магов и египетских жрецов. Кроме того, «акусмы» Пифагора сравниваются с пророчествами и оракулами Аполлона Пифийского: ведь божество тоже изъясняется иносказаниями, а Пифагора считают божественным учителем. Как и Ямвлих, Плутарх сравнивает акусмы Пифагора с оракулами, приводя знаменитое изречение Гераклита о Дельфийском оракуле (fr. 93 DK): «как Дельфийский Владыка и не говорит, и не утаивает, а подает знаки (*οὐτέ λέγει οὐτέ κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει*), согласно Гераклиту, так и в пифагорейских символах: то, что кажется ясно сказанным, на самом деле таинственно, а то, что кажется таинственным, вполне поддается разумению» (Stob. III 199 = Plut. Mor. fr. 202).

Необходимость истолкования оракулов приводит, по Ямвлиху, к необходимости заниматься философией: «как показывают сами дела, сам Дельфийский бог, не

говорящий и не утаивающий, согласно Гераклиту, а знаками выражающий прорицания, побуждает слушателей оракулов к диалектическому исследованию» (Heracl. fr. 93 DK = Stob. II 2 5). В свою очередь, расшифровка пифагорейских иносказаний может привести толкователя к «божественному наитию»: «если, собрав эти символы, не развить их и не истолковать серьезно, они, чего доброго, покажутся смешными старушечьими байками, сплошной болтовней и пустомельством. Но стоит развить эти символы сообразно с присущей им манерой и сделать их из темных ясными и понятными большинству, как они оказываются под стать пророчествам и оракулам Аполлона Пифийского, обнаруживают изумительный смысл и внушают божественное наитие тем филологам, которым удалось их постичь» (Iambl. Vit. Pyth. 105).

Аллегорический способ изъяснения и обучения в целом связывается с мистериями. Гераклит, аллегорически толкуя Гомера, говорит, что он – «великий иерофант» (Heracl. Qu. Nom. 76 1). Аллегория трактуется как неотъемлемая черта мистериального посвящения: «Мистерии обнаруживают нечто в аллегорической форме, чтобы вызвать дрожь и благоговейный страх, которые связаны с тьмой и ночью» (Demetr. Eloc. 101). Пифагорейский символический способ обучения Плутарх тоже связывает с мистериями: «Ничто так не характерно для пифагорейской философии, как использование символов (*τὸ συμβολικόν*), которое и в мистериях, будучи смешением звука и молчания, есть род обучения; так что разве не сказано:

Я буду петь для понимающих,  
Профаны, закройте двери»

(Plut. Mor. fr. 202).

Звук и молчание, как свет и тьма, соотносятся с «пониманием» и «непониманием», «посвященностью» и «непосвященностью»: для тех, кто обучен символическому толкованию и привычен к нему (*τοῖς συνήθησι*), произносимое обладает «светом» (*φῶς*), а «незнающие», «неопытные» (*τοῖς ἀπείροις*) остаются «слепыми» (*τυφλόν*). Процесс истолкования в подобных рассуждениях позднеэллинистических писателей становится прямо-таки мистерией: он приравнивается к мистериальному посвящению, в результате которого должно наступить постижение смысла, просветление.

Плутарх трактует древних авторов (Гомера, Эмпедокла, Пифагора, Платона), как и мистерии, видя за внешним внутреннее. Он разъясняет, что развилка трех дорог в Аиде, известная мифам (ее упоминают истолкователи мистерий, говоря о нисхождении Коры, Диониса и, соответственно, посвящаемых; см., например, fr. 221 Kern), относится к трем частям души, «разумной», «гневной» и «вождевающей», каждая из которых ведет человека в жизни по тому или иному пути. Этот смысл, говорит Плутарх, не «миф» (*μῦθος*) и не «поэзия» (*ποίησις*), а «истина» (*ἀλήθεια*) и «природный закон» (*φυσικὸς λόγος*, Plut. Mor. fr. 200). Под этим «природным законом» Плутарх понимает не какое-либо натурфилософское учение, но платоническое – о высших метафизических основаниях природы.

Образ Кирки, превращающей друзей Одиссея в свиней, Плутарх истолковывает как аллегория циклических превращений души и перерождения ее в другие тела. Такому толкованию способствует и имя волшебницы – от *κίρκος*, или *κρίκος*, что значит «кольцо», «круг». Плутарх говорит, что Кирка – дочь Гелиоса, а Гелиос рождает всякое разрушение и вновь разрушает

всякое рождение, объединяя рождение и смерть. Остров, на котором живет Кирка – это, по Плутарху, «смертная участь» души, место, куда душа попадает сразу после смерти и где она блуждает, странствует и жалуется на свою судьбу. Само название острова – Эя (*Aiaín*) – напоминает жалобный плач: *aiaí*. Плутарх говорит, что весь эпизод с Киркой – это «история-загадка (*ὁ μῦθος αἰνύμα*) о пифагоровом и платоновом учении о душе» (Plut. Mor. fr. 200).

Мифу об Исиде и Осирисе Плутарх дает несколько толкований. Самое простое связано с чувственной природой и человеческой деятельностью (астрономия, земледелие и т. д.). Но это толкование для профанов: «мы выступим и против многочисленных невежд, которым приятно соотносить легенды о столь великих богах или с сезонными переменами климата, или с пахотой, временем сева и рождением плодов» (Plut. Is. & Os. 65). Второй вариант истолкования касается устройства человека; Плутарх говорит, что «в пределах души» Осирис – это «мысль и разум», Тифон – «все бурное, титаническое, неразумное и непостоянное» (ibid. 4). Третий способ интерпретации уже касается вечных умопостигаемых идей; Плутарх предлагает платонический и пифагорейский варианты истолкования мифа.

Однако это не предел – Плутарх намекает, что есть и другие истолкования, священные и недоступные профанам, которые сама Исида открывает своим служителям, жрецам, которые «несут и укрывают в душе, как в ларце, священное слово о богах, чистое от всякого суеверия и суетности, приоткрывая лишь некоторые части своего учения, то окутанные мраком и затененные, то ясные и светлые, как те символы, что явлены в свя-

щенных одеяниях» (ibid. 3). Плутарх и сам переводит мифы на язык аллегорического истолкования, называя его «мистерией теологией» (*μυστηριώδεις θεολογίαι*, букв. «подобными мистериям богословствованиями», Plut. Mor. fr. 157). Кто знает, не существовали ли и у греческих, как у египетских жрецов, в их *ἱεροὶ λόγοι*, «священных книгах», или в устной традиции не только правила проведения мистерий, но и их иносказательные истолкования?

Хотя традиция аллегоризирования в Греции, таким образом, не прерывалась, цели, с которыми к ней обращались в классическую эпоху и в начале христианской эры, были различны и даже противоположны. Для пифагорейцев и Платона аллегоричность сама по себе не важна. Аллегорически толкуя мифы и другие таинственные иносказания, видя в одном боге монаду, а в другом диаду, они выделяли из образов – понятия, из частного – общее, из чувственного – умопостигаемое, которое было необходимо им для построения своей философии. Гомер для Платона ниже философии: его поэмы остаются произведениями искусства, а отнюдь не священным текстом, который необходимо понять, используя философию как инструмент; скорее цитаты из него и из других поэтов могут послужить инструментами для философского построения.

В первые же века нашей эры разделение чувственного и умопостигаемого для платонизирующей философии уже само собой разумеется, и стремления мыслителей становятся обратными: применить общее к частному. Не мифы сводятся к философии, но философские системы понимаются как отражение древних мифов и мистерий. Гомер и Орфей становятся носителями истины, тем более священной, чем более сокровенной, и алле-

гория вместо способа находить в таинственном и неясном простой смысл становится способом находить в простом смысл таинственный и высший. Обладая такой целью, аллегоричность становится важна сама по себе. Иначе говоря, в утверждении, что боги являются числами, для пифагорейца важнее числа, а для неопифагорейца – боги.

*Аллегорическая экзегеза  
в христианском богословии*

Распространению аллегории в платонизирующей философии служила и ее встреча с аллегорической теологией Ближнего Востока. Ее результатом была неоплатоническая, раннехристианская и гностическая экзегетика.

Основой всей этой экзегезы было представление об отражении умопостигаемого мира в чувственном. Максим Исповедник в «Мистагогии» говорит об этом уже как о само собой разумеющемся, как об итоге многих веков богословской мысли: «для обладающих духовным зрением весь умопостигаемый мир представляется таинственно отпечатленным во всем чувственном мире посредством символических образов. А весь чувственный мир при духовном умозрении представляется содержащимся во всем умопостигаемом мире, познаваясь там благодаря своим логосам. Ибо чувственный мир существует в умопостигаемом посредством своих логосов, а умопостигаемый в чувственном – посредством своих отпечатлений» (Max. Conf. Myst. 2).

В памятниках более близкой к нашему исследованию эпохи эта мысль выражается неоднократно. Например, в гностическом Евангелии от Филиппа сказано, что

«истина не пришла в мир обнаженной, но она пришла в символах и образах»<sup>8</sup>, – то есть мир есть совокупность божественных знаков. Как пишет Р.В. Светлов, это «*экзегетический* (курсив наш – *И.П.*) взгляд на мир, исходящий из того, что и Писания, и сам Космос являются символическими сущностями (любой телесный, зримый феномен способен быть осмыслен как символ стоящей за ним реальности)»<sup>9</sup>. Проникнуть в истину, согласно гностикам, можно «путем символов презираемых и вещей слабых»<sup>10</sup>; примеры таких вещей в гностических Евангелиях – осел, соль, глиняные сосуды, красильня и т. д. Эти вполне приземленные образы воспринимаются как символические указания на тайны высшей реальности.

Однако умопостигаемое бытие неоднородно и имеет свою иерархию, в учениях этого времени обычно троякую. Следовательно, прозревать умопостигаемое в чувственном также можно разными, более или менее возвышенными, способами. Выше мы приводили рассуждение Плутарха об иерархии способов истолкования. Какое-то различие способов аллегории присутствовало уже у стоиков (физическое и этическое толкование). Варрон говорит о четырех способах объяснения этимологии слов – общедоступном, грамматическом, философском и мистическом (*Varr. Ling. Lat. V 7–9*): возможно, тогда уже существовало и представление об аналогичных способах объяснения их значения. Об иерархии способов аллегорического толкования из известных нам писателей прямо впервые говорит Филон Александрийский. Но его аллегории основаны уже на уроках платонической, а не стоической школы: высшим уровнем оказывается теологический, возникающий из соединения понятий платоновской философии с непреложной истиной божественного Закона.

Можно предположить тройную иерархию истолкований у платоника Нумения, о занятиях которого аллегорией и знакомстве с Филоном говорит Ориген<sup>11</sup>. Она широко распространена у христиан, гностиков и неоплатоников: как пишет Р.В. Светлов, «усмотрение трех аспектов, трех ступеней экзегезы и связь их с трехчастной иерархией Универсума – очень распространенный ход мысли после Филона»<sup>12</sup>. Троищность экзегезы становится одним из философских «клише», о которых мы говорили выше (стр. 205).

Три уровня смысла и его восприятия в учении об аллегории полностью соответствуют философской онтологии, свойственной платонизирующим направлениям: бытие делится на ум, душу и тело. Таким образом, восхождение истолкователя по ступеням смыслов ведет его одновременно по ступеням бытия, как миста по пути посвящения. Как и в мистерии, завершение истолкования – свет, озаряющий посвящаемого смыслом.

Представление о трех уровнях священного текста отражено, например, в описании Филоном Александрийским общины терапевтов. Принятое у них аллегорическое толкование близко приемам самого Филона; терапевты могут быть теми самими его предшественниками, которых он упоминает, но не называет (Phil. Iud. Leg. Allegor. I 59). Существование таинственной общины некоторые ученые подвергали сомнению, а некоторые признают<sup>13</sup>; в кумранских открытиях можно видеть подтверждение реальности существования терапевтов<sup>14</sup>. М. Филоненко, как мы упоминали, пришел к выводу, что «иудейский любовный роман» I века по Р. Х. «Иосиф и Асенеф» является продуктом их творчества и представляет собой развернутую аллессию (см. выше, стр. 268), из-за чего рассказ Филона об экзегезе терапевтов представляет для нас особый интерес:



«Они полагают, что изреченное в словах – лишь символ скрытого смысла, который обнаруживается при толковании... Толкование священного Писания происходит путем раскрытия тайного смысла, скрытого в иносказаниях. Весь Закон кажется этим людям подобным живому существу, тело Закона – словесные предписания, душа же – заключенный в словах невидимый смысл. В нем разумная душа... узрела необычайную красоту мыслей, обнаружила и раскрыла символы, извлекла на свет и открыла помыслы для тех, кто способен по незначительному намеку увидеть в очевидном скрытое» (Phil. Iud. Vit. Cont. 28)<sup>15</sup>.

Священный текст в представлениях терапевтов выглядит микрокосмом, обладающим «умом», «душой» и «телом». От такого взгляда на текст нетрудно перейти к представлению о мире как «живом тексте», полном тайного смысла, раскрыть который могут только «духовные», *πνευματικοί*. Процесс же истолкования божественного смысла мира и текста казался одним из путей спасения – и мы видим по описанию Филона, как важен он был в религии терапевтов.

Четвертая книга трактата Оригена «О началах» вся посвящена способам толкования Писания и является самым ранним сохранившимся сводом такого рода. В ней Ориген говорит о триадности священного текста и троякой экзегезе еще более отчетливо: «ибо как человек состоит из тела, души и духа, точно так же и Писание, данное Богом для спасения людей, состоит из тела, души и духа» (Orig. Princip. IV 11). Ориген утверждает даже, что «в Писании есть места, вовсе не имеющие телесного смысла» (например, предписания, которые никто не стал бы нарушать), «но духовный есть всегда» (ibid. IV 12).

Три уровня раскрытия смысла и у Оригена, и у гностиков, и в других подобных учениях соответствовали трем типам воспринимающих, интерпретаторов. Буквальный смысл отвечал восприятию «телесных» людей, не могущих выйти за рамки ограниченного буквального восприятия действительности; такие люди и открытые им значения назывались *σωματικοί*. Второй уровень, аллегорический, указывал на скрытый смысл, относящийся к человеческой душе, – ему соответствовали так называемые «душевные» люди, *ψυχικοί*. Третий уровень – мистический, открывающийся только просветленному; здесь смысл относится к восприятию истолкователем самого божественного Логоса. Раскрытие такого смысла ведет к мистическому слиянию с божественным; люди, которым он доступен, называются «духовными», *πνευματικοί* (Orig. Princip. IV 14 20, III 1 17, II 3 7).

Ориген говорит об этом так: «следовательно, мысли священных книг должно записывать в своей душе трояким образом: простой верующий должен назидаться как бы плотью Писания (так мы называем наиболее доступный смысл); сколько-нибудь совершенный должен назидаться как бы душою его; а еще более совершенный... человек должен назидаться духовным законом, содержащим в себе тень будущих благ» (Orig. Princip. IV 11). Толкуя «Песнь песней», Ориген говорит, что только высший, третий способ толкования может «осветить» веру полным пониманием и привести к истинному «знанию» (*Γνωσις*) и «мудрости» (*Σοφία*, Orig. in Cant. 109 24). Гностическое Евангелие от Фомы говорит даже о *спасении* через истолкование: «тот, кто обретает истолкование этих слов, не вкусит смерти»<sup>16</sup>.

Ориген толкует иносказательно не только Писание. Разбирая рассказ о видениях из «Пастыря» Ермы (Orig.

Princip. IV 11), он уверен в сознательном расчете автора на три типа читателей. Ерма получил в видении приказание написать две книги и, кроме этого, возвестить устно то, чему научился от Духа. Одну книгу он должен отдать Клименту, другую – Грапте; Грапта должна наставить вдов и сирот, Климент же пошлет книгу «во внешние города», а сам Ерма должен обратиться к церковным пресвитерам. Согласно Оригену, Грапта есть «голая буква», буквальный, «телесный» смысл, а вдовы и сироты, которых она наставляет, это еще не просвещенные души, которым может помочь такой смысл. «Внешние города», в которые должен отправить книгу Климент, – это «души, пребывающие вне телесных и земных помышлений», то есть более просвещенные. Пресвитеры же, к которым Ерма обращается не письменно, а «живыми словами», уже «поседали в мудрости» и могут воспринять высший, духовный смысл. Ориген, как видим, находит в образах чужой книги намек автора на то, как надо эту книгу толковать иносказательно.

Толковать вообще оказывается довольно просто – еще и потому, что скрытые иносказаниями вещи ограничены довольно узким кругом и немногочисленны. По Оригену, «Дух, просвещавший служителей истины, пророков и апостолов, имел в виду преимущественно неизреченные тайны о предметах, касающихся людей» (Orig. Princip. IV 14). Это истины о Боге и о Сыне Божьем, о его природе и воплощении, об ангелах, в том числе о павших, о различии душ, о том, что такое мир, откуда в нем зло и т. д.

Эти вечные тайны – умопостигаемые прообразы чувственного и одновременно прообразы будущего. Как говорит Августин, в Писании «написано лишь то, что

имело значение как для познания сущих вещей, так и для предызображения вещей будущих» (Aug. de Gen. V 8). Толкуя книгу Бытия, Августин очень долго разбирает рассказ о творении, который является для него прообразом всего, что было потом: «через все дни творения повторяется один и тот же сотворенный Богом день, повторяется не телесным обращением, а духовным познанием» (ibid. IV 26). Дни недели, «будучи своего рода тенью тех первых дней, понуждают нас духовно искать те дни, когда сотворенный духовный свет присутствовал при всех делах Божиих» (ibid. IV 35).

Истолкование Писания как изображения вечных идей связано с философией; «прообразовательная» экзегеза, ищущая в событиях прообразы будущего, имеет дело с историей. Высший способ толкования вмещает и то и другое: «духовное толкование, – говорит Ориген, – доступно тому, кто может показать: образу и тени каких небесных вещей служили иудеи по плоти и тень каких будущих благ имеет Закон» (Orig. Princip. IV 13).

Прообразовательное, «типологическое» (от слова *τύπος*, «тип», букв. «отпечаток») истолкование Ветхого Завета распространялось уже с первых веков существования церкви; его главной задачей было выявление связи Ветхого и Нового Завета. Основатель такого способа истолкования – сам апостол Павел. Толкуя места из Исхода и Чисел, он говорит, что «все это происходило с ними как образы, а описано» ради нас, «достигших последних веков» (1 Cor. 10:11). По мнению Павла, сыновья Авраама – от рабыни и от свободной – это иносказание о рождении по плоти и рождении по обетованию, то есть образы двух заветов; иудейские праздники – «тень будущего». О Павле как основателе типологического толкования говорит уже Ориген. При-

меры такого толкования разбросаны и по книге самого Оригена: Ева – прообраз церкви (IV 21), Иерусалим, столица израильских городов, – прообраз высшего, небесного Иерусалима (IV 22).

Для александрийского богословия – Оригена, Афанасия, Кирилла – в типологической экзегезе важнее христология, то есть соотнесение событий Ветхого Завета с эпизодами жизни Христа. Для антиохийского же (Григорий Богослов, Диодор Тарсский, Феодор Мопсуестийский, Феодорит Кирский) важнее всего эсхатология, т. е. исполнение «типов» в будущем.

Несмотря на эту разницу, и те и другие аллегорически толкуют сами *события* священной истории, а не просто слова Писания. «Если в классической античности понятие “аллегория” означало связь между буквальным смыслом какого-либо слова и возможными метафорическими смыслами этого же слова, то в христианской письменности данное понятие приобрело иное значение. Здесь “аллегория” означала связь между историческим (буквальным) смыслом какого-нибудь *события* и возможными более глубокими (духовными) смыслами того же *события*. Поэтому содержанием христианской “аллегории” часто была реальность будущего»<sup>17</sup>. Так христианская аллегория становится подобна языческим оракулам и предсказаниям.

Согласно христианским богословам, сам текст Писания содержит указания на то, что он имеет иносказательный смысл. Ориген пишет, что «способ чтения Писаний и отыскания смысла их, предлагаемый нами, основывается на самих изречениях Писания и состоит в следующем. У Соломона в Притчах мы находим такое предписание относительно божественных догматов, записанных в священных книгах: «Не писал ли я тебе

трижды в советах и наставлении, чтобы научить тебя точным словам истины, дабы ты мог передать слова истины посылающим тебя?» (Притч. 22:21, Orig. Princip. IV 11). Из этого «трижды» Ориген делает вывод о трех смыслах текста.

Другим таким указанием Ориген считает притчу о человеке, нашедшем сокровище. «Еще подобно Царство Небесное сокровищу, скрытому на поле, которое нашед человек утаил, и от радости о нем идет и продает все, что имеет, и покупает поле то» (Mt. 13:44). Согласно Оригену, «видимая сторона Писания, – поверхность его и то, что в нем наиболее доступно», есть «поле, наполненное разнообразными растениями», а сокровище, скрытое в этом поле, – «то, что не всем видно», «сокровища мудрости и тайны знания» (ibid. IV 23).

Другой вид указаний на скрытый смысл, согласно Оригену, это имеющиеся в Писании внешние несообразности и непоследовательности. Если бы все в священных книгах было гладко, «мы едва ли бы подумали, что в Писании может быть какой-нибудь другой смысл, кроме ближайшего. Поэтому Слово Божье позаботилось внести в закон и историю некоторые как бы соблазны, камни преткновения и несообразности» (ibid. IV 15). В латинском переводе Руфина сохранился другой вариант мысли Оригена: «самая непоследовательность повествования, как бы какими-нибудь преградами, должна останавливать читателя и преграждать ему путь этого обыкновенного понимания». Читателям, как утверждает Ориген, «ясно, что где невозможна связь по букве, там не невозможна, а, напротив, истинна связь высшая», аллегорическая (ibid. IV 20).

Добавим, что предсказания ветхозаветных пророков также всегда темны и иносказательны; таковы же и их

видения (Исайи, Даниила, Иезекииля), и другие видения и сновидения Писания. Наличие иносказательных частей Библии несомненно: для Оригена же и других толкователей само ее целое подобно иносказанию и предсказанию.

Можно перечислить главные характерные черты аллегорического толкования, свойственные как христианам, так и язычникам.

1) Основа аллегории в платонизирующих учениях – представление о космическом Логосе, который устраивает чувственный мир как отражение умопостигаемого прообраза. Мир оказывается совокупностью знаков, которые можно расшифровать, а священный текст – своего рода микрокосмом, в котором символически значима каждая деталь. Умопостигаемый прообраз, таким образом, находит свои отражения в чувственном бытии и в священном тексте.

2) Триаде «Ум – Душа – Тело» в аллегорической экзегезе соответствуют три уровня смысла, соответствующие одновременно трем уровням восприятия. Проникновение в смысл оказывается переходом с одного уровня бытия на другой, то есть сам процесс истолкования сближается с мистериальным посвящением, философским просветлением и религиозным спасением.

3) Чувственному миру предшествует его умопостигаемый «образ», а история есть его развертывание во времени: в ней раз за разом воспроизводятся отпечатки первоначального «типа» (Христос «прообразуется» и Адамом, и Моисеем, и Давидом). В тексте также главным является «прообразовательный» зачин (как шестоднев в «Бытии» или пролог Евангелия от Иоанна), а

дальнейшее является его многократным воспроизведением.

В истории возникают лишь разнообразные отображения первичного прообраза, и аллегория строится как поиск нескольких, немногочисленных идей в самых разных видах и контекстах. Можно сказать, что вся аллегорическая экзегеза платонизирующего типа основана на принципе поисков сходного: повторение эпизодов, близких по строению или смыслу, композиционные параллелизмы и симметрия, лексические повторы толкуются как подсказки «авторов-иерофантов», намекающих экзегетам на внутреннюю близость внешне разных вещей.

### *Аллегорическая экзегеза в языческой литературе*

В сочинениях язычников обнаруживаются многие сходные черты. Символический взгляд на мир как отражение умопостигаемого выражен еще в «Тимее»: «восприняв в себя смертные и бессмертные живые существа и пополнившись ими, наш космос стал видимым живым существом, объемлющим все видимое, чувственным богом, образом бога умопостигаемого, величайшим и наилучшим, прекраснейшим и совершеннейшим, едиnorodным небом» (Plat. Tim. 92c).

Неоплатонические комментаторы единодушны в том, что строение самого платоновского диалога соответствует этому принципу. Ямвлих, как и Прокл, видит в начале платоновских диалогов, содержащем миф или бытовую сцену, главную идею произведения: «Введения к платоновским диалогам подводят нас ко всем целям этих диалогов, а не написаны Платоном ради драма-



тического привлечения душ... это и не просто рассказы о том, что произошло, как полагали некоторые» (Procl. in Alcib. 18 13).

Прокл, толкуя «Государство» и «Тимея» (напомним, что эти диалоги – части одного рассказа; «Тимей» – утреннее продолжение законченного накануне вечером спора о государстве), ссылается на пифагорейский способ выражения: «пифагорейцы имели обычай помещать прежде своих ученых наставлений обращение к предмету исследования через уподобления и изображения и, вслед за тем, вводили тайное откровение того же предмета через символы. И, таким образом, после пробуждения способности души охватить умопостигаемое и очистить его видение, они вызывали полное знание о предмете, избранном для исследования» (Procl. in Tim. I p. 30, l. 2).

В соответствии с этой схемой Прокл видит в последних страницах «Государства» (видение Эра о «занебесной области») «обращение к предмету исследования через уподобления и изображения», а в рассказе об Атлантиде, с которой начинается «Тимей», – символ; и то и другое «готовит нас к пониманию правильного порядка демиургии Всего через посредство образа» (ibid.). Выраженная иносказательно в начале произведения идея «пронизывает собой весь диалог, но выступает в различных формах и в разных местах согласно различным способам изложения»; так, идея борьбы противоположностей, которую Прокл усматривает в мифе об Атлантиде, обнаруживается, по его мнению, в «Тимее» в рассказе о каждом этапе творения.

Таким образом, Прокл видит в зачине «Тимея» такой же прообраз, своего рода эмблему содержания всех последующих частей книги, как Августин или Ориген

в шестодневе. Такое понимание, сочетаясь с необходимой для христианина идеей священной истории, приводит к прообразовательной экзегезе. Прообразование и эсхатология чужды языческой мысли: функцию предсказания будущего выполняет традиционная греческая мантика, становящаяся у неоплатоников теургией. Явленных пишет о мантике так:

«Бог не делится в отношении различных способов прорицания, а неразделимо создает их все. Он прибегает в отдельные моменты времени то к одному, то к другому способу, занимается ими всеми одновременно и вместе, в соответствии с единым замыслом... Если же он со своим предупреждением доходит до бездушных предметов, например до игральных камешков, палок, каких-то деревьев, камней, пшеницы или ячменя, то именно это-то и есть самое удивительное действие божественного пророческого предзнаменования, потому что оно даже в бездушное вкладывает душу и в неподвижное – движение и делает все эти предметы ясными, понятными, наполненными смыслом и подвластными правилам мышления, хотя сами по себе они и не имеют никакого разума» (Iambl. Myst. III 17).

Все вокруг полно божественных знаков. Как творение есть воспроизведение первообраза в других образах, так и предсказание дается богами в виде образов, символически говорящих о будущем: «подобно тому как они порождают все при помощи изображений, они и знаки дают точно так же при посредстве примет» (Iambl. Myst. III 15).

Как теург читает знаки мира, так же он начинает читать и Платона. Закономерным выводом из описанно-

го нами строя мысли является понимание платоновского диалога как «своего рода космоса», засвидетельствованное в неоплатоническом трактате VI века (Анон. Proleg. Plat. 14–15). Автор трактата утверждает, что «составных частей у диалога столько же, сколько и у космоса». Платон создает свой «диалогический космос» ради подражания божественному творению (ibid. 22): он подражает демиургу «Тимея» и сознательно делает свое произведение словесной аналогией всего разумного мироустройства.

До сих пор мы говорили о комментаторах-неоплатониках. Но обоснование формального принципа аллегорического повествования дается и в самом «Тимее»: «относительно изображения и первообраза надо принять вот какое различие: слово о каждом из них сродни тому предмету, который оно изъясняет. О непреложном, устойчивом и мыслимом предмете и слово должно быть непреложным и устойчивым... Но о том, что лишь воспроизводит первообраз и являет собой лишь подобие настоящего образа, и говорить можно не более как правдоподобно» (Plat. Tim. 29b).

## Иносказательные приемы греческих романистов

### *Экфраза и аллегория*

Итак, выделяя из практики аллегорического толкования его теорию, мы увидели, что начало произведения понимается как отображение глубинного смысла и одновременно как прообраз последующих событий, а те

оказываются изменяющимися отражениями одного и того же.

Три (из пяти полностью дошедших) любовных романа начинаются довольно странно: с описания картины. Таковы романы Лонга и Ахилла Татия. Гелиодор же в начале описывает «живую картину» – загадочную сцену глазами зрителей. Смысл картин непонятен и требует толкования. У Ахилла Татия истолкователем оказывается главный герой романа – он рассказывает автору свою историю в связи с картиной. Лонг говорит, что написал четыре книги своего романа по рассказам экзегета, объяснившего ему непонятную картину. У Гелиодора смысл «картины» читатель узнает только в конце пятой книги, то есть в середине романа.

Картины и подобные картинам сцены описываются не только в начале романов. Мы уже говорили о пологе с изображением Ареса и Афродиты в романе Ксенофонта; у Ахилла Татия, Гелиодора и Лонга такие экфразы тоже очень важны и намекают на иносказательный смысл.

Н.В. Брагинская назвала сцены, описывающие разговор не понимающего картины зрителя и объясняющего ее экзегета, «диалогическим экфрасисом»<sup>18</sup>. Такие сцены присутствуют в произведениях Лукиана и Плутарха; «Картина» Псевдо-Кебета и «Картины» Филострата состоят из них полностью.

По мнению Н.В. Брагинской, происхождение этого приема сакрально – аналоги «мы увидим в таких текстах, где толкуются зрительные образы, сны, пророческие видения, картины иной реальности, того света. Число таких текстов огромно, диапазон – от мифов примитивных народов до «Откровения Иоанна Богослова» и видений героев художественной литературы.

В этих беседах высшее существо, божество или некто посвященный открывает, буквально, как картину... истину существу низшему, непосвященному, смертному».

Многочисленные описания видений и откровений всегда построены диалогически, то есть снабжены истолкованием: элементы диалога или целый разговор между зрителем и экзегетом можно найти в «Откровении Иоанна Богослова», во множестве апокрифических апокалипсисов (Павла, Иоанна и др.), в гностических «откровениях» (например, «Апокриф Иоанна»), в герметических трактатах («Поймандр») и т. д. Яркий пример диалогической экфразы – упоминавшийся уже «Пастырь» Ермы (конец I века), две части которого – «Видения» и «Подобия» – представляют собой прямотаки образец жанра: Эрме показывают некие аллегорические «живые картины», он спрашивает об их значении, ему истолковывают аллегории.

Описание видений и их истолкований в литературе происходит от обрядов посвящения, от их последней, высшей ступени; о «чудесных видениях» в мистериях как о священном созерцании – эпопее – говорят многие авторы (Plut. Psych. fr. 178; Hipp. Phil. V 8 40)<sup>19</sup>. Истолкование аллегорий, как говорилось, многие древние авторы сопоставляют с мистериями (см. подробнее выше, стр. 301). Исследователи, занимающиеся историей мистериальных культов, считают одной из ступеней посвящения истолкование загадочных символов самим посвящаемым (яркий пример – герметический трактат «Поймандр»). Это подтверждается этнографическим и фольклорным материалом; разгадывание загадки как испытание при посвящении обнаруживается повсеместно в мировой культуре.

В литературе позднего эллинизма сцены истолкования изображений могут выполнять несколько функций.

Во-первых, в литературе иногда изображалась реальная практика экзегетов-«экскурсоводов», существовавших в это время чуть ли не в каждом греческом городе. Она кратко и точно описана Лукианом в диалоге «Две любви»: «Проходя по портикам храма Диониса и рассматривая каждую картину, я одновременно наслаждался ими и вспоминал предания о героях, потому что тотчас бросились ко мне двое или трое людей и за небольшую плату стали рассказывать мне содержание картин; впрочем, по большей части я сам догадывался, что на них изображено» (Luc. Амог. 8).

Услугами экзегетов постоянно пользовался Павсаний, неоднократно упоминающий их в своем «Описании Элады».

Во-вторых, описание картин и их истолкование служит способом воплощения художественных задач, которые ставят перед собой писатели-риторы. Это описания пинакотек у Старшего и Младшего Филостратов. Изощренная словесная имитация живописного произведения – характерная примета эстетики периода второй софистики.

Описание изображений может быть толчком для философского рассуждения – обычно о том, что в чувственных образах отражается умопостигаемый прообраз («О том, что Пифия больше не прорицает стихами» Плутарха, «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата (II 22), «Картина» Псевдо-Кебета). Истолкование картины оказывается философским диалогом.

Экфраза может использоваться в произведениях как инносказательный пример, как своего рода басня, для

иллюстрации какой-то идеи. Например, в диалоге Лукиана «Токсарид», где скиф и грек спорят о дружбе, описывается картина, изображающая несколько сцен из истории Ореста и Пилада. Картина-басня толкуется двумя «моральями» – обычной и метафорической (плавание по «морю жизни», в котором люди по-разному обращаются со спутниками).

Об аллегорических картинах откровений, всегда имеющих религиозное содержание, мы уже говорили – это «Пастырь» Ермы, герметические и гностические сочинения, а также неоплатоническая экзегеза, например истолкование Порфирием гомеровского описания пещеры нимф. Изображения, как уже было сказано, могут быть ступенью на пути посвящения («Поймандр», новозаветные и гностические сочинения и т. д.). Свидетельством того, что связь экфразы и посвящения была очевидна читателю того времени, является пародия на «мистериальную экфразу» в диалоге Лукиана «Учитель риторики» (6).

Лукиан описывает аллегорическую картину, в которой Риторика предстает как прекрасная «ликом и телом» женщина на вершине горы, окруженная Славой, Силой и Похвалами, которые сравниваются с маленькими Эротами. Восхождение на вершину горы уподоблено мистериальному посвящению с его необходимыми атрибутами (выбор тропинок, встречающиеся мифологические фигуры – «иерофанты»). Дошедший до вершины «вступает в брак с любимой», то есть Риторикой, и «сочетается» со Славой и Похвалами. Картина толкуется как «путь посвящения» ученика ратора. Его обучение уподобляется мистериальной инициации, а достижение славы и успеха – священному браку и сакральной эпопее.

Образ посвящения использован Лукианом пародийно: наиболее священное оказывается у него наиболее «профанным» – достижением дешевого успеха; выворачивая наизнанку смысл мистерии, Лукиан рекомендует посвящаемому выбрать «широкую дорогу». Пародия рассчитана на общеизвестность высмеиваемого – иначе пафос «перевертывания» окажется бездейственным.

Иногда экфраза служит и метафорическим примером, и предсказанием, и способом передачи внутреннего смысла. В любовных романах изображения, как правило, играют именно такую «комплексную» роль<sup>20</sup>: они служат предсказаниями, аллегориями философского смысла и, наконец, чего нет в других памятниках, истолкование изображений, сновидений и оракулов персонажами определяет развитие сюжета.

У Ахилла Татия описаны три картины. Роман начинается с подробного описания картины, изображающей похищение Европы Зевсом-быком. Пока автор разглядывает картину, к нему подходит человек и вступает в разговор о силе любви, заставившей Зевса превратиться в быка, а его самого – претерпеть еще более диковинные приключения; рассказанная им история и есть сам роман, главный герой которого появляется перед читателем как бы в роли экзегета, а мотивы картины, которую он толкует, постоянно повторяются в романе.

В первой книге, параллельно рассказу о любви главных героев, говорится и о другой паре персонажей – некий Каллисфен похищает невесту главного героя Каллигону. Обстоятельства этого похищения явным образом отсылают к картине с похищением Европы. Каллисфен, прибывший из Византия в Тир в составе священного посольства, должен участвовать в жертвоприношении Гераклу Тирскому. Описаны жертвенные дары



византийцев: цветы – нарциссы, розы, ветви мирта – те же, что и на картине с похищением Европы; говоря о жертвенных животных, автор подробно описывает некое египетского быка, подчеркивая при этом его связь с мифом о Европе: «Если только достоверен миф о Европе, то именно египетским быком Зевс представился» (А. Tat. II 15). После того как Каллисфен похищает Каллигону, читатель понимает, что картина – это предсказание, которое, по-видимому, уже свершилось и функция картины в качестве знамения исчерпана (тем более что Каллисфен и Каллигона не появляются вплоть до самого конца повествования).

Однако главный герой тоже вынужден стать похитителем девушки, своей возлюбленной Левкиппы, которая затем несколько раз становится добычей других похитителей. Все они хотят лишит девушку невинности, но безуспешно: в финале Левкиппа проходит испытание на девственность, и после этого автор напоминает о Каллисфене и Каллигоне – оказывается, похититель под воздействием любви превратился «из плохого в хорошего»: стал замечательным гражданином, любящим женихом, сохранил даже целомудрие своей невесты и теперь собирается сочетаться с ней законным браком. Самое начало романа – картина с похищением Европы – перекликается с самым концом – рассказом о преобразившемся «насилльнике». Миф о похищении Европы, который таким образом становится обрамлением романа, оказывается перевернутым: похититель, вместо того чтобы последовать примеру Зевса, из насильника превращается в целомудренного влюбленного. То же самое происходит и с Клитофонтом: начав с посягательств на Левкиппу и пройдя испытания чувственной любовью, он приходит к целомудрию.

В начале романа герой и автор беседуют перед картиной о всемогуществе любви, которой подчиняется даже Зевс: роман же говорит о силе целомудренного Эраста, покоряющего страсти. Начальная экфраза, таким образом, помимо того, что является предсказанием, служит основному смыслу романа – все тому же философскому представлению о двух видах любви, «небесной» и «земной», и о преимуществе первой.

Еще одна подробно описанная в романе картина изображает историю Прокны, превратившейся в соловья, и Филомелы, ставшей ласточкой. Когда герои гуляют по Александрии, Левкиппу задевает крылом кобчик, преследующий ласточку; Клитофонт, взволнованный этим, обращается к Зевсу: «О Зевс! Что за знак ты нам даешь? Если эта птица действительно тобою послана, покажи нам другое, более ясное, знамение!» Обернувшись, Клитофонт видит упомянутую картину, которая «как будто повторяла первое знамение». Один из спутников Левкиппы и Клитофонты толкует птиц и картину как два недобрых знамения, поясняя: «толкователи знамений велят обращать внимание на содержание картин, попадающихся нам по пути, когда мы выходим по какому-нибудь делу, и велят заключать об исходе дела по смыслу изображенных событий». И действительно, знамение сбывается – пригласивший героев в гости Херей коварно похищает девушку. Детально описанная картина служит здесь предзнаменованием; кроме того, Клитофонт подробно рассказывает Левкиппе историю Прокны и Филомелы, выполняя традиционную роль экзегета (A. Tat. V 4).

Кроме картин с похищением Европы и историей Прокны и Филомелы, в романе есть описание «двойной» картины, которую герои разглядывают в храме

Зевса Касийского в Египте; на ней изображены сцены освобождения Андромеды Персеем и Прометея Гераклом (ibid. III 6–8). Эта картина намекает как на грядущие события, так и на их внутренний смысл и связана с образами из сновидений героев (об этом подробнее ниже, стр. 314).

*Истолкование аллегории  
в «Онейрокритике» Артемидора*

В романах неоднократно описываются не только картины, но и сновидения героев. Описания сновидений – еще один вариант экфразы. Как и картины, сновидения служат предсказаниями и подвергаются истолкованиям, двигающим сюжет. Кроме того, они тоже намекают на внутренний смысл событий.

О том, как греки той поры толковали сновидения, мы можем узнать из трактата Артемидора Далдианского «Онейрокритика» («Толкование снов»). Артемидор был современником Ксенофонта Эфесского (II век по Р. Х.) и жил в Эфесе. На перспективность изучения «Онейрокритики» в сравнении с греческими романами обратила внимание С. Мак-Алистер (считая, однако, что и трактат по снотолкованию и романы обращены к «низовой» аудитории (MacAlister, 1990; она же, 1996)<sup>21</sup>. М. Пластира в своей статье о сновидениях у Ксенофонта Эфесского тоже сравнивает их с образами из трактата Артемидора<sup>22</sup>.

Древняя приверженность греков к мантике и символический подход к действительности, распространившийся именно в эту эпоху, скрещиваются в «Онейрокритике» Артемидора. Если даже «какие-то деревья и камни», «бездушные предметы», о которых говорил

Ямвлих, передают людям волю богов, то насколько больше возможностей для этого у сновидения... Артемидор, ссылаясь на древнюю традицию и на труды предшественников (до нас они, к сожалению, не дошли), опирается и на философские учения; особенно явно прослеживается в его трактате влияние стоиков.

Артемидор говорит, что сновидения бывают прямые (что в них снится, то буквально и исполняется) и аллегорические, и определяет последние так: «это те, которые знаменуют одно через другое, и во время этих снов душа естественным образом намекает на что-то» (Artem. I 2).

Принципы снотолкования выводятся Артемидором из анализа уже сбывшихся сновидений: между снами и реальностью ищется нечто общее, позволяющее увидеть единый порядок в двух рядах образов. Например, человеку снится сон, что его раб превратился в факел; человек этот ослеп, и раб стал его поводырем. Если в темноте позволяет видеть факел, то слепому позволяет «видеть» проводник; темнота – отсутствие света, и слепота – отсутствие света. Таким образом, факел и проводник приравниваются через общее отношение к понятию «света».

Артемидор выделяет четыре основных способа предсказания будущего через сновидения: «многое через многое»; «многое через малое»; «малое через малое», «малое через многое».

«Многое через многое» – это когда снится развернутая история, которая наяву исполняется полностью, во всех своих элементах. Например: «одному человеку приснилось, что он сам собой поднялся в воздух, полетел к намеченной цели, к которой старался попасть, а достигнув ее, обретает крылья и улетает вместе с птица-

ми, а после возвращается домой. Исполнился же сон так: сновидец покинул родину, что и было предсказано полетом; добился успеха в том, что ему предстояло и о чем он очень старался. Это было предсказано тем, что он не сбился во сне с пути; он весьма разбогател – недаром мы говорим, что, кто богат, тот крылат; он пожил на чужбине – это было предсказано тем, что ведь человек и птица – не одно и то же; а в конце концов сновидец вернулся на родину» (Artem. I 4).

Здесь сновидение – иносказательное описание целого ряда событий. В романе Ксенофонта такой развернутой метафорой целого цикла событий является сновидение о превращении героя в коня, поисках кобылицы и обратном превращении в человека: этот сон аллегорически отражает весь сюжет романа. Видеть в этом сновидении, как Шмелинг, только «сексуальную метафору» – значит не принимать во внимание те способы истолкования сновидений, которые были во II веке по Р. Х. достоянием весьма широкой аудитории; читателям не составляло труда увидеть смысл такой сновидческой метафоры. Однако это сновидение включено в роман не только для того, чтобы предсказать развитие событий, но и чтобы указать на их внутренний смысл. На него намекает образ коня.

Развернутое сновидение, по определению Артемидора, является составным – а по отношению к составным сновидениям нужно, говорит толкователь, расшифровывать каждый его элемент. Главное содержание «Онейрокритики», собственно, и заключается в «толковом словаре» возможных образных элементов сновидений: они разбиты на группы типа «животные», «растения», «ремесла», «боги» и т. д. Например, животных, появляющихся в сновидении, нужно истолко-

ывать в соответствии с их нравом: черты животного – необузданность, сила, хитрость и т. д. – и будут тем, что потом воплотится наяву.

Таким образом, конь в сновидении означает необузданность, дикость – именно такое традиционное значение образа коня использует и платоническая философия в своих метафорах, посвященных природе души. В романе Ксенофонта это значение полностью подтверждается тем, что главный герой как бы передает свои функции разбойнику Гиппотю (его имя означает «быстрый конь»), то есть «превращается в коня», а Гиппотей всем своим поведением являет образец агрессивной грубости и необузданной дикости.

Смысл образа коня, приснившегося герою, раскрывается через сопоставление связанных с ним деталей, разбросанных по тексту: «конь» воплощается и в имени, и собственно в животном (Гиппотей прячет коня в лесу), и в человеке с определенным типом поведения.

Такое разное и неоднократное воплощение в реальности одного сновидческого образа Артемидор называет «многое через малое». Иллюстрацией этого принципа служит у Артемидора рассказ о сновидении, в котором человек теряет свое имя. Один сон сбывается тремя разными способами: сновидец теряет сына (сын, по Артемидору – самое дорогое, как и имя; к тому же имена у отца и сына были одинаковыми); лишается всего имущества и предстает перед судом как государственный преступник, то есть теряет имя в смысле потери репутации; наконец, он заканчивает жизнь самоубийством и потому не поминается по имени (Artem. I 4).

В романах один и тот же элемент сновидения или другого иносказания (картины, оракула) тоже повторяется в разных видах. Так, у Ксенофонта огонь, который

вызывает «страшная женщина» в сновидении героя, становится огнем пыток, пламенем брачных лампад и «эротическим огнем»; «страшный вид» воплощается в пирате Коримбе, в собаках, в распутнице Кино, в призраке. В романах Ахилла Татия и Гелиодора мы обнаружим то же самое: один и тот же сон сбывается несколько раз.

Принцип «многое через малое» важен романистам и Артемидору по разным причинам. Для снотолкователя он является одним из наибольших затруднений в его предсказательской практике: ведь сон может исполниться по-разному в зависимости от того, какая сторона смысла одного и того же образа будет воплощена.

Артемидор приводит такой пример. Беременной женщине приснилось, что она родила змею. Рожденный ею ребенок стал прекрасным и прославленным ритором; ведь ритор, как и змея, имеет двойной язык. Притом эта женщина была богата, а богатство – средство для получения образования.

Другая женщина увидела такой же сон – и ее сын стал иерофантом, ибо змея – священное животное и участвует в мистериях. Женщина была женой жреца.

Еще у одной женщины, увидевшей такой же сон, ребенок стал превосходным прорицателем – ведь змея посвящена вещему Аполлону, а женщина была дочерью прорицателя.

У другой женщины, распутной и похотливой, увидевшей во сне змею, сын стал наглцом и соблазнителем женщин – он скрывался от преследователей, как это делает змея, проскальзывая через любые щели.

Сына еще одной женщины (тоже не благонравной), увидевшей змею, поймали на грабеже и обезглавили – ведь змею, поймав, убивают ударом по голове.

Еще у одной, рабыни, увидевшей змею, сын стал беглым рабом – ведь и змея не пользуется прямыми путями.

Еще у одной женщины, увидевшей змею, ребенка разбил паралич – ведь змея, как и паралитик, перемещается при помощи тела, без участия конечностей (Agtem. IV 67).

Как видим, сновидение исполняется многими разными способами. Соответственно при толковании необходимо учитывать все смысловые возможности приснившегося образа, и, в идеале, нужно составить их полный список. Попыткой этого и является «лексикон» Артемидора, который показывает, какими разными способами может исполняться один и тот же образ. Чтобы правильно выбрать нужное значение, указывающее на будущее, нужно, по Артемидору, очень внимательно отнестись к жизненной ситуации сновидца.

Если для снотолкователя возможность, что сон исполнится по-разному, есть нежелательная трудность, то романисты нарочно выстраивают такой список разных «исполнений», рассеивая по тексту различные воплощения одной метафоры. Можно собрать эти рассеянные метафоры воедино, и это позволит обнаружить единый внутренний смысл произведения. Заметим, что точно так же, по принципу «многое через малое», философы и богословы усматривают в истории множество воплощений первичного архетипа.

Не менее важна для Артемидора (как и для философов-экзегетов и для романистов) композиция сновидения, то есть расположение его смысловых частей и их связь: «Изучая вещи сны, толкователь должен рассматривать их иногда от начала к концу, иногда от конца к началу – ибо порой начало проясняет темный



и непонятный конец, порой же наоборот. Особенно приходится прилагать старание и умение к искаженным снам, в которых как будто бы нет никакой связи, – особенно когда появляются писания, лишенные смысла, или имена, ничего не значащие: здесь бывает нужно переставлять, менять, прибавлять буквы или слоги, а то даже придумывать равные по числовому значению слова, чтобы только прояснить смысл» (Artem. I 11).

Нелогичность сновидения для Артемидора не мешает его «телеологичности»: целесообразность его в том, что все внешне не связанные фрагменты и детали сновидения подчиняются глубинному смыслу передаваемого «послания»; с ним связана каждая деталь, кажущаяся незначимой, и само отсутствие логики подсказывает, что надо ее искать.

Как мы помним, Ориген неоднократно заявляет, что внешнее отсутствие связи между частями священных текстов служит подсказкой читателю о том, что связь между ними – внутренняя. Каждая деталь текста должна быть истолкована – и очень важную роль аллегорическая экзегеза уделяет толкованию имен и названий, а использование нумерологии – один из самых распространенных ее приемов (в качестве примера см. ниже, стр. 344, о «Толковании Филиппа Философа» на роман Гелиодора). В романах тоже используются значащие имена и названия, а композиция служит внутреннему смыслу. У Ксенофонта, как мы говорили, внешней связности и мотивированности меньше всего.

Принципы толкования сновидений, описанные Артемидором в «Онейрокритике», не только подходят для истолкования сновидений и других знамений в романе, но годятся и в качестве общих правил интерпретации иносказаний; они оказываются правилами любого ал-

легорического истолкования, и полнота их представления у Артемидора несколько компенсирует для нас отсутствие связного описания принципов экзегезы у философов и теологов.

В том, что приемы аллегорической экзегезы священных (или претендующих на это) книг совпадают с приемами снотолкования, нет ничего удивительного – и то и другое основано на представлении о мире как совокупности символов.

### *Сновидения у Ахилла Татия*

История Клитофонта, главного героя, начинается с того, что его собираются женить на прекрасной Каллигоне. Незадолго до свадьбы герою снится сон: «Во сне я увидел, будто я сросся с девушкой нижней частью своего тела, до самого живота, а оттуда вверх шли два тела; передо мною предстала женщина, ужасная и огромная, лицом дикая, с глазами, кровью налившимися, с искаженными чертами, со змеями вместо волос; в руках у нее был – серп в правой, факел в левой. Яростно бросившись на меня с поднятым серпом, она наносит удар в пах, где соединялись оба тела, и отсекает от меня девушку» (А. Tat. I 3). Именно так, в виде сросшихся нижней частью тела юноши и девушки, в античности изображали андрогинов<sup>23</sup>, и тем самым сновидение сразу отсылает читателя к теме «разрезания андрогина».

Это сновидение сбывается несколько раз, полностью подходя под определение Артемидора «многое через малое». Исполнение сновидения начинается с того, что невесту Клитофонта похищает Каллисфен (об этом уже говорилось выше); таким образом, сбывается «разъ-

единение», отсечение девушки от юноши. Далее исполнение сна касается главных героев. Клитопонт, пробравшись в спальню Левкиппы, хочет предаться с ней «тайнствам Афродиты». В это время матери Левкиппы, Панфии, снится сон, что «разбойник с обнаженным мечом похитил ее дочь и уводит ее; опрокинув ее навзничь, он мечом разрезал посредине ее чрево, начиная снизу, с паха» (А. Tat. I 23). Мы видим, что сон, где девушку отсекали от юноши, «сбывается» в другом сне, являющемся как бы парафразой первого: здесь тоже присутствуют девушка и разрезание тела в области паха острым орудием.

По мнению Панфии, сон значит, что ее дочь обесчестили – и он действительно почти сбылся, если учесть то, чем занимались в этот момент Левкиппа и Клитопонт. Панфия врывается в спальню дочери – это мешает влюбленным совершить задуманное, и Клитопонт поспешно убегает. Так первое сновидение сбывается в третий раз – разъяренная, рвущая на себе волосы Панфия как бы играет роль страшной женщины, разъединяющей в нем «сросшихся» юношу и девушку. При этом мать Левкиппы, думая, что дочь обесчестили, сравнивает события в спальне со своим сном о разрезании чрева дочери и кричит, что у той «чрево... страшнее разрезано! Это порез более жестокий, чем порез от меча!» (А. Tat. II 24). Так смысл первого сновидения о «разрезании андрогина» для читателя углубляется: оно оказывается связанным с лишением невинности. И здесь же, явно рассчитывая на внимательного читателя, способного насладиться изобретательностью автора, Ахилл Татий риторически усиливает свою игру с реальностями сна и яви – Панфия восклицает, имея в виду свой сон и «бесчестие» дочери наяву: «обманывали

меня призраки снов, а истинного сновидения не видела я» (*ἐπλάνα δέ με καὶ τὰ τῶν ἐνυπνίων φαντάσματα, τὸν δὲ ἀληθέστερον ὄνειρον οὐκ ἔθεασάμην* – II 24). Для нее призрак сна – сновидение, а истинный сон – явь. Однако читатель знает, что бесчестие Левкиппы мнимое и Панфия ошибается в своем истолковании сновидения.

Но и читателя, как выясняется, провели: он совсем не подготовлен к тому, что сновидение Панфии затем вдруг сбывается почти с абсолютной точностью. В третьей книге описывается, как разбойники, взявшие Левкиппу в плен, приносят ее в жертву: один из них, «схватив меч, погружает её в сердце и разрезает тело до самого низа живота» (A. Tat. III 15). Однако и здесь подвох: читатели, как и Клитофон, глазами которого они видят эту сцену, не знают, что это только инсценировка жертвоприношения; истина выяснится позже.

Итак, сон Панфии о том, как ее дочь разрезают мечом, сбывается, а связанное с этим значение потери девственности подкрепляется образом распотрошенного чрева Левкиппы: совершившие жертвоприношение разбойники поедают вывалившиеся после разрезания внутренности, а сама Левкиппа предстает позднее перед героем с «разверстой и опустошенной утробой» (далее, конечно же, выясняется, что это театральные ухищрения). Все это еще больше углубляет смысл «разрезания андрогина» в самом первом сновидении: лишение невинности оказывается жертвоприношением, которое разъединяет первичное единство мужского и женского начала.

Но образы первого сновидения повторяются в романе еще раз – теперь уже на картине, которую герои разглядывают в Египте в храме Зевса Касийского (ее мы

упоминали выше). Это «двойная» картина; на ней изображены Андромеда и Прометей, «оба в оковах; поэтому, думается, и соединил их живописец, раз вообще родственно содержание этих картин». Как видим, здесь снова намек на объединение «двух в одном», отсылающий к первому сновидению.

Андромеда стоит в брачном уборе, «точно Аидонею невеста назначенная», рядом, в море, изображено чудовище, подымающееся из пучины. Между девой и чудовищем – Персей, спускающийся по воздуху: «Левой рукой он держит голову Горгоны и простирает ее вперед, словно щит. А голова страшна и своим цветом, глаза вытаращены, подняты дыбом волосы на висках, шевелятся змеи... Этим вооружена левая рука Персея; а в правой – другое оружие: двоевидное лезвие, разделяющееся на серп и на меч. Ведь рукоятка начинается сперва общая, и до половины лезвия это – меч, а затем идет раздвоение: одна часть заостряется, другая искривляется» (А. Tat. III 7).

Здесь мы снова видим «страшную женщину» со змеями вместо волос: в первом сновидении именно она разрезала серпом сросшихся юношу и девушку. На картине это Горгона – но уже побежденная Персеем и ставшая одним из орудий освобождения Андромеды. Другое орудие выглядит очень странно – это «двоевидное лезвие»: рукоятка у него общая, а затем оно раздваивается на серп и меч. Это оружие объединяет три образа из предыдущих сновидений: во-первых, серп, которым разрезали в первом сновидении андрогина; во-вторых, меч из сновидения Панфии, который она истолковала как орудие лишения невинности Левкиппы и который потом «сбылся» как орудие мнимого жертвоприношения; и наконец, «сросшееся» единство серпа и меча

повторяет описание сросшихся до середины девушку и юношу, притом что сама форма этих орудий – явный символ мужского (длинный прямой меч) и женского (изогнутый полукруглый серп).

На картине и Горгона и серп с мечом теряют свои прежние ужасные свойства и превращаются в средства освобождения Андромеды: автор повторяет прием обораживания смысла, примененный им к мифу о Европе. Этот прием не только развлекает читателя, но и подчеркивает внутренний смысл романа – и измененный миф о Европе, и метаморфозы образов сновидений служат провозглашению силы целомудренного Эрота.

Образы сновидений, собранные, как мозаика, воедино, позволяют увидеть такую смысловую последовательность: единство андрогина разъединяется; его разделение сходно с жертвоприношением как лишением невинности и одновременно смертью (ср. постоянные мнимые смерти Левкиппы после мнимых жертвоприношений и образ Андромеды, которая как невеста «предназначена Аидонею»); орудиями расчленения андрогина и «потрошения» девушки служат символы «женского» и «мужского»; освобождение от власти Аида происходит благодаря оружию, которое символизирует как бы вновь сросшееся единство «мужского» и «женского».

Как видим, собранные вместе, образы сновидений у Ахилла Татия воплощают тему, близкую роману Ксенофонта и орфико-платонической «эротической мистагогии», обсуждаемой в предыдущей главе. О том, что в основу романа Ахилла Татия положен миф об андрогине, пишет – с другими аргументами – и французская исследовательница М. Лаплас<sup>24</sup>. Тема андрогина, которая проясняется при сопоставлении образов снови-

дений и экфраз, в основном сюжете выражена пафосом победы целомудренной любви над чувственной: героиня, несмотря на все испытания, сохраняет невинность, а герой, пройдя искушения Афродиты, которую воплощает страстная Мелита, все же выбирает Артемиду, чьей служительницей представлена Левкиппа.

### *Экзегеза и подсказки для читателей*

Повторяющиеся образы сновидений и у Ахилла Татия и у Ксенофонта связаны с идеей испытаний души страстями и целомудренного Эрота. Но Ахилл Татий, как и Гелиодор, облегчает читателю поиск иносказательных смыслов: благодаря тому что персонажи постоянно обсуждают истолкования всяческих знамений, которые к тому же исполняются не один раз и с вариациями, читатель тоже начинает сопоставлять «знаки» и в результате видит то, что не открывается с первого взгляда.

Экзегеза в романах Ахилла Татия и Гелиодора – основной предмет исследования Ш. Берч в ее работе «Расшифровка античного романа»<sup>25</sup>. Внимательно проанализировав функцию экфраз и сновидений, Берч отмечает, что они не просто предсказывают дальнейшее, а влияют на ход действия. Истолкования толкают персонажей на поступки, которые направляют события в другую сторону. Приведем несколько примеров.

Отцу Клитофонта, желавшему женить сына на Каллигоне, еще до ее похищения приснился такой сон: справляется свадьба Каллигоны и Клитофонта, уже зажжены брачные факелы, но тут огонь гаснет (A. Tat. II 11). Истолковав сон как дурное предзнаменование, отец Клитофонта решил поторопиться со свадьбой; когда он приносил подготовительные жертвы, орел похи-

тил жертвенное мясо. Это тоже показалось недобрый знамением, и приглашенные толкователи объявили, что надо принести жертвы Зевсу Гостеприимцу в полночь у моря, так как орел полетел к морю (*ibid.* II 12). В результате именно во время этого умиловительного жертвоприношения Каллисфен со своими людьми похищает Каллигону – причем сначала похитители тушат зажженные жертвенной процессией факелы (то есть сбывается сон), а потом забирают Каллигону и «улетают как птицы» (*ibid.* II 18), так что сбывается знамение с орлом. Так истолкование недобрых знамений и попытка предотвратить предсказанное только ускользает его исполнение.

Еще один пример из Ахилла Татия. Во время путешествий Левкиппа и Клитофонт наконец остаются наедине; стратег освободившего их от разбойников войска отводит героям для ночлега дом в своем лагере. Клитофонт тут же пытается «показать себя мужчиной», но Левкиппа останавливает его и рассказывает о сновидении, приснившемся ей незадолго до этого, когда она ожидала, что разбойники принесут ее в жертву. Ей приснилась Артемида, которая успокоила ее, сказав, что Левкиппа теперь не умрет и останется девственницей до тех пор, пока сама Артемида не устроит ей свадьбу с Клитофонтом (*ibid.* IV 1). Клитофонт сдерживает свой пыл и вспоминает о сновидении, которое приснилось ему самому. Он увидел во сне храм Афродиты, и, когда стал приближаться к стоявшему внутри кумиру богини, чтобы помолиться, двери храма закрылись. Тут к опечаленному герою подошла женщина, «похожая на кумир богини», и сказала: «Теперь тебе не дозволено проникнуть в храм; если же ты немного подождешь, я не только отворю тебе его двери, но и сделаю тебя



жрецом богини» (ibid. IV 1). Клитофонт рассказал Левкиппе свой сон и «уже не пытался овладеть ею насильно».

Здесь сны героев мотивируют их «превращение» и дальнейшее поведение: Левкиппа, не отличавшаяся до того стремлением к сохранению невинности, становится поклонницей Артемиды, а Клитофонт пытается умерить чувственность и оставаться целомудренным до законного брака. Сон Клитофонта, особенно после рассказа о сновидении Левкиппы, выглядит абсолютно прозрачным: герой хочет приобщиться к таинствам Афродиты, но она сама закрывает перед ним двери храма, веля немного подождать. Это герой и толкует как ожидание брака с Левкиппой. Однако вскоре Левкиппу в очередной раз похищают и на глазах Клитофонта предают смерти (разумеется, мнимой); спустя некоторое время герой знакомится с Мелитой, сходство которой с Афродитой постоянно подчеркивается; один из персонажей говорит о ней: «Афродита даровала этому юноше великое благо, которое он не желает брать: она зажгла безумную страсть к нему в очень красивой женщине – посмотреть на нее, так скажешь, что это статуя богини» (ibid. V 11).

Если читатель вспомнит сновидение Клитофонта, то поймет, что оно предсказывало не законные брачные наслаждения с Левкиппой, а знакомство со страстной Мелитой, и подошедшая к нему во сне женщина, похожая на кумир богини, – это именно она. Сновидение сбывается: как герой ни уклонялся от любви Мелиты, она все же соблазняет его. Так сновидение становится и мотивировкой поведения героев (которое, в свою очередь, определяет сюжет), и средством «околпачивания» героев и читателя.

Зачем понадобилась такая игра с читателями? Берч считает, что у Ахилла Татия это черта «игрового», «пародийного» стиля: автор намеренно дразнит и дурачит читателя для обоюдного удовольствия – и его, и своего. Действительно, Ахилл Татий кажется очень «несерьезным» автором, для которого пародийное высмеивание романских мотивов (мнимые смерти, жертвоприношения и т. д.) не более чем забава. Но если присмотреться, как именно он «забавляется», мы увидим много интересного.

Странная и несколько шокирующая сцена с мнимым потрошением Левкиппы и ее «разверстым чревом» после выяснения истины (разбойники были обмануты при помощи театральных приспособлений) может вызвать только смех. Но что оказывается мнимым? Принесение в жертву, которое самим же текстом ставится в один ряд с лишением невинности. Таким образом, целомудрие, которое кажется поверженным, на самом деле торжествует.

Следующая «мнимость»: Клитофонт, участвующий в морской погоне за другими похитителями Левкиппы, видит, как на корабле разбойников Левкиппе отрубает голову, а тело сбрасывают в море. Впоследствии оказывается, что разбойники, с целью обмануть погоню, убивают вместо Левкиппы другую женщину – гетеру, продававшую свою любовь морякам. Здесь то же самое противопоставление: кажется, что погублена невинная героиня, но вместо нее умирает гетера. Снова целомудрие побеждает продажную любовь.

В пятой книге страстная Мелита наконец добивается от Клитофонта своего. Сначала она обвиняет героя в том, что он равнодушен к Эроту, хотя называет себя его рабом. «Андрогин!» – кричит в сердцах Мелита неприступному юноше. Затем она заклинает его таин-

ствами Эрота-мистагога и говорит: «Этим ты не погубишь больше Левкиппы, это не принесет ей даже мнимой смерти» (V 26). Так автор вновь напоминает об андрогине из сновидения и незаметно дает понять, что чувственная любовь – своего рода смерть.

Однако в конце концов Мелита упорными мольбами побеждает сопротивление целомудренного Клитонфа и склоняет его к любви. Но где все это происходит? В темнице, куда Клитонфа бросили за мнимое прелюбодеяние по приказу мужа Мелиты. И Клитонф, который до этого был чист, здесь действительно становится прелюбодеем: так противопоставляется целомудренный Эрот, рабом которого называет себя герой, и чувственный Эрот, таинство которого совершается лишь в темнице и в «оковах».

Как видим, игра Ахилла Татия с мнимостью и правдой выполняет и собственно «игровую» функцию, и серьезную; «перевертыши» с различными мнимостями, как и разные исполнения одного знаменья, – своего рода подсказки для читателя: то, что выглядит правдой, обязательно имеет другой смысл.

У Гелиодора игра с истолкованиями знамений не менее важна, чем у Ахилла Татия. Как отмечает Ш. Берч, даже неправильные истолкования, приводящие героев к неверным шагам, служат божественному промыслу: все происходящее предусмотрено божеством, которое видит одновременно прошлое, настоящее и будущее. Приведем пример.

Разбойнику Тиамиду, захватившему в плен главных героев (Феагена и Хариклею) и влюбившемуся в прекрасную пленницу, снится сон: в своем родном городе Мемфисе он входит в храм Исиды; храм освещен факелами, алтари и жертвенники залиты кровью жертвенных животных, преддверия полны людей, кругом слы-

шится гул и шум. Когда Тиамид во сне вступает во внутреннюю часть храма, ему навстречу выходит сама Исида, вручает Хариклею и говорит: «Тебе, Тиамид, передаю я эту девушку; имея ее, ты не будешь ее иметь; ты совершишь преступление и чужестранку убьешь; но она не будет убита» (ibid. I 18).

Здесь во сне дается еще и подчеркнуто загадочный оракул, который Тиамид на разные лады пытается истолковать. «Отчаявшись, он наконец принял за решение свое хотение. Слова “будешь иметь и не будешь иметь” он отнес к женщине, которая уже не будет девушкой. Слово “убьешь” он истолковал как раны девственности, от которых не умрет Хариклея. Таким-то образом Тиамид объяснил сон, как подсказывала ему страсть» (ibid. I 18). На следующий день он объявляет соратникам о том, что хочет в качестве своей части добычи забрать девушку и жениться на ней.

Вскоре после этого на остров разбойников нападает другая разбойничья шайка, и Хариклею, чтобы спасти, прячут в подземной пещере. Во время боя остров опустошается огнем, люди Тиамида гибнут, и он, видя обильно льющуюся кровь, множество людей, шум и гул сражения, внезапно «прозревает»: «Когда увидел и услышал все это Тиамид, ему пришел на ум его сон про Исиду и храм, весь полный светильников и жертв, – это и было то, что он теперь созерцал. Обратное прежнему дал он толкование своему видению: имея Хариклею, он не будет ее иметь, потому что война ее отнимет; он ее убьет и не ранит – мечом, а не по закону Афродиты» (ibid. I 30 4). Теперь Тиамид толкует не только услышанное во сне, но и увиденное. Решив, что Хариклея не должна принадлежать победителям и что сон предсказывал ее настоящее, а не метафорическое убийство, он отправляется в пещеру и там, в темноте, убивает девушку.

Читатель, конечно, подозревает какой-то подвох – вряд ли автор по-настоящему убьет главную героиню в самом начале романа. Действительно, потом выясняется, что это была другая девушка, коварная интриганка Фисба, оказавшаяся в пещере случайно; ее убийство становится неожиданной, но заслуженной карой за совершенные ею злодеяния. Так неправильное истолкование сновидения подталкивает персонажа к действию, оказывающемуся исполнением божественной воли.

Но истолкования знамений – не просто мотивировка поведения героев и тем самым поворотов сюжета; как уже говорилось, из-за наличия разных толкований читатель тоже неизбежно оказывается в позиции экзегета. Чтобы понять смысл событий, ему приходится вспоминать уже прочитанное и сопоставлять между собой иносказания и их исполнение – а это приводит к пониманию скрытого, аллегорического смысла всего произведения.

Гелиодор наиболее явно из всех романистов побуждает читателя искать этот смысл. Дж. Морган отмечает, что в его романе много сцен, где толпа созерцает какое-нибудь зрелище, не понимая его, – при этом автор постоянно подчеркивает такое непонимание. Так, роман начинается с описания «живой картины» – прекрасные девушка и юноша среди следов жестокой битвы; ее созерцают разбойники: «с горы, где стояли они как зрители, разбойники не могли понять этой сцены»; «разбойники недоумевали, что значит все происшедшее»; «пугала их непонятность происходящего» (Hel. I 1 7–8, I 2 5–6). Заканчивается роман подобными же сценами: толпа наблюдает издали, что происходит с прекрасными юношей и девушкой – а происходит «опознание» царского происхождения героини, – но не понимает смысла происходящего. Гелиодор весьма на-

стойчив в своем стремлении показать зрителей непонимающими: он противопоставляет знание тех, кто участвует в истории героев, незнанию праздной толпы, причем знающие знают смысл *речей*, а незнающим доступно только *зрелище*: «речам старика удивлялись те, кто их понимал, зрелищу – все остальные»; «все возрасты и состояния радовались происходящему, не понимая, правда, большей части речей» (Hel. X 35 2, X 38 3).

По мнению Моргана, Гелиодор тем самым дает читателю повод задуматься, понимает ли он сам, что происходит; образы непонимающих зрителей – знак того, что в тексте присутствует какая-то загадка<sup>26</sup>. Загадочность подчеркивается также словами и действиями главных героев, которые часто сравнивают себя с героями театральной постановки, трагедии или комедии и говорят о «сценических приемах» судьбы. Тем самым они ставят себя в положение зрителей, которые должны разгадать смысл «постановки»; развязка в этом «театре судьбы» зависит от умения или неумения персонажей распознать механизм театрального действия и намерения «режиссера», то есть божества (тема театра и театральные метафоры рассмотрены у Берч).

Сами странствия героев на чужбине – это непрерывный процесс разгадывания: герои должны не только разгадывать значения знамений, но и распознавать намерения людей и смысл событий. «Всякое путешествие, всякое мореплавание пресечено нашим неведением» (ibid. VII 14 8), – говорит героиня романа, и это неведение постоянно демонстрируется тем, как персонажи толкуют что-либо. По поводу одного из таких толкований Хариклея говорит: «Человек любит основывать свое мнение на том, что ему выпадает на долю» (ibid. VIII 11 5). Именно это было продемонстрировано в приведенном выше толковании Тиамида, который не-

сколько раз трактовал один и тот же сон согласно изменяющимся обстоятельствам и собственным желаниям.

Гелиодор неоднократно показывает, как можно истолковывать знамения в разном ключе. В восьмой книге рассказывается, что Феаген получил во сне оракул (ibid. VIII 11 3):

С девою вместе в страну эфиопов, конечно,  
прибудешь,  
Бремя Арсаки оков сбросишь, лишь встанет рассвет.

Феаген, мечтающий сбросить «бремя оков» Арсаки (мемфисской царицы, домогающейся любви пленного героя), толкует это так: «под страной эфиопов, очевидно, разумеется подземная страна почивших. “С девою вместе” – то есть я буду впредь вместе с Персефоною. “Сбросить оковы” – это значит покинуть тело, уйти отсюда».

Хариклея в ответ на это говорит: «Сладчайший Феаген, привычка к бедствиям заставляет тебя все толковать в худшую сторону». Она дает свое толкование: дева – это сама Хариклея, а страна эфиопов – ее родина Эфиопия, куда влюбленные придут вместе, избавившись от ненавистной Арсаки.

Для читателя здесь главное – понять намек на то, что толковать события романа можно по-разному, более или менее аллегорически. По-видимому, эти намеки прекрасно понимали ранние толкователи романов: у Филиппа Философа говорится, что Арсака – это символ плотского наслаждения, от которого герои должны убежать. Когда юных героев, по отношению к которым все время употребляется эпитет «чужестранцы», завлекают ложным гостеприимством, авторская ремарка отмечает: «скитальческая жизнь поражает очутившихся на чужбине незнанием, словно слепотою» (ibid. VII

12 2). Филипп Философ толкует: «чужбина» и «плавание» обладают символическим смыслом чувственного мира, «чужестранцы» – души, попавшие сюда, чтобы пройти испытания (о толковании Филиппа Философа подробнее ниже). Самое важное для нас, что подобный смысл вовсе не привнесен извне, а может быть извлечен из самого произведения – нужно только сопоставить события, характеры персонажей и рассеянные по тексту намеки и толкования.

Приводя пророчество о судьбе героев, Гелиодор говорит:

«Так вещал бог, и всех присутствующих объяло великое недоумение: они не могли понять, что означает этот оракул. Один видел в нем одно, другой – другое, каждый толковал предсказание, как хотел, и никто еще не коснулся истины; ведь об оракулах и снах большей частью судят по тому, как они исполнятся (ibid. II 36 1)».

Но эти же слова автора можно отнести и к читателям: «исполнение пророчества» есть правильное понимание текста, «встреча» читателя со смыслом произведения. Мы уже говорили, что истолкование священного текста приравнивалось многими писателями того времени к мистериальному посвящению. Гелиодор тоже постоянно отмечает «посвященность» или «непосвященность» разных персонажей в подлинный смысл событий, что выглядит указанием на «категории» самих читателей (см. выше, стр. 290, о трех типах читателей: «телесных», «душевных» и «духовных»). Такие отсылки разбросаны по всему тексту. Во время рассказа Каласирида, раскрывающего тайну происхождения героини, неоднократно упоминается Гермес, который в позднеэллинистической эзотерике связан с идеей «речи для посвя-



щенных». Каласирид говорит, что Гомер – сын Гермеса, и этим объясняет, что поэмы Гомера «изобилуют смешением загадочной сокровенности со всяческой приятностью».

Сам рассказ Каласирида оказывается жертвой Гермесу. Рассказывание происходит на пиру, и хозяин, наполнив кубок водой, произносит речь в честь рассказа Каласирида. Он говорит, что «чистая вода из источника Нимф, непричастных Дионису, – лучшее питье для мудреца», и предлагает Каласириду в ответ «наполнить кубок своей речью». Другой персонаж хвалит это предложение:

«Звучали на твоём пиршестве разные музыкальные инструменты, но теперь ты пренебрегаешь ими, предоставив их людям попроще, и готов слушать повесть, поистине таинственную и приносящую наслаждение, по самой своей сути божественную. Мне кажется, ты наилучшим образом постиг божество, соединив Гермеса с Дионисом и к питью прибавив сладость слов. Я вообще дивился великолепию твоего жертвоприношения, но невозможно более угодить Гермесу, чем украсив его пир речами, что всего более свойственно этому богу» (ibid. V 16 4).

Выражение, отнесенное этим персонажем к речи Каласирида – «таинственная и приносящая наслаждение», – парафраза слов самого Каласирида о «загадочной сокровенности и всяческой приятности» произведений Гомера. Так автор намекает на то, что его произведение сродни поэмам Гомера, причем именно в их аллегорическом, «сокровенном», толковании, и дает понять, что в романе есть и «приятность», то есть внешняя занимательность, – для «непосвященных», и «загадочная сокровенность», то есть философский смысл, –

для тех, кто умеет толковать. Все эти постоянные и достаточно прозрачные намеки заставляют читателей внимательнее относиться к «приятности» и искать за ней «сокровенность».

Таким образом, у Ахилла Татия и Гелиодора много подсказок, указывающих на существование глубинного смысла текста, и большинство из них связано если не с явными намеками, то с истолкованием снов и других знамений. У Ксенофонта Эфесского таких намеков практически нет – самой главной подсказкой является противоречие между стройностью композиции и алогизмом сюжетных ходов: опытный читатель должен был остановиться на подобном противоречии и задуматься, что за ним стоит. Точно в таком же ключе интерпретировали раннехристианские экзегеты многочисленные «противоречия» в текстах Писания, считая, что они созданы намеренно, для побуждения к поиску более глубокого смысла.

*Композиция как ключ к истолкованию:  
Гелиодор*

Гелиодор не случайно намекает на то, что в рассказе героя романа, мудреца Каласирида, есть что-то схожее с поэмами Гомера. В гелиодоровской «Эфиопике» легко можно увидеть подражание «Одиссее» – но не классической гомеровской, а «мистико-философской», являющейся продуктом интерпретаторских усилий.

Мы уже говорили о том, что в первые века по Р. Х. было широко распространено аллегорическое толкование «Одиссеи» как истории бегства души из чувственного мира на «небесную родину»; такое толкование можно найти у Плутарха, Нумения, Плотина и мно-

жества других писателей и философов. «Нумений и его последователи видели в “Одиссее” образ того, кто последовательно проходит через рождение и восстанавливает себя в беспредельном, вне волнений и моря», – говорит Порфирий (Porph. Antr. 34). Плотин утверждает, что странствия Одиссея – это бегство от всякой чувственной красоты в единственную отчизну: «не ногами нужно совершать его, а заменить телесное зрение другим и пробудить духовное зрение» (Plot. I 6). Плутарх толкует образы «Одиссеи» в таком же аллегорическом ключе – приближаясь то к этической интерпретации, то к философской (см. выше, стр. 205, 283).

Аллегорико-теологическое прочтение «Одиссеи» отразилось, как считают некоторые исследователи, и в христианской литературе: так, апокрифические «Деяния Андрея», по мнению Д. Макдоналда, можно рассматривать как христианское переложение «Одиссеи». Макдоналд говорит, что в этих «Деяниях» присутствует несколько смысловых уровней, и его «внутренняя» теология связывает апокриф со средним платонизмом и с гностицизмом<sup>27</sup>. В таком смешении нет ничего удивительного: выше было отмечено, что для этой эпохи в высшей степени характерны мыслительные «клише», используемые разными учениями – и языческой философией, и христианством, и гностицизмом. Одно из таких «клише» – идея о странствии души в чувственном мире и возвращении на «небесную родину». Именно она – и в этом мы согласны с Филиппом Философом – положена в основу «Эфиопики» Гелиодора.

Во-первых, в глаза бросается сходство композиции его романа с композицией «Одиссеи»; многие исследователи признают, что Гелиодор пытается имитировать ее, однако не обсуждают смысл такой имитации<sup>28</sup>. На наш взгляд, Гелиодор использует композицию «Одис-

сеи» не только для того, чтобы подчеркнуть «соствязание» с Гомером, но и потому, что видит в ней средство для передачи «сокровенных» смыслов.

Михаил Пселл нашел яркий образ для описания композиции гелиодоровского романа: он сравнивает его повествование со змеей, которая прячет голову в хвосте (ἔοικε τοῖς ἐλικτοῖς ὄφεσι· οὗτοι τε γὰρ τὴν κεφαλὴν εἴσω τῆς σπείρας κατακαλύψαντες, τὸ λοιπὸν σῶμα προβέβληνται – Psell. de Hel. & Ach., l. 24). Мы уже говорили, что роман начинается с «живой картины», описанной глазами недоумевающих зрителей. Далее выясняется, что *начало* романа – это *середина* описываемых в нем событий. Все, что происходило до описанной в начале картины, рассказывает мудрый старик, жрец Исиды Каласирид. Этот рассказ, начинающийся во второй книге романа, занимает половину всего произведения – пять книг из десяти; только к концу пятой книги окончательно разъяснена начальная сцена. Таким образом, композиция первой половины произведения очень схожа с композицией «Одиссеи».

Это сходство подкрепляется появлением в рассказе и самого Одиссея. Каласирид с Хариклеей и Феагеном останавливаются на острове Закинфе (который находился рядом с Итакой и входил во владения Одиссея), и здесь мудрецу является во сне сам Одиссей (Hel. V 22 1–5). Он упрекает Каласирида в том, что тот не посетил его дом и не приветствовал его, «хотя и жил по соседству». За это, пророчит Одиссей, Каласирид должен подвергнуться справедливому наказанию: «ты испытываешь подобное тому, что я претерпел, и на море и на суше с врагами встретившись» (τῶν ὁμοίων ἐμοὶ παθῶν αἰσθήσῃ θαλάττῃ τε ἄμα καὶ γῆ πολέμοις ἐντυγχάνων – V 22 3). В речи Одиссея подчеркивается не только сходство его странствий с путешествием Кала-

сирида, но и сходство главной героини с Пенелопой: «девушке же, которую ты ведешь с собой, кланяйся от моей супруги; благоволит она ей, потому что та превыше всего почитает целомудрие, и предвещает благополучный исход». После этого сновидения Каласирид просит одного из персонажей съездить на Итаку и принести жертвы Одиссею за самого египтянина и за его юных подопечных.

Желание автора воссоздать в образе Каласирида самого Одиссея вполне очевидно. Но «одиссея» Каласирида – неоплатонического свойства. О философской подоплеке его странствий уже говорилось (см. выше, стр. 106): начинаются они из-за того, что египетский мудрец, жрец Исиды в Мемфисе, наказывает себя изгнанием за «телесное зрение», – именно так, «телесно», он смотрел на прекрасную фракиянку. «Долго противопоставлял я *телесным очам – очи души*; наконец отступил, побежденный, под бременем любовной страсти (*ἐπὶ πολὺ τε τοῖς σώματος ὀφθαλμοῖς τοὺς ψυχῆς ἀντιστήσας ἀπῆλθον τὸ τελευταῖον ἡττηθεὶς καὶ πάθος ἐρωτικὸν ἐπιφορτισάμενος*). За свои прегрешения – не делом (да не будет этого!), но одним лишь пожеланием, я наложил на себя подобающее наказание, поставил судьей разум, покарал свою страсть изгнанием и, злополучный, ушел из родной земли (*ibid.* II 25 2)».

Этот рассказ выглядит иллюстрацией к плотиновскому истолкованию «Одиссеи», к словам о том, что в бегстве от чувственного мира нужно заменить телесное зрение духовным. Некоторые исследователи<sup>29</sup> признают, что в гелиодоровском романе чувствуется влияние неоплатонических идей; не будет большой натяжкой предположить, что Гелиодор, зная философию неоплатоников, поставил задачей создать своего рода «плотиновскую одиссею». Кроме того, бегство Каласирида от

страстей в буквальном смысле является бегством из Египта: здесь явно обыгрывается символический смысл последнего как места чувственности и тем самым усиливается иносказательное значение странствий.

Посередине этих странствий, во время пребывания в Дельфах, Каласирид встречается с юными героями и получает предсказание от Аполлона и Артемиды, что он должен взять Феагена и Хариклею с собой и «известить от египтян» (ibid. III 11 5). Пускай герои находятся вовсе не в Египте, а в Дельфах, но они, как когда-то Каласирид, захвачены страстью (а потому впоследствии попадают и в географический Египет). Феаген и Хариклея должны «бежать» по той же причине, что и Каласирид: чтобы избавиться от страстей и вернуться на свою «небесную родину». Во второй половине романа, где описаны приключения героев в Египте, роль Каласирида несравненно меньше: он, прибыв в Мемфис, умирает, а Феаген и Хариклея самостоятельно избавляются от «египетских страданий» и в финале прибывают на родину героини, в Эфиопию, где, как говорит Гомер в «Одиссее», среди блаженных эфиопов пируют боги. Таким образом, «изведение от египтян» означает не помощь Каласирида в реальных приключениях, а духовное наставничество в борьбе со страстями. Именно Каласирид открывает героине – в аллегорическом смысле «душе» – ее божественно-царское происхождение.

Итак, первая половина романа, проходящая под знаком египетского мудреца, – это «одиссея» Каласирида, имеющая «завернутую» композицию; вторая же половина – «одиссея» Хариклеи и Феагена, где повествование движется по прямой. По мнению Хегга, Гелиодор строит вторую половину романа по линейной схеме, чтобы

продемонстрировать свое мастерство, умение строить рассказ по разным «парадигмам». Но поскольку во второй половине «Эфиопики» описываются многочисленные сражения, можно предположить, что замысел книги определялся стремлением воспроизвести и «Одиссею» и «Илиаду». Именно так в «Энеиде» Вергилия ее первая половина – «римская Одиссея», а вторая – «римская Илиада»<sup>30</sup>.

Мы сказали, что Гелиодор имитирует композицию «Одиссеи» еще и потому, что такая конструкция служит удачным средством для передачи «сокровенного» смысла. Действительно, «завернутость», или, по-другому, «матрешечность» композиции, рассказ в рассказе, указывает на «сокровенный» смысловой центр.

У Гомера смысловым и композиционным центром рассказа Одиссея (и центром его путешествий в целом) является посещение Аида, где прорицатель Тиресий предсказывает герою будущее. То же самое и в «Энеиде» Вергилия: в центре поэмы – посещение загробного царства и предсказание Анхиза. Однако у Гомера возникает эффект большей глубины смыслового центра именно благодаря приему рассказа в рассказе: этот центр объемлется концентрическими кругами и является не только серединой в линейном плоскостном смысле (как на «фронтонной композиции»), но и нижней точкой углубляющегося как бы по ступеням рассказа.

О.М. Фрейденберг считает такое «завертывание» священного смысла свойством древнего сознания: «Это вызывалось тем, что рассказ восходил к семантике Логоса, светила, скрытого в глубине земли и появлявшегося “здесь” (туман раздвигался, показывался рассказ-видение). Рассказ, воплощавший Логоса, нужно было обнаружить, “открыть”. Как бог находился в середине

храма, внутри, между передней и задней его частями, так в середине словесного произведения находился и Логос»<sup>31</sup>.

Фрейденберг полагала, что, например, в «завернутой» композиции платоновского «Пира» воспроизводится то же древнее композиционное мышление: «Там основной рассказ о симпозионе у Агафона завернут в несколько оболочек. Друг Аполлодора спрашивает о пире у Аполлодора. Тот ссылается на свое обращение к Главкону, Главкон – на Феникса, Феникс – на Аристодема. Весь рассказ восходит по крайней мере к третьему (если не к четвертому) передатчику; его конструкция в целом – винительный с неопределенным, внутри которого находится прямая речь. Если присоединить рассказ Сократа, излагающего в косвенно-прямой конструкции речь Диотимы, получится целая композиционная постройка»<sup>32</sup>.

Похоже на то, что у Платона его «завернутые» композиции – результат сознательного расчета: в «Пире», где главным смыслом является «прекрасное само по себе» и восхождение к нему, сам рассказ уподобляется такому восхождению по ступеням. Во-первых, отсылки рассказчиков в начале «Пира» как бы сдвигают событие в глубину; во-вторых, речи об Эроте – «передача Логоса» – выглядят ступенчатым восхождением. Понимание сущности Эрота с каждой речью углубляется, а кульминацией становится речь Сократа: в ней выделена речь Диотимы, в которой, в свою очередь, отчетливо выделяется «вершина» – фрагмент о «прекрасном самом по себе». Такое раскрытие смысла Эрота в рассказе жрицы Диотимы о «прекрасном самом по себе» выглядит своего рода мистериальной эпопеей – при том что всячески превозносится наслаждение от созерцания этого «прекрасного». Так «завернутая» композиция спо-



собствует прояснению и подчеркиванию философского смысла.

Гелиодор, который пишет не философский диалог, а любовно-приключенческий роман, объединяет сюжет о странствиях – «Одиссею» в ее аллегорической интерпретации – с платоновским использованием композиции для передачи философского смысла.

Как уже говорилось, рассказ Каласирида начинается во второй книге, а завершается в конце пятой, доходя до событий, описанных в начале романа. Ровно на середину повествования Каласирида приходится его рассказ о священном празднике в Дельфах, во время которого сначала дается оракул, а вслед за этим, во время жертвоприношения, впервые встречаются Феаген и Хариклея и их «души узнают друг друга». Важность рассказа о встрече героев специально подчеркнута: перед тем как поведать о ней, Каласирид прерывает речь и предлагает совершить возлияние богам и помолиться, в особенности Гермесу, – после чего и следует рассказ о созерцании героями друг друга. Как мы уже говорили (см. выше, стр. 105), это явная аллюзия на платоновского «Федра» с его описанием мистического смысла созерцания влюбленными земной красоты. Встреча влюбленных у Гелиодора выделяется как своим центральным положением в рассказе Каласирида, так и вполне ясным намеком на ее священный статус. Но есть в романе, на наш взгляд, и имитация «Пира» – как с точки зрения содержания, так и в отношении композиции.

В первой половине романа можно выделить два крупных рассказа: в первой книге свою историю рассказывает Феагену и Хариклее Кнемон, а во второй начинается повествование Каласирида. Внутри его рассказа появляются другие рассказчики: сначала приемный отец

героини Харикл, а внутри рассказа Харикла – эфиоп. Каждый рассказ, как и речи в «Пире», – рассказ о любви.

История Кнемона о нечестивой любви к нему мачехи Деменеты – вариация на тему Федры и Ипполита, Иосифа и жены Потифара, наконец, Габрокома и Манто; это рассказ о страстной запретной любви, приводящей к страданиям, изгнанию и смерти.

Каласирид, как уже говорилось, рассказывает о своей «неподобающей» любви к прекрасной фракиянке, о борьбе «очей тела» и «очей души», приведшей его к изгнанию.

Дельфийский жрец Харикл рассказывает историю о том, как его единственная дочь гибнет в ночь свадьбы от внезапно вспыхнувшего огня. Харикл истолковывает случившееся как наказание, посланное ему богами за то, что некогда он, войдя в неположенное время в святилище, созерцал «недозволенное». После этой трагедии Харикл уходит из дома, скитается и, как и прочие персонажи, попадает в Египет.

В самой «глубине» этого «матрешечного» устройства находится рассказ встреченного Хариклом в Египте эфиопа, слуги эфиопской царицы Персинны. Эфиоп отдает дельфийскому жрецу семилетнюю девочку – это и есть главная героиня романа Хариклея, которая становится приемной дочерью Харикла и живет затем у него в Дельфах, будучи жрицей Артемиды.

Прежде чем рассказать Хариклу о девочке, эфиоп показывает ему прекрасные драгоценные камни: жемчуг, смарагды и гиацинты. Харикл с удовольствием любит чудесным зрелищем, но говорит, что не в состоянии купить даже один из этих камней. Тогда эфиоп обещает отдать их даром, если сверх того Харикл примет еще один подарок; Харикл удивляется, но со-

глашается принять его. После того как он дает эфиопу клятву «использовать подарок наилучшим образом», эфиоп ведет его к себе и «показывает девочку неизъяснимой, божественной красоты».

«Я стоял, остолбенев от непонятности происходящего и от жадного желания созерцать ту, что была перед глазами», – говорит Харикл, рассказывая об этом чуде красоты Каласириду (*ibid.* II 30 6).

Отдавая девочку Хариклу, эфиоп рассказывает о ее царском происхождении; ее мать, эфиопская царица, была вынуждена предоставить свое дитя «превратностям судьбы», а причины этого, говорит эфиоп, прояснятся для Харикла позже. Сам эфиоп оказывается учеником гимнасофистов, именно этим объясняя свою заботу о девочке: «девочку я случайно нашел и взял, так как нельзя было мне оставить в опасности душу, уже воплотившуюся в человека»; кроме того, добавляет эфиоп, «у младенца горел яркий божественный свет в очах». Вместе с младенцем эфиоп нашел ожерелье из камней – то, которое он показывал Хариклу, – и вытканную из шелка ленту с вышитыми на ней письменами и рассказом о девочке.

Таким образом, самым «глубоким Логосом» в этой истории является лента с эфиопскими письменами – «не народными, а царскими, похожими на так называемые священные египетские» – которыми рассказана тайна происхождения девочки. Сама же девочка оказывается воплощением чистой, незапятнанной красоты, созерцание которой противопоставлено «телесным очам» в истории Каласирида и «нечестивому созерцанию» в истории бедствий Харикла. Сокровенность и одновременно всеохватное величие такой красоты подчеркивает эфиоп: «красоту нельзя скрыть, даже спрятав ее под землей; она и оттуда, мне кажется, засияла бы».

Прекрасная девочка в центре рассказа, как «прекрасное само по себе» в «Пире», представлена как «блаженное зрелище», созерцание которого равнозначно посвящению.

«Прекрасное», то есть девочку, эфиоп называет «душой, воплотившейся в человека», – это выглядит намеком на то, что главным героем всей истории, как в аллегорической трактовке «Одиссеи», является странствующая по миру в поисках небесной родины душа; кроме того, девочке, когда она попадает к Хариклу, семь лет – именно семерка была символическим обозначением души (см. ниже о «Толковании Филиппа Философа»). То, что в качестве атрибутов девочки фигурируют драгоценные камни и священные письмена, отсылает к распространенному в религиозно-эзотерических текстах образу драгоценного камня как символа души и к образу «священной книги», в которой скрыты божественные тайны.

Несколько позже рассказа о прекрасной девочке следует рассказ о жертвоприношении в Дельфах и встрече героев: получается, что «прекрасный ребенок-душа» – центр повествования Каласирида, а рассказ о том, как «узнали друг друга души» Феагена и Хариклеи – центр всей первой половины романа. В целом тема любви и прекрасного приобретает в первых пяти книгах следующий вид:

- Кнемон (нечестивая любовь – изгнание в Египет);
- Каласирид (нечестивое созерцание и любовь – изгнание в Египет);
- Харикл (нечестивое созерцание и смерть на брачном ложе – изгнание в Египет);
- эфиоп («блаженное созерцание» прекрасного – возвращение Харикла на родину в Дельфы);

– Каласирид (созерцание душами друг друга во время жертвоприношения в Дельфах).

Как видим, развитие темы вполне последовательно.

Любопытный момент композиции гелиодоровского романа – «скрещивание» рассказов Каласирида и Харикла и зеркальность смысла их путешествий. Дельфийский жрец Харикл после потери дочери путешествует в Египет и там обретает новую дочь – Хариклею. Египетский жрец Каласирид после оскорбившей его ссоры сыновей, то есть их символической утраты, путешествует в Дельфы и там обретает названных детей – Феагена и Хариклею. Таким образом, Харикл находит дочь на родине Каласирида, в Египте, а Каласирид находит детей на родине Харикла, в Дельфах: дельфийскому жрецу для получения «истины о душе» необходимо попасть в Египет, а египетскому – в Дельфы.

Н.П. Зембатова в своей статье о романе Гелиодора выдвигает предположение, что его внутренним смыслом является тема «священного брака» Запада, то есть Греции, и Востока, то есть Эфиопии<sup>33</sup>. Можно предположить, что зеркальность историй двух жрецов свидетельствует о другом «священном браке»: автор намекает на изначальное священное единство сокровенной мудрости Греции и Египта; представление о древнем единстве тайного знания греков и египтян – общее место в религиозно-философских учениях позднего эллинизма, особенно у неоплатоников и неопифагорейцев. А для того, чтобы открыть свои философские идеи посвященным, но не смущать ими невежд, Гелиодор удачно «скрещивает» аллегорическую трактовку «Одиссеи» с платоновскими воззрениями и композицией – последняя оказывается у него средством передачи иносказательного смысла даже в большей степени, чем содержание.

*«Толкование Филиппа Философа»  
на роман Гелиодора*

В распоряжении исследователей имеется любопытное сочинение, касающееся аллегорического истолкования романов, – это «Толкование Филиппа Философа» на «Эфиопику» Гелиодора. По поводу датировки этого текста, впервые опубликованного в 1736 году<sup>34</sup>, в науке существуют значительные разногласия. Современные ученые Кальдерини и Колонна полагают, что «Толкование» написано в XII веке<sup>35</sup>; первый издатель текста Д'Орвиль приписывает авторство неоплатонику Филиппу (IV век), переводчику «Иероглифики» Горополлона; Олдфатер считает, что автор – неоплатоник V века<sup>36</sup>; один из наиболее авторитетных современных исследователей греческого романа Вайнрайх придерживается этого же мнения, относя памятник к V веку<sup>37</sup>. Если принять точку зрения ученых, датирующих текст IV или V веками, то можно рассматривать его как наиболее раннее из дошедших до нас аллегорических истолкований романов.

Толкование предваряется разговором Филиппа Философа с императорским писцом Николаем, сообщившим Филиппу о том, что группа «любителей словесности» обсуждает «Эфиопику» в преддверии некоего храма, причем большинство из присутствующих «высмеивает эту повесть». Николай предлагает Филиппу Философу защитить произведение и показать «болтливым невеждам», что «рассказ о Хариклее выше всякого упрека». Придя к храму, Филипп излагает собравшимся там «друзьям словесности» свое толкование «Эфиопики».

Он начинает с того, что уподобляет эту книгу напитку, который Кирка дала Одиссею: «Книга эта, дру-

зья, подобна питью Кирки – непосвященных она превращает по непотребству в свиней, рассуждающих мудро по примеру Одиссея посвящает в высшие таинства. Ведь книга эта назидательна, она наставница в нравственной философии, так как к воде повествования при- мешала вино умозрения»<sup>38</sup>.

Таким образом, прежде всего Филипп Философ утверждает, что читать роман можно по-разному, и противопоставляет два типа читателей – «посвященных» и «непосвященных». Сравнение книги с напитком Кирки основано на символическом толковании «Одиссеи»: превращение в свиней трактуется как увлечение иллюзиями и приманками чувственного мира. Так же и непосвященный читатель обращает внимание лишь на внешнюю сторону повествования, увлекаясь прихотливым рассказом о запутанных любовных приключениях: ему достается только «вода повествования», так как он не способен насладиться «вином умозрения», то есть понять скрывающийся в тексте символический смысл. Уподобление книги питью Кирки предполагает, что толкователь видит в «Эфиопике» преднамеренный расчет на разные уровни восприятия – так, чтобы внутренний, символический смысл вуалировался буквальным.

Первый уровень смысла, открываемый Филиппом Философом, – «моральный»: он говорит, что «книга представляет собой как бы наглядное изображение четырех главных добродетелей», и рассматривает в соответствии с этим персонажей и их поступки. Но объяснение смысла с точки зрения нравственности – лишь первая, подготовительная ступень толкования; после истолкования морального смысла Филипп делает переход к другой ступени экзегезы – мистической: «Так рассуждение, облагораживая душу, ввело меня во врата

повествования и, приподняв богатое одеяние девушки, которым она облеклась из-за злоумышлений недругов, обнаружило скрытый под ней священный хитон. Но пора уже совлечь его и показать совершенную красоту».

Если «богатое одеяние» – это буквальный смысл риторически украшенного повествования, то «священный хитон» – это второй его уровень, моральный, за которым следует и третий уровень: его обнаружение сравнивается с «совлечением хитона», то есть мистический смысл предстает в виде «обнаженной красоты». Как видим, толкование Филиппа Философа, кем бы он ни был, полностью соответствует классической трехступенчатой экзегезе, о которой мы писали выше. Что же раскрывается в романе на третьем уровне?

Филипп говорит, что «Хариклея – символ души и украшающего ее разума. Ведь слава и прелесть – это и есть разум, сопряженный с душой». Толкование основано на значении имени героини: *χάρις* означает «прелесть», *κλέος* – «слава». Далее следует нумерологическое толкование имени: сумма цифрового значения букв имени составляет число 777, и на основании символического смысла семерок Филипп делает вывод, что в образе Хариклеи зашифровано сочетание души с разумом, добродетелями и телом: «Поскольку семь, согласно толкованию итальянцев, мистическое, девственное и священное число, с достаточным основанием имя сохраняет семерку в единицах, десятках и сотнях, обозначая при помощи семи сотен святую и совершенство, при помощи семи десятков украшая трехсущность самой души четырьмя главными добродетелями. Ведь четыре десятка, сложенные с тремя десятками, составляют семьдесят. Простая семерка обозначает тело, с которым сопряжен разум, обладающий при посредстве души пятью



родами чувственного восприятия, материей и прообразом, из каковых он возник».

Филипп Философ принимает во внимание и словесное и числовое значение имени героини – то есть понимает, что каждая деталь текста несет сокровенный смысл. Далее экзегет рассматривает другие образы «Эфиопики» и сами перипетии повествования. Рождение Хариклеи от эфиопов означает, по мнению Филиппа, выход души из мрака на свет. Эпизод первой встречи Феагена и Хариклеи во время праздничного жертвоприношения, где молодые люди, прежде отвергавшие любовь, внезапно влюбляются, трактуется Философом как «загадка». Разрешение ее он представляет так: «Когда душа поднимается над своей материальной двойственностью, нам извне уделяется разум богопознания, подвигающий душу к созерцанию всего, что ему родственно, и душа ликует, видя это, а он берет светильник желания и вселяет в душу любовь к высшему познанию. Исполненная этой любовью, опьяненная целомудренным опьянением и, как говорят, одержимая любовью, душа отвергает привычное, пренебрегает телом и склоняет ум единственно к желанному».

Речь идет, таким образом, о «целомудренном Эроте», о той платонической «страсти», которая приобщает душу к божественному. Каласирид, помогающий влюбленным, истолковывается как мудрец, «влекущий к благу и подвигающий душу к тайнам богопознания»; он дает душе советы, как «безопасно переправляться через пучину и житейские волны». Плавания и пучина толкуются в соответствии с их символическим смыслом «моря чувственности»; «Египет» – как «место неведения»; необходимость путешествий и множество при-

ключений понимаются как противостояние души чувственным страстям, как ее испытания перед окончательным воссоединением с божественным.

В соответствии с этим дается толкование персонажам: Трахин означает «необузданное бушевание страстей» (здесь снова применяется этимологизация – *τραχὺς* значит «необузданный, суровый, свирепый»), Кибела – чувственность, Арсака – плотское наслаждение, а Ахемен – злой умысел. Важно, что эти персонификации означают не внешние силы, воюющие с душой, а внутренние состояния ее самой; так, о чувственности, воплощенной в Кибеле, говорится, что она «поражает разум и увлекает за собой созерцательные его способности, чтобы совратить мысль».

Чудесный камень пантарб, спасающий Хариклею, на основании этимологии слова (*πάν* – «весь», *τάρβος* – «страх», «ужас») трактуется как страх божий, который может уберечь душу «от поругания»: «Ведь пантарб, всестрах или всеужас – намекает на страх Божий: Бог – это и есть все». Душа, которая благодаря хранимому ею «страху Божьему» смогла преодолеть в самой себе «плотское», «чувственное» и «злое», возвращается на родину: «душа под надзором стражников отправится на свою родину и будет испытана на огне жертвенника, ведь огнем испытается дело каждого, каково оно есть». Испытание «огнем жертвенника» – это испытание героев в финале на девственность.

С. Полякова кратко суммирует символическое истолкование «Эфиопики» Филиппом Философом: «Сюжет романа предстает, таким образом, в виде повествования о рождении души из мрака небытия, ее нравственном формировании, стремлении к богопознанию, странствиях и грозящих ей плотских искушениях, в которых душу оберегает от поругания сила камня пантарба, сим-

волизирующего страх божий, и, наконец, о торжестве возвращения на родину»<sup>39</sup>.

Примечательно, что способ экзегезы, представленный в данном тексте, никак не помогает определить точное время создания «Толкования»: разделение на три уровня истолкования – буквальный, моральный и мистический – является одним из главных оснований аллегорической экзегезы как в IV веке, так и в XII. То же можно сказать и о содержании толкования: опознание в тексте «зашифрованной» истории странствий и страданий души равным образом свойственно аллегорической экзегетике и позднего эллинизма, и высокого средневековья.

## Поэтика отражений

Один из любимых приемов иносказания, применяемых авторами романов, – повторение тех же образов, мотивов, деталей в разных контекстах. Как это использует Ксенофонт Эфесский, мы уже показывали; но и у Лонга, и у Ахилла Татия, и в средневековом аллегорическом романе Евмафия Макремволита этот прием остается столь же плодотворным для создания внутреннего смысла.

### *Золото, пурпур и тайна раковины: отражения у Ахилла Татия*

У Ахилла Татия легко можно заметить пристрастие к повторам: повторяются описания, детали, сюжетные ходы и т. д. При этом сразу понятно: при удивительной стилистической изощренности Ахилла – а он действи-

тельно может расцвести и обогатить любой риторический топос – они свидетельствуют не о бедности и неумелости автора, а о чем-то другом. Попробуем разобраться, в чем смысл *цветовых* повторов в «Левкиппе и Клитофонте». В первой книге автор показывает нам красавицу Левкиппу: «волосы золотые, и золото вьется; брови черные, чернота совершенная; щеки белые, и белизна их в середине розовела и была подобна пурпуру (τὸ λευκὸν εἰς μέσον ἐφοίνισσето καὶ ἐμμεῖτο πορφύραν), которым лидийские жены красят слоновую кость; ее рот был – цветок розы, когда роза начинает раскрывать уста лепестков» (А. Tat. I 4 2 sq.; здесь и далее пер. АБДЕМ с изменениями).

Итак, здесь сначала говорится о *золотых* волосах и *черных* бровях, а затем описаны щеки: *белые*, а в *центре* подобные *пурпуру*, – это похоже на то, что на русском языке называется «кровь с молоком»; дальше сравниваются с *розой* губы девушки. Золото, белизна, пурпур, розы – все это неоднократно повторяется в других местах романа.

В первой книге есть описание сада, где встречаются влюбленные герои. Это чудесная роща, в которой цветут одновременно самые разные растения: плющ обвивает сосну, вьюнок свешивается с платана, вокруг выются виноградные лозы с зрелыми гроздьями, а земля пестреет фиалками, розами и нарциссами<sup>40</sup>. Описание сада – парафраза описания луга, изображенного на картине с похищением Европы в самом начале романа: этим подчеркнута переключка «похищений», ведь именно встреча в саду стала началом «любовного натиска» Клитофонта, завершившегося побегом героев<sup>41</sup>.

Те же самые цветы, что и в «Похищении Европы» – нарциссы и розы, к которым добавлены фиалки, – называются здесь *пурпуром земли*: «Цветы, пестреющие

красками, рядами являли свою красоту, и был это пурпур земли (τῆς γῆς πορφύρα) – фиалки, нарциссы и розы» (ibid. I 15 5). Далее идет подробное описание цветов: «Одинаковы очертания чашечки у розы и у нарцисса: это фиал цветка; а цвет листков, разделяющихся вокруг чашечки, у розы – цвет крови вверху и вместе цвет молока в нижней части лепестка (τῷ ῥόδῳ μὲν αἵματος τὸ ἄνω καὶ γάλακτος τὸ κάτω τοῦ φύλλου); а нарцисс совершенно подобен нижней части розы» (ὁ νάρκισσος ἦν τὸ πᾶν ὅμοιος τῷ κάτω τοῦ ῥόδου – I 15 6).

Как видим, здесь тоже рядом белый и красно-розовый цвета: во-первых, это белый нарцисс и красная роза, во-вторых, описание самой розы. Нижняя часть ее лепестков белая, а верхняя – красная, при этом они сочетаются, как *кровь* и *молоко*, и это напоминает описание щек Левкиппы. Но ведь и уста Левкиппы в ее первом описании сравнивались с розой, и метонимические ассоциации заставляют саму девушку внутренне уподобить розе, цветку. В начале второй книги Левкиппа поет песню, аккомпанируя себе на кифаре; это песня о розе, которая царствует над цветами: «Она – земли украшение, растений великолепие, радость цветов (букв. *глаз цветов – ὀφθαλμοὺς ἀνθέων*), луга румянец, красота блистающая; Эротом веет, Афродите привечает, благоуханными лепестками красуется, в трепетных листьях нежится, листья Зефиру улыбаются» (ibid. II 1 2). Герой, глядя на поющую о розе девушку, видит в ней самой розу: «Так она пела: мне же казалось, что я вижу розу на ее губах, как будто кто-то сомкнул края цветочной чашечки в уста» (ibid. II 1 2).

Уподобление прекрасной девушки саду и цветку не содержит ничего нового, оригинального: это одно из самых распространенных сравнений в мировой литературе<sup>42</sup>. Но Ахилл Татий не довольствуется просто

сравнением или метафорой: он постепенно сплетает из них цепочку перекликающихся и взаимоотражающих образов; если собрать их вместе, как мы делали с образами сновидений, они составят определенную смысловую целостность.

После описания цветов, растущих в чудесном саду, рассказывается о птицах, которые там живут; среди них ручные – павлин, лебедь, попугай. Птицы сравниваются с цветами: «И сияли цветы окраской птиц, и перья были как цветы» (ibid. I 15 8). Дальше это сопоставление продолжается, теперь уже в связи с героями. Клитофонт хочет дать знать Левкиппе о своей любви, и ему помогает в этом павлин. Прогуливающаяся по саду Левкиппа останавливается перед павлином, который как раз в это время «оперился своей красотой и выставил напоказ зрелище перьев»:

«А ведь не без умысла делает это павлин, – сказал я, – он ведь влюблен. Потому что когда он хочет приманить к себе возлюбленную, то вот так красуется. Видишь птицу рядом с платаном? – при этом я указал на паву. Ей-то он сейчас и показывает свою красоту, луг своих перьев (λειμώνα πτερῶν). Но луг павлина цветет роскошнее (ὁ δὲ τοῦ ταῶν λειμῶν εὐανθέστερος): произрастает ведь и золото на его перьях (πεφύτευται γὰρ αὐτῷ καὶ χρυσὸς ἐν τοῖς πτεροῖς); и пурпур обходит вокруг этого золота ровным кольцом, так что на каждом пере – глаз» (κύκλω δὲ τὸ ἀλουργὲς τὸν χρυσὸν περιβάει τὸν ἴσον κύκλον, καὶ ἔστιν ὀφθαλμὸς ἐν τῷ πτερῷ – A. Tat. I 16 3).

Павлин, распушивший хвост перед павой, как бы дублирует героя, который хочет произвести впечатление на девушку. В описании павлина появляются те же цветочные образы, что и раньше. Перья птицы сравни-

ваются с лугом и цветами, но сказано, что «луг павлина» превосходит цветы: поскольку цветок постоянно связывается с красотой девушки, ясен намек на соперничество мужской и женской красоты. Такое соперничество еще больше подчеркнуто «зеркальным» положением пурпура на перьях павлина относительно багрянца на щеках девушки: ее белые щеки пламенеют пурпуром *посередине*, у павлина пурпур – *обрамление* его золотых «очей»; это соотношение будет еще не раз обыграно автором, о чем мы скажем дальше.

Гордость павлина – его перья – сравниваются с золотыми глазами. Влюбленный павлин «во все глаза» смотрит на предмет своей любви – именно так смотрит на Левкиппу влюбленный Клитонфонт; но ведь и роза – а значит и девушка, – названа «глазом цветов». «Глаз – гостеприимец любви» (*ὀφθαλμὸς γὰρ φιλίας πρόξενος* – *ibid.* I 9 5); глаза – слуги Эроса, они способствуют и появлению любви, и разжиганию страсти; жадное любовное созерцание – один из важнейших лейтмотивов романа, как и у Ксенофонта Эфесского, и у Гелиодора.

Впервые увидев Левкиппу, герой начинает мучаться от «глазной болезни»: «как только я увидел ее, тотчас же погиб; красота ведь ранит острее стрелы и через глаза струится в душу: глаза – путь для любовного ранения. Я изо всех сил пытался оттянуть от девушки свои глаза, они же не хотели и тянулись к ней, притянутые канатом красоты, и, наконец, победили» (*ibid.* I 4 5). То же самое испытывает страстно влюбленная в героя Мелита: в пятой книге описано, как она во время обеда не притрагивается к яствам, но «поедает» глазами Клитонфонта; приводится очень похожее рассуждение о созерцании и отражении в душе образа любимого (*ibid.* V 13). Так «мужское» и «женское» меняются ролями: в начале романа влюбленное созерцание – удел

Клитофонта, в середине точно такое же «взирание» – участь женщины.

Такая зеркальность присутствует, как мы сказали, и в сочетаниях цветов, подчеркивающих взаимоотношенность и соперничество «мужского» и «женского». В первой книге состязание птицы и цветка, павлина, красующегося перед возлюбленной, и прекрасной девушки-розы заканчивается победой девушки. Клитофонт рассказывает Левкиппе о любви в природе: о влюбленных растениях, реках и животных – и во время рассказа смотрит на нее, слушающую с явным удовольствием:

«И сверкающая красота павлина, казалось мне, уступала лицу Левкиппы. Ведь красота ее тела соперничала с луговыми цветами: цветом нарцисса сияло ее лицо, розы распускались на ее щеках, фиалкой блистал свет ее очей, курчавые волосы вились сильнее, чем плющ. Вот какой луг был на лице Левкиппы» (ibid. I 19).

В этом описании перечислены все упомянутые ранее цветы, и вся девушка оказывается лугом, садом, который прекрасней павлиньего «луга перьев». Этот волшебный сад расцветает на перьях птиц и отражается в глазах влюбленного. Клитофонт говорит, что, после того как Левкиппа ушла, ее образ оставался с ним: «мне казалось, что Левкиппа все еще здесь, ведь уходя она бросила свой образ в мои глаза» (ibid. I 19).

Глаза юноши отражают цветущий луг-девушку так же, как водоем, вырытый в саду, отражает его красоту: «Из середины цветов бил ключ, и вырыт был четырехугольный искусственный водоем для его воды; вода же была зеркалом цветов, так что казалось, будто <здесь> две рощи, одна – настоящая, другая – отра-



женная» (τὸ δὲ ὕδωρ τῶν ἀνθέων ἦν κάτοπτρον, ὡς δοκεῖν τὸ ἄλλος εἶναι διπλοῦν, τὸ μὲν τῆς ἀληθείας, τὸ δὲ τῆς σκιᾶς – ibid. I 15 5).

Водоем – искусство рук человеческих – создает вторую, отраженную, рощу; так и автор, умножая отражающиеся друг в друге образы, создает рядом с обычной реальностью вторую, метафорическую. Слова об отражении, сопровождающие описание сада, оказываются как бы девизом многочисленных «просвечивающих» друг через друга метафор и краткой формулой основного приема Ахилла Татия – удвоения, а затем многократного повторения одних и тех же образов в различных сочетаниях.

Во второй книге мы вновь встречаемся с ними. Если в описании сада эти образы служат состязанию с красотой девушки естественных, природных вещей (птицы, луга), то здесь, в описании свадебного наряда Каллигоны, они используются для описания вещей искусственных, созданных руками человека.

Свадебный наряд, описываемый во второй книге романа, был куплен Каллигоне после того, как отец Клитофонта увидел смутивший его сон и решил ускорить свадьбу сына.

«Каллигоне было куплено все для свадьбы: ожерелье из разноцветных камней, одежда вся из пурпура (τὸ πᾶν μὲν πορφύραν) – там же, где обычно на одежде место пурпура, здесь было золото. Камни спорили друг с другом: гиацинт был *розой* среди камней; аметист багровел рядом с золотом (ὑάκινθος μὲν ῥόδον ἦν ἐν λίθῳ, ἀμέθυσος δὲ ἐπορφύρετο τοῦ χρυσοῦ πλησίον). В середине были три камня, занимавшие цвет друг у друга; все три были соединены в одно целое: основание камня – черное; с черной сплетается средняя,

белая, часть; с белой остальное образует пламенеющее завершение. Камень, окруженный золотом, походил на золотой глаз (ὁ λίθος δὲ τῷ χρυσῷ στεφανούμενος ὀφθαλμὸν ἐμίμειτο χρυσοῦν – А. Tat. II 11 2–3)».

В ожерелье камни словно заменяют собой цветы, и, кроме того, мы видим уже знакомую цветовую гамму: роза, багрянец и золото. Что касается детально описанного тройного камня, то это – камея (они делались из разноцветного оникса): камни здесь не расположены в ряд, но каждый предыдущий является подставкой и оправой для следующего. Таким образом, обрамляющие друг друга камни выглядят как концентрические круги: самый широкий, окаймляющий все – черный; в него вписан средний, белый; а уже внутри белого находится красный. Поскольку вся камея оправлена золотом, ее можно сравнить с золотым глазом: белок – черный камень, радужка – белый, зрачок – красный.

Сочетание цветов – черный, белый, затем в центре красный, и все это обрамлено золотом – напоминает первое описание Левкиппы: золото волос, обрамляющих лицо, а на нем черные брови, белые щеки и посередине их – багрянец. Одновременно сочетание белого и красного, как и само устройство камеи, где камни как бы вырастают один из другого, заставляют вспомнить описание чашечки розы: там нижняя часть лепестков – цвета молока, а верхняя – цвета крови. Кроме того, в описании ожерелья прямо названа роза, с которой сравнивается камень гиацинт. Так растения и драгоценные камни, отражая друг друга и вплетаясь в повторяющуюся цветовую гамму, объединяются с прекрасным женским образом: девушка, роза и камея из разноцветных камней оказываются метафорами друг друга.

Но это еще не все. Описание тройного камня завершается сравнением его с *золотым глазом*: мы помним, что такой же образ служил описанию перьев распустившего хвост павлина. «Камень-глаз» – зеркальное отражение «глаза» на пере у павлина. Там вокруг был пурпур, а в центре золото; в камее, наоборот, находящийся в центре пурпур охвачен золотом. Само свадебное платье содержит то же соотношение цветов: все оно пурпурного цвета, а окаймление его, подол («там, где обычно бывает пурпур») – золотой.

Таким образом, свадебный наряд – платье и ожерелье с камеей – дважды повторяют «пурпур в золоте»: это «женское» сочетание. «Глаз» павлина, наоборот, представляет собой «золото в пурпуре»: это сочетание «мужское». Павлин с его перьями-глазами – метафора влюбленного юноши, красующегося перед любимой, платье же и камей – свадебный наряд невесты. Так зеркальная переключка одних и тех же цветов отражает все ту же эротическую тему – соперничество и притяжение мужского и женского.

Соберем теперь вместе все, что было до этого сказано о пурпуре, золоте и розе:

- описание Левкиппы: волосы – *золотые*, в центре «слоновой кости» щек – *пурпур*, уста – *роза*;
- в описании сада цветы названы *пурпуром земли*;
- описание чашечек роз – отражение описания щек Левкиппы: *кровь* и *молоко*;
- Левкиппа поет о царице цветов *розе* («*глаз цветов*») и сама сравнивается с *розой*;
- крылья павлина сравниваются с лугом, а павлинье перо – с *золотым глазом*, *окаймленным пурпуром*;
- Левкиппа сравнивается с лугом, превосходящим *луг павлина*; на ее щеках цветут *розы*;

- свадебное платье – *пурпур, окаймленный золотом*;
- свадебная камея – «*глаз*» с *пурпуром посередине, обрамленный золотом*.

В конце третьей книги этот цветной узор из птиц, камней и растений получает «царственное» завершение: здесь рассказывается о легендарной птице Феникс. Она сравнивается все с тем же павлином («величиной с павлина»), однако говорится, что павлин уступает Фениксу в окраске. «На его крыльях золото смешано с пурпуром» (*κεκέρασταί μὲν τὰ πτερὰ χρυσῶ καὶ πορφύρα*): то есть два цвета здесь полностью сливаются, так что по окраске Феникс – сизый или даже иссиня-черный (*κυάνεος*), но при этом – «розам подобный» (*ρόδοις ἐμφερέης*). Дальше, в четвертой книге, упоминается такая необычная роза – это «черная роза индийцев» (*μέλαν τοῦτο ρόδον Ἰνδῶν* – *ibid.* IV 5 2), и рассказ о ней так же экзотичен, как и рассказ о самом Фениксе. Его голова увенчана словно короной, и этот венец – образ самого Солнца (*ἡλίου δέ ἐστὶν ὁ τοῦ κύκλου στέφανος εἰκῶν*), которое названо владыкой Феникса. Лучи окружают птицу, и эти лучи – «восходы крыльев» (*ἀκτῖσι κομᾶ, καὶ εἰςὶν αὐταὶ πτερῶν ἀνατολαί* – *ibid.* III 25 2).

Если представить себе Феникса по такому описанию, то мы увидим как бы слившуюся воедино пару – «пурпур в золоте» и «золото в пурпуре». Действительно, золотой солнечный венец обрамляет все остальное и отбрасывает на крылья птицы лучи, которые называются «восходами крыльев»: цвет крыльев по краям – как при восходе солнца, напоминающий зарю, то есть розовый, бледно-багряный. Но постепенно он густеет, и такое сгущение багрянца представляет собой все более интенсивную смесь золотого и пурпурного, доходящую в пределе до сизого и иссиня-черного. Крылья птицы –

это словно постепенное продвижение солнца от восхода до заката, тем более что Феникс летит из Эфиопии, с востока, в Египет, на запад<sup>43</sup>. Феникс оказывается образом сливающихся противоположностей, дня и ночи, мужского и женского. Не случайно здесь птица, которая до этого в образе павлина представляла мужское начало, уподобляется розе, изображавшей начало женское.

Итак, цветовые сочетания, птицы, камни и растения, как и образы сновидений, рассыпанные по тексту, составляют смысловое целое, относящееся к противосто-янию и единению мужского и женского. Но этим игра с цветами не исчерпывается.

После описания свадебного наряда говорится, что краска одежды была не из простого пурпура, но из такого, каким тирийцы до сих пор окрашивают пеплос Афродиты. Это, во-первых, отсылка к первому описанию Левкиппы: там после слов о пурпуре ее щек говорилось, что лидийские женщины окрашивают так слоновую кость; во-вторых, упоминание пеплоса Афродиты в описании свадебного платья усиливает брачную тему. А дальше рассказывается, как был открыт пурпур: это одно из множества разбросанных по тексту и столь любимых Ахиллом Татием «естественнонаучных» отступлений.

«Было время, когда красота пурпура была для людей тайной (*ἀπόρρητος*); ее скрывала маленькая раковина (*κόχλος*) в своей глубокой сердцевине (*ἐν κοίλῳ μυχῷ*). Рыбак выловил эту добычу. Он подумал, что это рыба; когда же обнаружил шероховатость раковины, то стал ругать свою добычу и выкинул ее, как морские отбросы. Собака находит ее и разгрызает зубами, и пасть собаки обтекает кровь цветка (*τοῦ ἄνθους τὸ αἶμα*), и окрашивает кровь ее челюсть и

ткет на губах пурпур (*ὕφαινει τοῖς χεῖλεσι τὴν πορφύραν*). Пастух увидел окровавленные губы собаки и, приняв краску за рану, подошел и смыл ее морской водой, а кровь побагровела еще ярче. А когда он прикоснулся к ней руками, пурпуром покрылась и рука. И тогда понял пастух природу раковины, которая выращивает зелье красоты (*ὅτι φάρμακον ἔχει κάλλους πεφυτευμένον*). Взяв клочок шерсти, он опустил его в углубление (*τὸν χηραμὸν*), исследуя тайнства раковины (*ζητῶν τοῦ κόχλου τὰ μυστήρια*). Шерсть, как челюсть собаки, покрылась кровью. Тогда-то он и узнал образ пурпура (*καὶ τότε τὴν εἰκόνα τῆς πορφύρας ἐδιδάσκετο*). Набрав каких-то камней, он разбивает ограду зелья, раскрывает святилище пурпура (*τὸ ἄδυτον ἀνοίγει τῆς πορφύρας*) и находит сокровище краски» (ibid. II 11 4–8).

Итак, после рассказа о пурпурном платье невесты нам незначай, к слову, поведали историю открытия пурпура: типичный ученый экскурс. Так же вкраплены в текст рассказы об экзотических птицах, животных и растениях – Фениксе, крокодиле, черной розе; о разливах Нила, о необыкновенных реках и озерах; в начале второй книги точно так же рассказано о том, как люди обрели вино – «пурпурную воду» (*τὸ ὕδωρ πορφυροῦν* – ibid. II 2). Но рассказ о пурпуре, как и все эти отступления, служит не только демонстрации учености автора и развлечению читателя малоизвестными фактами: это еще одна деталь игры-мозаики, рассыпанной Ахиллом Татием в романе.

В небольшом отрывке о пурпуре мы видим скопление мистериальной лексики: *тайное* (букв. невысказываемое, не подлежащее разглашению – *ἀπόρρητος*), *тайнство* (*μυστήρια*), *святилище* (*ἄδυτον*). Все они отно-

сятся к тайне раковины, скрывающей в своей глубине пурпур.

Случайно ли такое скопление? В каких еще контекстах употребляются эти слова у Ахилла Татия?

Подсчет и классификация этих контекстов дает, на наш взгляд, любопытный результат.

1. "Αδυτον употребляется два раза:

- пастух открывает *святилище* пурпура (II 11 8);
- жрецы, испытывая Феникса, достают из *святилища* священную книгу (III 25 6).

2. 'Απόρρητος употребляется в семи контекстах; три раза «сокровенность», «тайна» связана с Левкипой:

- ее похищают и прячут в «тайном» убежище (VI 4 2);
- ее в очередной раз «убивают», а потом она оживает, и это «тайна убийства» (VII 11 8);
- ее испытывают на девственность, и в связи с этим рассказывается о «тайной» пещере, доступной только для девственниц (VIII 6 1).

Два раза речь идет о тайнах предметов и явлений:

- говорится, что красота пурпура была тайной для людей (II 11 4);
- говорится о тайне чудесного озера, в глубине которого скрыто золото (II 14 9).

Один раз это слово употребляется в речи влюбленной Мелиты – она говорит о тайном (*невыразимом, несказанном*) эротическом огне (V 15 6).

Еще один раз – в рассказе о Фениксе, а именно о том, как он в доказательство своей идентичности демонстрирует жрецам «*тайное* своего тела» (то есть *membrum virile*, III 25 7).

3. *Μυστήρια*. Слова с корнем *μυστ-* употребляются 21 раз. Пятнадцать раз – в любовных контекстах:

– говорится о тайнствах Эроса и/или Афродиты (I 9 7; II 19 1; V 15 6; V 16 3; V 25 7; V 26 2; V 26 10; V 27 4; VIII 12 4 (2 раза); сюда примыкает рассказ о «любовном тайнстве» у пресмыкающихся (I 18 3);

– говорится о тайнах любви (I 10 4; IV 8 3; V 15 6); сюда включен случай, когда ничего не понимающего – словно в мистериях – Клитофонта бьет муж Мелиты: ведь это тоже происходит из-за любви (V 23 6).

Три раза эти слова использованы в рассказах о «потрошении» Левкиппы и относятся прежде всего к «тайнству» ее утробы и «тайнству» съеденных внутренностей (III 16 3 – 2 раза; III 22 3).

Три раза они употребляются по отношению к тайнствам предметов и явлений:

– тайнство пурпура (II 11 7);

– тайнство источника, где сливаются огонь и вода (II 14 7);

– тайнственный смысл граната (III 6 1).

Главный контекст для слов с корнем *μυστ-* и слова *ἀπόρρητος* – эротический: это тайнства Эроса и Афродиты или вообще нечто о любви. Второй контекст эротичен тем, что связан с Левкиппой: это «тайна» потрошения; тайна похищения и «сокрытия»; тайна мнимого убийства; тайна, связанная с испытанием девственности. Третья группа контекстов – «тайны предметов».

В мнимом жертвоприношении, во время которого разбойники не только разрезают чрево Левкиппы, но даже съедают внутренности, сон Панфии (см. выше) позволяет нам видеть усиленный и гротескно подчерк-



нутый символ лишения невинности: «он отверз гробницу, и Левкиппа вышла наверх; ужасное зрелище, о боги, и наводящее дрожь: вся ее утроба была разверста и внутри было пусто» (ἤνοιγεν ἅμα τὴν σπυρὸν καὶ ἡ Λευκίππη κάτωθεν ἀνέβαινε, φοβερὸν θέαμα, ὦ θεοί, καὶ φρικωδέστατον. ἀνέωκτο μὲν αὐτῆς ἡ γαστήρ πᾶσα καὶ ἦν ἐντέρων κενή – А. Tat. III 17 7). Дальше герою подробно рассказывают о театральном механизме этого представления: к животу девушки был прикреплен мешок с звериными внутренностями и кровью, а для разрезания использовался театральный нож, лезвие которого может прятаться в рукоятку, «уходить в нору». Эти образы продолжают вереницу сексуальных символов, к которым, на наш взгляд, относятся и «укромное местечко», в которое прячут в очередной раз похищенную Левкиппу, и «пещера», в которую могут входить только девственницы. А.Р. Литтлвуд считает, что в открывающем роман описании похищения Европы ограда, окружающая прибрежный луг и разомкнутая только в море, куда бык и уносит Европу, – символ девственности (поскольку, как мы говорили выше, девушка часто уподобляется лугу с цветами)<sup>44</sup>.

В эту вереницу входит и раковина пурпурицы. Таинства (τὰ μυστήρια) раковины находятся в ее углублении (τὸν χηραμόν). Примечательно, что слово χηραμόν употребляется в романе только в этих двух случаях: в рассказе о раковине и в рассказе о «потрошении» девушки. В приведенном выше отрывке о том, как был открыт пурпур, говорилось о некой «крови цветка»: теперь мы знаем, что цветок – это, безусловно, девушка, и нам становится ясно, что «кровь цветка» намекает на кровь, пролитую при дефлорации, – тем более, что и весь рассказ включен в описание свадебного платья.

Теперь объясняется и то, почему в описании Левкиппы, свадебного платья и свадебного ожерелья пурпурный цвет оказывается именно в центре (то, что мы назвали *женским* сочетанием цветов).

Только в одном месте романа все три слова, которые мы разбирали выше, *ἄδυτον*, *ἀπόρρητον* и *μυστήριον*, употреблены рядом, и это рассказ об открытии пурпура в раковине, символизирующей лоно невесты. Внутренность раковины и названа здесь *ἄδυτον*, *святилищем*. Этой истинной тайне отверзания утробы, освященного брачным обрядом, противопоставлено в романе потрошение Левкиппы, столь же ужасное, сколь и ложное, и другие неудачные попытки лишить ее девственности.

Феникс, символ возрождения, появляется в романе сразу после того, как Левкиппа «воскресает» после потрошения. Как говорилось выше, Феникс объединяет мужское и женское начала; в его описании соседствуют *ἄδυτον* и *ἀπόρρητον*, которое в данном месте означает его детородные органы. Мы согласны с Ш. Берч, видящей в рассказе о Фениксе не просто парадоксографию, но «очевидный пример кричащего эротизма»<sup>45</sup>.

Все сказанное выше убеждает нас, что третья группа контекстов, «тайны предметов», тоже связаны с эротикой. «Таинственный смысл граната» объясняется ролью граната в брачном обряде<sup>46</sup>. С браком связана и тайна соединения противоположностей, огня и воды.

Ш. Берч полагает, что ни одно отступление у Ахилла Татия не является самоценным украшением, – отступления служат или предвосхищению последующих событий, или характеристике героев и действия<sup>47</sup>. Она показывает, например, что описание чаши, которая, постепенно наполняясь вином, из бледной становится пурпурной, – это метафора эротическая, метафора уси-

ливающейся страсти героев, что подчеркнуто изменением цвета (здесь же сказано, что вино – пища любви)<sup>48</sup>. Будучи полностью согласны с английской исследовательницей, мы находим эротическую символику и в других описаниях и отступлениях. «У Ахилла Татия интонация, установленная в начале и выдерживаемая на протяжении всего романа, откровенно эротическая»<sup>49</sup>. Добавим, что эта откровенность усилена намеками и отражающимися друг в друге метафорами.

### *Отражения у Лонга*

Роман Лонга начинается описанием картины, где изображены пастухи, овцы, пираты, разбойники, а потом говорится, что автору встретился истолкователь, который объяснил, что изображено на картине; после этого автор, «немало потрудившись», написал четыре книги. У Ахилла Татия, как мы помним, диалог, вызванный разглядыванием картины, переходит в монолог главного героя: рассказом о его любви иллюстрируется всемогущество Эрота, которому художник посвятил «Похищение Европы». В романе Лонга соответствие начальной картины и событий романа более прямое: изображенные на картине подкинутые дети, овцы и козы-кормилицы, пастухи-воспитатели, влюбленные юноша и девушка, пираты появляются в романе в качестве персонажей. Так начинается в нем игра отражений.

Фон романа – пастушеская идиллия Дафниса и Хлои. Как у Феокрита, здесь большую роль играет пейзаж, всякий раз соотносенный с временем года и любовными переживаниями героев. Еще одна составляющая повествования – вставные новеллы, которые

рассказывают разные персонажи и которые на первый взгляд не имеют отношения к течению событий. И наконец – рассказы о происходящих на фоне идиллии событиях, которые выглядят как отдельные сценки пастушеского быта. Фон, вставные новеллы и события перекликаются друг с другом, образуя ткань романа.

1. Произведение делится на четыре книги; события первой книги отражаются в событиях третьей, а события второй «рифмуются» с событиями четвертой. Время действия романа охватывает два годовых круга, причем во второй и четвертой книгах описываются две осени, в первой и третьей – остальные времена года.

Первый событийный эпизод первой книги описывает драку, которую два козла из стада Дафниса устроили «из ревности». Главный герой романа, пастух Дафнис, гоняясь за козлом-победителем, вместе с ним падает в яму; вытаскивает Дафниса другой пастух, Доркон, будущий соперник Дафниса в любви к Хлое. Так сцена с подравшимися «из-за любви» козлами предвосхищает дальнейшие отношения персонажей. В третьей книге этому эпизоду отвечает зеркально симметричный – и соответственно завершающий книгу – эпизод ревности Дафниса и его соперничества с женихами Хлои.

Второй эпизод первой книги – «волчья засада». Соперник Дафниса Доркон обряжается в волчью шкуру и прячется в чаще, подкарауливая Хлою с «нечестивой» целью, – однако собаки принимают его за волка и неудачливый поклонник еле отбивается от них; честь Хлои спасена. В третьей книге этому соответствует метафора «волчьей засады»: женщина по имени Ликенион («волчица») заманивает Дафниса в чаще и преподает ему «урок любви», то есть лишает Дафниса невинности.

То, что не получилось у «волка» Доркона с Хлоей, получается у «волчицы» Ликенион с Дафнисом. Дафнис сначала хочет повторить «урок» с Хлоей, но пугается ужасов, о которых предупреждает его Ликенион (она говорит, что любовь с девушкой приводит к ране, крови и боли); в итоге побеждает целомудрие, честь Хлои снова спасена.

Далее в первой книге выделяется вставная новелла о девушке-пастушке, превратившейся в птицу: Дафнис рассказывает ее Хлое, сравнивая с ней пастушку. Параллель этому в третьей книге – сцена, где Дафнис ловит птиц у дома Хлои; это предлог, чтобы увидеть ее. Ловля птиц намекает на цель Дафниса – «ловлю девушки».

В последнем эпизоде первой книги рассказывается о нападении тирийских пиратов, которые берут в плен Дафниса и смертельно ранят Доркона. Умирая, он рассказывает Хлое о своей чудесной свирели и ее волшебной силе подчинять быков. После того как Доркон умирает, Хлоя играет на свирели, захваченные пиратами быки Доркона прыгают с корабля в воду и плывут на ее звук, корабль переворачивается, пираты, нагруженные оружием и доспехами, тонут, а Дафнис спасается. В третьей книге с историей о чудесной свирели перекликается рассказ Дафниса Хлое о состязании в игре на сиринге нимфы Эхо и самого Пана, но более яркое отражение этого эпизода – во второй книге, в рассказе о похищении и спасении Хлои. Ее спасает сам Пан, устраивая небывалые чудеса на суше и на море: на рогах у коз появляется плющ с гроздьями ягод, бараны воют по-волчьи, ломаются весла похитителей, дельфины крушат хвостами крепления их корабля, и все это происходит под звук свирели самого Пана. Когда Хлоя

сходит с корабля на землю, свирель ведет за пастушкой «хор» овец и коз, а корабль метимнейцев под звук пановой свирели направляет от берега дельфин. После спасения Хлои поселяне устраивают пир, во время которого они на все лады восхваляют свирель: в рассказе, в музыке, в пляске.

Вторая книга начинается с рассказа о празднике Диониса и чудесном саде, о котором старик Филет говорит, что это сад Эрота; рассказывает он и о самом боге, говоря, что он сильнее всех других богов. В начале четвертой книги – снова описание прекрасного сада, снова праздник Диониса. Сад пытается разорить соперник Дафниса, Лампис: он хочет, чтобы в разорении сада обвинили коз Дафниса. Образ Ламписа в конце романа перекликается с образом Доркона в начале; Доркон пытался заманить Хлою в чащу, Лампис же чуть позже похищает ее.

В следующем эпизоде второй книги рассказывается, как в деревню приезжают поразвлечься городские юноши-бездельники из Метимны. У них происходит стычка с Дафнисом: его козы съели лозу, которой метимнейцы привязали свое судно. Устроен настоящий судебный поединок с речами: обвиняют горожане, защищается Дафнис. Выбранный судьей старик Филет присуждает победу Дафнису, но метимнейцы бросаются на юношу; за него вступаются поселяне, разгорается драка. Главная тема этого эпизода – противостояние города, где живут развращенные бездельники, и деревни, жители которой чисты и невинны<sup>50</sup>.

В четвертой книге это противопоставление выражено еще острее. В деревню приезжают для развлечений гости из города: сын хозяина поместья со своим паразитом. Сына хозяина зовут Астил, что значит «горожанин»;

паразита – Гнатон, «челюсть». Пастушок вновь подвергается нападению развращенного горожанина: Гнатон пытается совратить Дафниса. Здесь снова, как в сцене судебного поединка Дафниса с метимнейцами, возникает мотив софистической риторики: Гнатон произносит перед Астилом речи, в которых говорит о своей любви к Дафнису. Эрот у горожан – прежде всего софист; именно об этом качестве бога говорит, смеясь, Астил после речей Гнатона. Образ Эрота-софиста оттеняет бесхитростную и невинную любовь пастухов.

Вернемся к событиям второй книги. Разгневанные метимнейцы грабят поселян, забирают стада и похищают Хлою, которую потом освобождает сам Пан; в четвертой книге этому соответствует похищение Хлои Ламписом и ее освобождение. Последняя часть и второй и четвертой книги – общий пир; во второй пируют пастухи во время осеннего праздника Диониса, в четвертой пир тоже устроен осенью во время сбора урожая. Заканчивается роман «узнаваниями»: выясняется, что Дафнис – сын хозяина, Дионисофана, а Хлоя – дочь другого знатного горожанина, Мегакла. Это – разрешение событий, описанных в самом начале, как бы в прологе, где говорилось о подброшенных пастухам детях, названных потом Дафнисом и Хлоей. Финал – их свадьба.

2. Через весь роман проходит несколько сквозных мотивов. Первый – мотив «ловушки» и «засады». Начинается он в эпизоде о двух ревнивых козлах, один из которых падает в яму – устроенную пастухами ловушку для волчицы. В погоне за козлом падает в эту яму и Дафнис – такое падение в «яму волчицы» обывается в третьей книге как совращение Дафниса «вол-

чицей»-Ликенион. Эпизод падения в яму в первой книге предваряется словами о том, что оно подстроено Эротом, – и действительно, любовь героев начинается именно с того момента, как Хлоя видит Дафниса, моющегося после падения в яму. Таким образом, Эрот с самого начала определяет развитие событий, параллельно которым идет рассказ о нарастании любви у героев.

Тема «ловушки», или «засады», продолжена в эпизоде о неудачной засаде Доркона, переодетого в шкуру волка. Цель этого «волка», как и «волчицы»-Ликенион, эротическая; разница в том, что засада Доркона в отношении Хлои не увенчалась успехом, а «засада» Ликенион в отношении Дафниса была успешной (символичность волка у Лонга не раз отмечалась<sup>51</sup>). «Ловушка для девушки-птицы» в третьей книге отражает все тот же мотив «эротической ловушки»: Дафнису действительно удалось встретиться с Хлоей; их любовь разгорается.

Таким образом, внешние события оказываются лишь иносказанием любовных переживаний персонажей. Такой внутренний смысл событий подтверждается и прямыми сравнениями. В первой книге, после того как с помощью чудесной свирели Доркона Хлоя спасает Дафниса, герои купаются, и говорится, что для Дафниса «купанье было страшнее, чем в море крушенье; думал он, что душа его все еще остается во власти разбойников, был ведь он молод и простодушен и не знал еще, что за разбойник – любовь» (*ἀγνοῶν τὸ Ἔρωτος ληστῆριον* – Long. I 32). «Эротический разбой» в романе Лонга – такая же аллегория, как «пираты» у Ксенофонта: за ними стоит воинственный Эрот, «убивающий» Доркона и «похитивший» Дафниса (символичность «пиратов» отмечалась Тернером<sup>52</sup>).



Второй важнейший сквозной мотив – свирель, «сиринга». Начинается эта тема с упоминаний о том, что Дафнис и Хлоя любили играть на сиринге. В первой книге Хлоя с помощью сиринги спасает Дафниса от пиратов; во второй книге сама Хлоя спасена с помощью волшебной силы сиринги; при этом в эпизоде спасения Хлои подчеркнуто, что сиринга может звучать и воинственно (для «насильников»), и нежно.

С темой сиринги постоянно связан мотив Пана: свирель – его неизменный атрибут, но одновременно Пан «борется» с сирингой. Об этом говорится в рассказе о преследовании Паном нимфы Эхо, которая лучше него играет на свирели. Об этом же поется в пастушеской песне о Пане и Сиринге, которую на пиру исполняет отец Дафниса Ламон, и эта же история изображается тут же в пантомиме, которую разыгрывают Дафнис и Хлоя. Пан в страстном порыве преследует Сирингу, но она превращается в свирель и тем спасается от Пана; после пантомимы герои осуждают Пана за влюбчивость и клянутся друг другу в верной любви. Эпизод с пантомимой и клятвой помещен в самом центре романа.

Сопоставив все сцены и рассказы, связанные с сирингой, мы увидим, что она выражает идею целомудрия. История о Пане и девушке, которую он не смог поймать и которая превратилась в сирингу, подробно рассказывается в романе Ахилла Татия: это объяснение того, как происходит испытание невинности. Дело в том, что Пан поместил сирингу, в которую превратилась девушка, в пещеру и подарил ее Артемиде с условием, что ни одна женщина туда не войдет – только девственница. Там с помощью сиринги проверяют чистоту девушек: если в пещеру входит девственница, то раздается «звонкая и божественная песнь», а если девушка

нечиста, вместо музыки из пещеры доносятся стоны (A. Tat. VIII 6). Девственница, испытанная сирингой, выходит из пещеры, увенчанная сосновыми ветвями – и у Лонга во время чудесного спасения Хлои она «в венке из сосновых ветвей вдруг взорам явилась» (Long. II 26). Похищают героев Лонга «эротические разбойники», а спасаются они с помощью сиринги, то есть целомудрия.

Противопоставление страсти и целомудрия подчеркивается изощренной композицией. Помимо того что первая и третья, вторая и четвертая книги выглядят как отражения друг друга, в романе можно выделить две большие симметричные повествовательные конструкции. Первая – это I–III книга: начинается она эпизодом драки ревнивых козлов (начало первой книги) и заканчивается эпизодом «ревности Дафниса» (конец третьей книги). Центр<sup>53</sup> этого повествовательного блока приходится на эпизод похищения Хлои во второй книге, а именно на включенную в него сцену вещего сна, в котором Дафнису являются нимфы и обещают, что Хлоя будет спасена.

Вторая большая симметричная конструкция – II–IV книги. Начинается она рассказом о саде Эроты и вставной новеллой об Эроте – пастыре всего живого (начало второй книги), заканчивается рассказом о том, что герои воздвигли алтарь Эроту-Пастырю и Пану-Воителю (конец четвертой книги). Объемный центр этого блока – рассказ о совращении Дафниса Ликенион-«волчицей», где обыгрывается сон Дафниса с явлением нимф: Ликенион лжет Дафнису, будто ей во сне явились нимфы и сказали, что Дафнису необходимо преподать любовный урок. После «урока» Дафнис сначала хочет повторить его с Хлоей, но потом, напуганный рассказом

Ликенион о том, что любовь с девушкой связана с болью и кровью, отказывается от своего намерения.

В обоих случаях после эпизодов следуют вставные новеллы, связанные с Паном и его охотой на девушек: после похищения Хлои это песня и пантомима о Пане и Сиринге, после «засады волчицы» – история нимфы Эхо. Две центральные сцены двух больших повествовательных блоков соотносятся как «истина» (настоящее явление нимф Дафнису) и «ложь» (ложное явление нимф Ликенион). Мотив «волков» в мужском и женском обликах прочитывается как иносказание чувственной любви, связанной с болью и насилием; два женских персонажа – Хлоя и Ликенион – противопоставлены как целомудренная и чувственная любовь.

Любовный урок, который преподнесла Дафнису Ликенион, подобен тому, как в романе Ахилла Татия Клитофонта соблазняет Мелита; в обоих случаях соблазнение героев выглядит как испытание, преодоленное чистой любовью. Середина всего романа – пантомима о Пане и Сиринге и клятва героев в верности: смысл сиринги как символа целомудрия и победа Сиринги над Паном делают этот эпизод смысловой «эмблемой» всего романа.

Дионисофан, отец Дафниса, подкинув ребенка, дал его «приметные знаки» Софросине – это имя значит «целомудрие». «Владыка» Дионисофан (его имя можно перевести как «Явление Диониса»), приезжающий в деревню во время праздника этого бога, явно соотнесен с ним, и тема целомудрия приобретает сакральный смысл. В конце романа говорится о том, что герои воздвигли алтарь в честь Эрота Пастыря и храм Пана Воителя: тем самым как бы подводится итог рассказу о двух сторонах любви – воинственной и целомудрен-

ной. Как и в других романах, у Лонга обнаруживаются та же философская подоплека и тот же прием: внешние события являются метафорами развития любовной страсти и победы целомудрия над чувственностью.

Постоянные отражения мотивов и образов – основной прием Лонга, который сам неоднократно намекает читателю на хитроумность своего повествования. В зачине романа, в описании картины, Лонг говорит, что она – «дивное творение искусства» и что его собственная повесть написана в «соревновании с картиной»: уже отсюда можно сделать вывод об эстетических притязаниях автора. Вводя в повествование вставные новеллы, Лонг тонко обыгрывает собственный прием отражений. В третьей книге Дафнис рассказывает Хлое о нимфе Эхо: не будучи видимой, она может подражать всему – «богам и людям, инструментам, зверям» и даже Пану в его игре на свирели. Это приводит в ярость Пана, который, бегая за эхом, никак не может понять, «кто же такой этот тайный его ученик».

Постоянное взаимное отражение эпизодов и мотивов в самом романе подобны отзвукам эха и переключке голосов: автор словно становится собственным эхом, а повторения одного и того же на разные голоса помогают уловить основную «музыкальную тему». Так, например, в сцене пира во второй книге сначала звучит песня Ламона о Панае и Сиринге, потом Филет показывает искусство Пана в игре на свирели, а после этого тема Пана и Сиринги воспроизводится в пантомиме, исполняемой Дафнисом и Хлоей. Песня, музыка и танец отражают друг друга и становятся гимном искусству – и искусству пастухов, и мастерству самого автора.

В свое время Х. Чок сделал вывод, что в основе романа Лонга лежит орфико-дионисийская мистери-

альная тематика; в этом убежден и П. Тернер; Р. Меркельбах отстаивает мысль о «зашифровке» в романе дионисийских ритуалов<sup>54</sup>. Если с выводом об орфико-дионисийстве Лонга согласны не все исследователи, то эстетическая изощренность его романа восхищает практически всех. Некоторые авторы считают, что в устройстве текста и «самоотсылках» Лонг каким-то образом намекает на свои задачи и «художественную программу»<sup>55</sup>. Думается, такая программа – назовем ее «поэтикой отражений» – не была чем-то исключительным для литературы той эпохи.

*Византийская аллегория:  
«Повесть об Исмине и Исминии»  
Евмафия Макремволита*

Первые аллегорические толкования романов, которые можно точно датировать, принадлежат довольно позднему, византийскому времени (XII век). Этот временной разрыв служит причиной распространенного представления, что романы создавались как «беллетристика», а византийская эпоха, в соответствии с общей приверженностью к символике, стала приписывать романам аллегорический смысл<sup>56</sup>.

В Византии аллегорическое понимание любовных романов было распространено гораздо шире, чем буквальное<sup>57</sup>. Примеры последнего мы обнаруживаем только в двух случаях: в «Мириовивлионе» Фотия и в сравнительной характеристике Гелиодора и Ахилла Татия у Пселла. На основе аллегорического прочтения «старого» греческого романа рождается и сам византийский роман – произведения Евмафия Макремволита, Феодора Продрома, Никиты Евгениана и других.

С. Полякова, анализируя «Повесть об Исмине и Исминии» Евмафия Макремволита, неоднократно подчеркивает, что византийский роман – это «греческий роман на новом этапе», превратившийся «из бытового и сенсуалистического повествования о любви в абстрактно-аллегорическое»<sup>58</sup>. По мнению исследовательницы, в романе Евмафия «в резко противоречивом взаимоисключающем единстве сосуществуют два смысла – внутренний и не отменяющий, а лишь прикрывающий его внешний», при этом внутренний смысл связан со средневековой аллегорией, а внешний – «с судьбами бытового романа», ранними образцами которого автор считает все пять сохранившихся греческих эротических романов<sup>59</sup>.

Разбирая специфику «Повести» Евмафия, Полякова отмечает крайнюю условность в способе изображения: схематизм персонажей, полное отсутствие «психологизма», а также интереса к описанию внешности героев, вполне абстрактный исторический и географический фон событий, – все это призвано подчеркнуть символично-аллегорический характер изображаемого. Указанные особенности, считает Полякова, «превратили этот роман в отличие от его древнегреческого сенсуалистического и бытового образца в абстрактную любовную аллегорию»<sup>60</sup>. Но все названные черты повествовательной манеры автора византийской аллегории в полной мере относятся и к «бытовому» роману Ксенофонта Эфесского – на основании практически тождественных характеристик критики называют Ксенофонта «грубым и неумелым» автором (см. выше, стр. 65 и далее).

Здесь, на наш взгляд, действует инерция однажды принятых наукой положений: ранний греческий роман может быть только «бытовым», а опирающийся на него роман средневековый, привносящий в жанр «дух эпохи», – аллегорическим. Однако, когда указывают на

свойственный средневековую символизм мышления, сравнивая византийский роман с ранним, почему-то забывают, что и символизм и аллегореза в той же степени характерны и для первых столетий нашей эры. Из этого вытекает и объяснение исследователями повествовательных особенностей ранних романистов: их нарративная техника якобы преследует сугубо прагматические цели, в то время как те же особенности, повторенные средневековыми авторами, служат созданию аллегории.

Приведем в пример анализ С. Поляковой некоторых специфических черт романа Евмафия. Полякова отмечает, что «Повести» в высшей степени свойственны повторения – как на уровне описания ситуаций, так и на уровне лексики; в повести присутствует множество описаний снов, предвосхищающих реальные события; «обращение со временем» у Евмафия «характеризуется неконкретностью и условностью, ведущими к «разбитованию действия»; в произведении есть сюжетные «несообразности» – некоторые события происходят без всякой внешней мотивировки; «Повесть» насыщена театральными реминисценциями<sup>61</sup>.

Все эти особенности присутствуют и в ранних романах; однако их смысл, в соответствии с анализом Поляковой, различен. Так, смысл повторений в греческом эротическом романе исследовательница видит в том, что они призваны «облегчить восприятие, воскрешая в памяти читающего упущенные и забытые подробности, или привлечь его внимание к тому, что, с точки зрения автора, существенно и должно быть акцентировано»<sup>62</sup>.

В «Повести» Евмафия повторы, по мнению Поляковой, «вследствие своей необыкновенной частоты играют прямо противоположную роль»: они не упорядочивают впечатление, «напротив, одинаковые и лексически сходно оформленные эпизоды, вновь и вновь возникающие

с разным составом действующих лиц, начинают путаться, ускользать, сливаться, так как внимание не может справиться с нагромождением тождеств и вследствие этого невозможным становится отличить реальное от его вариантных или иллюзорных форм». Смысл множества повторений в «Повести», считает Полякова, в том, чтобы «создать зыбкость переходов от действительно бывшего к иллюзорному»<sup>63</sup>.

Ту же функцию, полагает исследовательница, исполняют и описания сновидений в «Повести»: «Наличие в повествовании большого количества сбывающихся снов стирает границы между явью, то есть реальной действительностью повествования, и сном, действительностью иллюзорной»<sup>64</sup>. Таким образом, в соответствии с приведенной точкой зрения, и многочисленные ситуативные и лексические повторы, и множество сновидений нужны автору для того, чтобы размыть «границы реальности».

Возникает следующая картина: в ранних, «сенсуалистических», романах повторы используются с практической целью «облегчить восприятие» – в византийской аллегории они нужны для его затруднения с целью стирания граней между иллюзией и реальностью; сны в аллегории Евмафия обеспечивают тот же эффект размывания границ действительности, а ранний роман, по мнению Поляковой, «никогда не уделял снам столько внимания»<sup>65</sup>. Последнее положение просто не соответствует действительности – ранние романы изобилуют описаниями неоднократно и по-разному сбывающихся сновидений, причем способ их функционирования в тексте сложнее и многообразнее, чем в «Повести» Евмафия.

Анализ греческих романов показывает, что в них описания сновидений служат как для предсказания со-



бытий, так и для истолкования произведений; «сон» и «явь» объединены общим метафорическим языком, отсылающим к символическому смыслу описываемых событий. Мы полагаем, что множество сновидений – общее и для ранних романов и для византийской аллегории; поэтому кажется не совсем верным утверждение С. Поляковой о том, что «гипнофилия» Евмафия типологически связана в первую очередь со средневековой западной любовной аллегорией вроде «Романа о Розе», а не с греческим эротическим романом<sup>66</sup>.

Если говорить о типологии, то функционирование сновидений в «Повести» гораздо ближе к греческим романам, чем к «Роману о Розе»: в последнем сюжет оформляется в виде пересказа сна, а в ранних романах и в «Повести» события происходят не во сне, а в реальности, сплетающейся со сновидением. Думается, что в данном случае речь идет не только о типологической, но и генетической связи: «Повесть» Евмафия происходит от ранних греческих романов и представляет собой тот же тип «эротической аллегории». Что касается «Романа о Розе», то здесь истоки своеобразной функции сновидения следует искать в жанре религиозных видений, а происхождение способа аллегоризации (персонаж – олицетворение абстрактного понятия) – в латинских аллегориях вроде «Психомахии» Пруденция (IV век).

Существенная близость греческих романов с «Повестью» Евмафия проявляется не только в функции снов, но и в функции повторов: внимательное чтение показывает, что с помощью «нагромождения тожеств», которое, по мнению Поляковой, «мешает логически упорядочить происходящее и разграничить сходные эпизоды», создается четкая симметричная композиция, отсылающая к метафорическому смыслу событий.

Весь роман ясно делится по содержанию на четыре части: первая – рассказ о встрече Исминия с Исминой и о возникновении их любви (кн. I–VII); вторая – бегство героев на корабле, шторм, принесение Исмины в жертву, захват героя в плен разбойниками и его превращение в раба (кн. VII–VIII); третья – рассказ о новой встрече героев, уже в качестве рабов, и об их любви (кн. IX–X); четвертая – встреча с родителями, освобождение и брак (кн. X–XI).

Первая и третья части повторяют друг друга. В первой части события происходят последовательно в трех местах – Еврикомиде, Авликомиде и снова Еврикомиде; в третьей части – в Дафниполе, Артикомиде и снова в Дафниполе. Перемещение из одного города в другой в обеих частях обусловлено передвижениями праздничных посольств: в первой книге – во время Диасий, главного афинского праздника Зевса Очистителя, во второй – во время праздника, посвященного Аполлону. Однако композиционная симметрия подчеркивает «обращение» смысла: в первой части главный герой путешествует из города в город в качестве избранного божеством вестника – в третьей части вестником оказывается господин Исминия, а сам он участвует в процессии в качестве его раба.

По одинаковой схеме рассказывается о встрече и любви героев: в каждой из параллельных частей даются пиршественные сцены, происходящие в обоих городах, и встречи героев в саду, причем повторяется не только схема, но и конкретика составляющих ее эпизодов; однако и здесь тождество эпизодов и лексических формул подчеркивает смысловую разницу: в первой части герои – свободные и знатные граждане, в третьей – они рабы.

В первой части, в рассказе о пребывании Исминия в Авликомиде, где возникает любовь героев, регулярное повторение одних и тех же ситуаций показывает развитие внутреннего состояния героя. Рассказ о событиях в Авликомиде делится на четыре части.

1. Сад – пир – любовные уловки героини – рассказ Исминия о них другу Кратисфену и истолкование Кратисфеном происшедшего как влюбленность Исмины. Героиня активна, герой пассивен; он спрашивает друга, что такое любовь.

2. Сад – картины в саду («четыре добродетели» и «Эрот – владыка сущего») и их истолкование – пир – любовные уловки героини – рассказ Исминия о них Кратисфену и истолкование. Героиня активна, герой пассивен; друг говорит ему о всемогуществе Эрота, а герой высказывает желание остаться целомудренным.

3. Два сновидения («посвящение Эрота» и «пир») и их истолкование – сад – пир – любовные уловки героя (сбывающееся сновидение) – картины в саду и их истолкование – любовный натиск героя (сбывающееся сновидение). Герой активен, героиня пассивна; герой считает себя «посвященным в мистерии Эрота», а друг уговаривает его не предаваться страсти.

4. Сновидения и их истолкование – сад (сбывающееся сновидение). Герой счастлив взаимной любовью.

Здесь первые две выделенные нами части противостоят вторым двум по принципу зеркального отражения. Сначала герой предстает как целомудренный юноша, ничего не ведающий о силе Эрота: героиня провоцирует его на ответные действия, но он ничего не понимает; друг толкует ему поведение девушки и говорит о любви, но Исминий отвергает Эрота. В первых двух

частях отмеченного фрагмента герой выглядит в полном смысле слова «профаном», не знающим и не желающим знать бога любви.

Поворотным пунктом, интерлюдией между двумя парными блоками, является сновидение, в котором герой видит себя «посвящаемым в мистерию Эрота». Сам бог, снимая с героя лавровый венок – символ девственности, – увенчивает Исминия венком из роз, символизирующим любовь, а затем вручает ему Исмину. Проснувшись, герой говорит, что он «погиб», поскольку сам Эрот сделал его своим рабом. Теперь повторы ситуаций оттеняют резкое изменение героя: описываются все те же жесты и «уловки», но герой и героиня меняются ролями – герой становится активным в любовной игре, героиня «стыдится» и отстаивает свое целомудрие.

После «мистериального» сновидения Исминий перестает быть «профаном» – теперь он «посвященный» и ведет себя соответствующим образом: как «знающий». Это проявляется не только в сценах с героиней, но и в сценах истолкований. Пока герой находится в «профанном» состоянии, он не может истолковать ни смысл событий, ни смысл изображений, посвященных Эроту. Экзегетом выступает его друг Кратисфен, слова которого остаются, однако, не понятыми героем. Став «посвященным», Исминий сам превращается и в истолкователя – при этом, как и в случае с героиней, он меняется местами с Кратисфеном-экзегетом. До «посвящения» суть изображаемого толковал Кратисфен, причём отстаивал идею могущества Эрота, – теперь именно Исминий раскрывает смысл картины «Времена года» как изображения власти Эрота над всем сущим, а Кратисфен спорит с ним. Исминий побеждает в споре толкований – он выступает теперь как больший знаток Эрота, чем друг.

В двух противопоставленных частях ясно видна зеркальность поведения Исминия и Исмины, а также отношения к Эроту Исминия и Кратисфена: в первом героиня жаждет любви и ведет «наступательные» действия; во втором она «обороняется», а герой «атакует»; в первом Исминий выступает за целомудрие, а Кратисфен убеждает его в могуществе любви – во втором Исминий признает Эрота своим владыкой, а Кратисфен просит друга не уступать безумию страсти. Таким образом, повторы выполняют двоякую функцию: в пределах пары каждого блока они служат для усиления темы; на уровне двух блоков они обеспечивают противопоставление героя как «профана» и «посвященного».

Повтор ситуаций как средство обращения смысла за счет отождествления фона – один из частных случаев «зеркальности» текста. С. Полякова отмечает пристрастие Евмафия к образу зеркала – но только на уровне упоминаний в романе этого предмета. Она видит их смысл в специфической трактовке средневековым зеркалом как таинственного, колдовского предмета: «В бесплотности и призрачности, создаваемой его отражением второй реальности, усматривали нечто интегрирующее суть вещей, освобожденных от материальной оболочки и потому более значительных и приподнятых над каждодневностью будней, и вместе с тем – инструмент норматива и образца. С этим осмыслением зеркала связано, по-видимому, и на удивление частое в рамках одного небольшого романа его упоминание Евмафием»<sup>67</sup>. Полякова считает, что часто используемая в романе метафора зеркального отражения «дополнительно сообщала происходящему оттенок зыбкости, отчужденности от привычного, но вместе с тем и нравственного норматива»<sup>68</sup>. Наделяя метафору зеркала, сновидения и повторы единой функцией создания «зыбкости», С. Полякова

тем не менее не сопоставляет лексически выраженную тему зеркала и композиционные приемы создания «зеркального» смысла.

Прямое упоминание зеркала – лишь один из видов обращения автора к нему. Два главных свойства зеркала – «отражать» и «переворачивать» – проявляются в самой организации повествования. Мы уже указали на взаимоотражения смыслов благодаря повторам внутри симметричной композиции; другими способами осуществления «зеркальности» являются сопоставления реальности и сновидений, а также реальности и разного рода изображений. Смысл «зеркальности» отнюдь не сводится к созданию атмосферы зыбкости, так же как и повторы вовсе не являются средством запутать читателя. «Зеркальные» удвоения, следующие четкой логике, способствуют выражению символического смысла событий. Попробуем кратко обрисовать связь указанных особенностей «Повести» с этим символическим смыслом.

С. Полякова говорит о том, что «Повесть» представляет собой аллегорию любви, но нигде не дает связного целостного описания аллегорического смысла произведения, ограничиваясь кратким замечанием, что «второй, главный смысл – триумф любви вопреки всем преградам»<sup>69</sup>. Правда, исследовательница признает, что средневековый читатель мог усматривать в истории земной любви мистический смысл любви к Богу, а кроме этой основной аллегории видеть «ряд других, второстепенных, логически не всегда сочетающихся с главной»<sup>70</sup>. Так, Полякова приводит в пример образ кораблекрушения как устойчивую аллегорию «крушения ветхого Адама, то есть плотского человека, и рождения нового, духовного Адама». Она говорит, что отдельно взятый, то есть вырванный из контекста «Повести»,

образ кораблекрушения вполне мог пониматься в вышеприведенном смысле.

На наш взгляд, аллегорические ряды в «Повести» выстроены вполне последовательно: образ морской бури, которая потом вспоминается героем как кораблекрушение, вовсе не нужно вырывать из контекста, чтобы понять его в символическом смысле. Буря происходит, когда герои, тайно убежав из дома, плывут на корабле. В этом эпизоде совершенно открыто и подчеркнуто сравниваются морская буря и пламя Эроta: «Спасаясь от дыма, мы попадаем в пламя, а горящих в пламени, нас поглощает море. О, ветер судьбы, жестоко и беспощадно налетающий, губящий нас в пламени и воде!» (VII; подобных примеров здесь множество).

Никакое реальное пламя героев не губит – имеется в виду «пламя любви»; эта метафора стоит в одном ряду с образом воды – тем самым «реальная» вода тоже приобретает метафорический смысл. Точно так же и у Ахилла Татия: герои плывут на корабле и влюбленная Мелита произносит целую речь о «сокровенном» огне Эроta, после чего говорит о море как о самом подходящем месте для таинств Эроta и Афродиты. У Евмафия, как и у Ахилла Татия, где плавание по морю недвусмысленно связано с чувственной страстью, в эпизоде бури событийно обыгрывается метафора «пучина страсти». Как и во всех ранних романах, метафорический смысл образа раздваивается: с одной стороны, он имеет психологический смысл состояния героев, с другой – натурализуется в описании события.

Спасение от страсти возможно только через отказ от нее – и в полном согласии с этим понятийным смыслом Евмафий вводит эпизод жертвоприношения: чтобы буря успокоилась, необходимо принести жертву, жребий падает на Исмину, ее бросают в море, и волнение тотчас

проходит. Последующие события – прямое воплощение метафоры «рабы любви». Герой становится рабом разбойников, а потом достается по жребию эллинам. В тексте постоянно сопоставляется состояние любовного рабства и «реального» рабства. Вот один из типичных монологов героя, который обращен к Аполлону: «Утишь, Аполлон, бурю, сострада, развей благим ветром мои беды. Вестником твоего отца Зевса я пришел в Авликомид из Еврикомида, увенчав вот эту свою злосчастную голову ветвями вот этого твоего дерева лавра. Но Эрот, твой брат, вместо лаврового надел на нее венки из роз. Он похитил мою девственность, вернее, преобразил ее любовью, вверив деву Исмину моим злосчастливым рукам; Посейдон вырвал ее девственной из вот этих моих злосчастливых рук и из самого сердца, ополчив на меня все ветры, все море и все волны. Утишь бурю и возврати мне Исмину или меня соедини с ней. Из свободного я стал рабом и троекратно из вестника рабом: в первый раз меня поработил Эрот, во второй раз – варвары, а в третий – эллины из этого твоего Дафниполя» (VIII).

Раб Эрота становится настоящим рабом – и третья часть повести, параллельная первой, описывает любовь «рабов». Здесь персонифицируется и образ розы – цветка Афродиты, символизирующего страсть, – которой увенчал героя Эрот в «посвятительном» сновидении (см. выше) и о которой Исминий говорит в приведенном монологе. В Исминия влюбляется Родопа («Роза»), дочь его хозяина, которая ассоциируется с Афродитой. Точно так же, как и у Ахилла Татия, описано противоборство двух женщин – Родопы и ее служанки, которая оказывается спасшейся Исминой. Исмина в свою очередь недвусмысленно связана с Артемидой – рассказано о том, как в Артикомиде, городе Артемиды, Исмину



испытывают на девственность. Конфликт «страсть–целомудрие» приобретает здесь вид соперничества женских персонажей, воплощающих Афродиту и Артемиду.

Как и у Ахилла Татия, герою приходится делать выбор между «страстью» и «целомудрием» – и он, разумеется, предпочитает второе; когда домогательства госпожи становятся слишком настойчивыми, Исминию «становится совестно самого Целомудрия» (X). В отношениях двух героинь тоже обыгрывается зеркальное соотношение первой и третьей частей романа: говорится, что госпожа Родопа на самом деле *рабыня* своей страсти, а рабыня Исмина – *госпожа*, поскольку целомудренна.

Образ Эрота тоже двойся: он и страстный, то есть увенчавший героя розами, но он же и целомудренный. Именно Эрот в образе юноши на дельфине спасает Исмину из волн, но после этого чудесного спасения Исмина больше не поддается страсти, из-за которой она стала жертвой, и блюдет свое целомудрие. Смысл здесь тот же, что и у Ахилла Татия: Эрот посвящает героев в свою мистерию, то есть испытывает их на верность целомудрию. В последней части герои называют себя братом и сестрой – и это связано с образами Аполлона и Артемиды; два города, в которых попеременно происходит действие – Дафниполь и Артикомид, города Аполлона и Артемиды. Сами имена героев – Исминий и Исмина – происходят от Аполлона Исмения, и это подчеркнуто в тексте; кроме того, герой постоянно обращается за помощью к Аполлону, а героиня, как было сказано, связана с Артемидой. Благодаря этому герои выглядят как воплощение божественной пары – Аполлона и Артемиды. Кроме того, одинаковость их имен подчеркивает неразрывное единство мужского и женского – эта идея андрогинности, как неоднократно го-

ворилось выше, была важной частью эзотерического платонизма.

В конце романа автор обращается к читателям и говорит, что писал «чернилами Гермеса». Напомним, что о Гермесе говорит и Гелиодор, намекая на «сокровенность» смысла рассказываемой истории. Мы полагаем, что выражением «чернила Гермеса» Евмафий намекал на «загадочную сокровенность», содержащуюся в его «Повести». Думается, что византийский автор прекрасно понимал символический смысл ранних романов: Евмафий не просто использует сюжетные ходы Ахилла Татия, но воспроизводит все основные черты его «поэтики отражений». Зеркальная симметрия, воплощение в сюжете метафор, обыгрывание смысла имен и топонимов, включение экфраз в предсказательной и интерпретирующей функции – все это служит для передачи аллегорического смысла. Евмафий вовсе не приписывал ранним романам отсутствующий в них смысл – наоборот, он прочитывал его через форму романов и стремился создать аналог позднеэллинистической повествовательной аллегории.

### Аллегорические романы других эпох

Конечно, Евмафий не изобретал способы прочтения сам: аллегорическая экзегеза никуда не исчезла со времен ранних романистов, но постоянно развивалась христианскими богословами. Здесь можно поставить вопрос: почему роман-аллегория вновь оживает в Византии XII века? Именно потому, что для этого столетия характерно оживление интереса к платонизму и к гермети-

ческой литературе, к мистериальной эзотерике позднего эллинизма. Уже в XI веке Михаил Пселл обновляет традицию неоплатонизма, а в XII внимание к античной литературе и к платонизму в частности становится широко распространенным явлением; в XIV столетии это приводит к так называемому византийскому гуманизму, для которого характерна попытка создать «религию философов» на основе объединения античной и христианской эзотерики

Эти процессы характерны не только для Византии, но и для латинского Запада. В XII веке повсеместно увлечение «Искусством любви» Овидия – но его прямое понимание смешивается с разного рода «духовными истолкованиями». В этом же веке возникает Шартрская школа философии, опирающаяся на платонизм; выдвигаются идеи нового спиритуализма, в котором большую роль играют Платон и его учение об Эроте. Одновременно овидиевская любовная тема и спиритуальный платонизм совмещаются с развивавшимся именно в XII веке культом Девы Марии.

Все это приводит к теории «куртуазной любви», немислимой без платонических идей: «Любовные теории трубадуров опираются на неоплатонические традиции, возможно, с учетом их интерпретации на арабском Востоке... В XII веке происходит, все усиливаясь, сближение куртуазного культа дамы и религиозного культа Девы Марии, их взаимовлияние становится явным; сближаются любовь земная и любовь небесная, любовь к женщине и любовь к богу становятся (на суфийский лад!) различной степенью одного и того же процесса. Культ дамы оказывается предвкушением любви небесной. В религиозной и поэтической мистике последующего времени сказываются разнообразные идеологические влияния – ортодоксальные и еретические, цис-

терцианства и францисканства, альбигойского дуализма, пантеизма и латинского аверроизма»<sup>71</sup>. Вот в такой идейной ситуации возникает и средневековый латинский аллегорический роман о любви.

Как видим, условия для появления развернутых философских притч о любви имеются и в эпоху позднего эллинизма, и в средневековую, когда стремление к символическому восприятию действительности становится особенно сильным. Еще один показательный пример этого, взятый из еще более позднего времени, – так называемый «масонский роман».

Масоны считали литературу важным средством выражения и распространения своих идей. В России, где в XVIII веке широко распространяется масонство, возникает особый слой масонской литературы: авторы пытаются через рассказ о занимательных приключениях героев «прикровенно» высказать свои эзотерические взгляды; эти произведения в большинстве своем «зашифрованы»: «Вообще масонскую литературу в “чистом” виде обнаружить практически невозможно: всегда она таится, не желает высказаться прямо, изобретает условный язык-шифр, умело скрывается за различными личинами и сложными иносказаниями»<sup>72</sup>.

Излюбленная литературная форма масонов – именно роман; этот жанр «давал “выдумке” и “подражанию” гораздо больший простор, нежели поэтические жанры»<sup>73</sup>. В основе масонского романа всегда лежит аллегория. Например, в «священной повести» Аполлоса «Лишенный зрения Ураний, несчастный государь» (1784) повествование строится на основном символе – повреждении «духовных очей»; герой путешествует по разным странам – Египту, Греции, Риму, Иудее – в поисках прозрения, то есть в поисках духовного знания.

Столь же аллегоричен «Золотой прут» М. Хераскова (1782), в котором основные масонские идеи «умело спрятаны в занимательном повествовании и сатире»<sup>74</sup>. В масонском романе мы сталкиваемся с той же ситуацией, которая описана героем Гелиодора: «загадочная сокровенность» соседствует здесь со «всяческой приятностью».

Эта возможность двоякого понимания смысла очень важна для уяснения феномена аллегорического романа: даже современники не всегда могут распознать в занимательном повествовании «зашифрованную» эзотерику, воспринимая только поверхностный смысл. Так, русские масоны «даже Карамзину-критику отказывали в способности верно понять и оценить их сочинения. Что же говорить о широком круге русских читателей? Они воспринимали в масонских романах верхний их “слой”, сюжетную событийность, занимательность приключений и путешествий, восточный колорит и т. п... Сама же многозначительная масонская символика чаще всего оставалась неп прочитанной»<sup>75</sup>.

Все эти слова о двух способах восприятия «зашифрованного» произведения в полной мере относятся и к греческому любовному роману – именно поэтому Фотий, например, видит у Ахилла Татия «непристойную эротику», а Максим Исповедник цитирует его в богословском сочинении. Еще один пример: сказка Апулея трактуется Фульгенцием (IV–V век) как аллегорический рассказ о душе (Психея), буруемаемой плотскими желаниями (образы сестер) и преодолевающей их на пути испытаний. Средневековье сохраняет эту трактовку, а в конце XV века появляется другая интерпретация, не замечающая в образах Апулея символов: в романе видится «юмористическая сказка, содержащая

моральный урок»<sup>76</sup>. В XVIII веке в России Ф. Богданович пишет свою «Душеньку», исходя из «тайного» символического смысла Апулея, – мы видим, что трактовки меняются в зависимости от идейных установок интерпретаторов.

Однако мы полагаем, что это вовсе не закрывает от нас того смысла, который придавали эллинистическим романам сами авторы, – и главной подсказкой для адекватного понимания этих произведений является не столько содержание, сколько специфическая связь смысла и формы, особая поэтика, основные черты которой разработаны в позднем эллинизме, восприняты «средневековым возрождением», воспроизведены в масонском романе, а в XX столетии – в художественных произведениях последователей К. Юнга. К ее основе – представлению о символическом смысле действительности – европейская культура возвращается в разные периоды своей истории; иногда это представление даже определяет принципы создания литературного произведения.

## *Заключение*

Роман Ксенофонта представляет собой произведение, сознательно рассчитанное на истолкование, метафору, развернутую как сюжет, иносказание, в котором «мораль» не высказывается прямо, как в басне, а подлежит разгадыванию. Скрытое за сюжетом содержание – вариант философского мифа о «падении и странствиях души». Все это позволяет отнести произведение не к низким жанрам (как это до сих пор делается в школьной истории литературы), но к иному кругу словесности – литературе, читатель которой был знаком как с философскими концепциями, так и с принципами аллегорической экзегезы.

Такое содержание и аллегорическая форма его выражения – общее для книги Ксенофонта и большинства греческих любовных романов. Специфическая взаимосвязь смысла и композиции произведения, особая функция экфраз (описаний картин и сновидений), предполагающая герменевтические усилия читателей, сходна в романах Ксенофонта, Гелиодора, Ахилла Татия, Лонга и Апулея. Роман же Харитона, несмотря на сюжетную близость, не обладает аллегорическим смыслом.

Аллегорический смысл греческих романов (связанный с орфическими, платоническими, гностическими

идеями) позволяет лучше понять пути их возникновения в греческой литературе, а также их странное – с точки зрения большинства ученых – родство с произведениями совсем, казалось бы, другой идейной ориентации: некоторыми апокрифическими деяниями, гностическими «толкованиями», христианскими житиями. Это родство объясняется не совпадениями и не внешними заимствованиями, а принадлежностью авторов к общему культурному слою, склонному к синкретизму и эзотерике. Этот культурный слой порождает, можно сказать, свою поэтику, – нигде, впрочем, не изложенную, но зато активно существующую на практике. Однако формулировки некоторых ее принципов все-таки можно найти: ведь в истолковании нуждаются не только литературные произведения, но и, например, сны, и в «Онейрокритике» Артемидора можно обнаружить много сведений о том, как люди того времени толковали образы и события.



## Приложения

### Восприятие романов в христианской культуре: житие Галактиона и Епистимьи

В христианской традиции авторы двух «эротических романов» – Гелиодор и Ахилл Татий – считались христианскими священнослужителями. Их произведения цитируются у богословов Максима Исповедника (VII век), Симеона Метафраста (X век), в приписываемом христианской традицией Евстафию Антиохийскому (IV век) комментарии на Шестоднев<sup>1</sup>. По мнению исследователей, один из эпизодов «Эфиопики» (X 31) явился образцом для 66-го рассказа «Луга духовного» Иоанна Мосха (конец VI – начало VII века).

Гораздо более ранним примером прямого введения «романического» материала в христианский текст является житие Галактиона и Епистимьи (сер. III века)<sup>2</sup>. Связь этого жития с романом Ахилла Татия была отмечена уже Баринг-Гоулдом в 1877 году<sup>3</sup>: родители Галактиона названы именами героев Татия – Левкиппа и Клитофонт; впоследствии Г. Дорри подчеркнул, что эти редкие в обиходе имена, да еще в парном сочетании, указывают именно на литературное заимствование<sup>4</sup>.

А. Веселовский, анализируя связь греческих романов с христианскими житиями, замечает, что, «если верить мнению Baring-Gold'a, житие Галактиона и Епистимьи представило бы пример особого, в своем роде исклю-

чительного взаимодействия греческого романа – и аскетического жития»<sup>5</sup>. В изложении Веселовского *христианское житие* предстает как *продолжение романа* Ахилла Татия. Веселовский говорит, что житие «переселяет» Левкиппу и Клитофонта в другой город и «досказывает их историю». У Левкиппы и Клитофонта нет детей, они горюют. Встретившийся Левкиппе пустынник обещает ей потомство при условии ее крещения. Левкиппа крестится и, забеременев, все рассказывает мужу, который тоже принимает христианство. У них рождается сын, названный Галактионом. Далее следует канонический для житий сюжетный поворот: двадцатичетырехлетнего Галактиона женят на красавице Епистимье, но он хочет воздержаться от брачного ложа и убеждает в необходимости этого Епистимью, которая тоже становится христианкой и затем мученицей.

А. Веселовский подытоживает рассказ об этом житии замечанием: «Так на расстоянии одного поколения идеал *μοιχεία* (*разврат, прелюбодеяние*) сменился идеалом девственного воздержания»<sup>6</sup>. Расстояние «одного поколения» в данном случае означает промежуток времени, отделяющий написание романа Ахилла Татия от написания жития; Веселовский полагает, что христианская агиография позаимствовала сюжет и отдельные топосы романа для выражения идеала целомудрия, *противоположного* эротическому.

Веселовский приводит в пример Деяния Павла и Феклы, Деяния Иоанна, житие Поликсены, Ревекки и Ксантиспы, где целомудренных дев или благочестивых женщин, желающих воздержаться от отношений с противоположным полом, преследуют «представители языческой *μοιχεία*». Однако мы знаем, что в эротических романах происходит то же самое: на целомудрие (мужское и женское) посягают разного рода соблазнители

и насильники, и идеалом здесь является вовсе не *μοιχεία*, а именно целомудрие. Утверждение Веселовского о том, что жития берут «формальные» стороны романа для выражения противоположных романам идеалов, отражает прежде всего попытку исследовательской мысли найти разгадку парадоксального сближения языческой «эротики» и христианской «антиэротики».

Веселовский обращает внимание на такие моменты житий, как обрезание женщиной волос и переодевание в мужское платье, – он указывает на Феклу из Деяний Павла и Феклы, Мариамну из Деяний Филиппа и на многих мучениц – Анну, Сусанну, Марию, Евфросинью, Евгению. Совмещение этих двух мотивов – обрезание волос и переодевание – мы уже отмечали в романе Ксенофонта в истории Телксиной и Эгиалея, то есть супружеской пары, являющейся образцом идеального целомудренного брака.

Итак, и в романах и в житиях присутствуют, во-первых, идеал целомудрия, во-вторых, относящиеся к нему конкретные топосы «посвящения»; герои Ксенофонта, по выражению Шмелинга, «маниакально» привержены идее целомудрия и «чувствовали бы себя на своем месте в апокрифических Деяниях Фомы» (см. выше, стр. 54); с другой стороны, автор христианского жития Галактиона и Епистимьи делает свое произведение «продолжением» эротического романа Ахилла Татия.

Как мы отмечали выше (стр. 55), концепция заимствования сталкивается с ситуацией порочного круга: если признать, что жития и деяния воспроизводят идеи и заимствуют образы эротических романов, то непонятно, откуда сами романисты берут весьма близкий христианскому идеал целомудрия. Другими словами, авторы наиболее «антиэротических» произведений

заимствуют идеи и топосы «эротических» романов, взятые, в свою очередь, как будто бы из круга христианских представлений.

Житие Галактиона и Епистимьи ярко иллюстрирует этот парадокс: родителей главных героев зовут так же, как главных героев романа Ахилла Татия, чье произведение наиболее «эротично» из пяти сохранившихся романов и охарактеризовано впоследствии, например Фотием, как «непристойное». Если считать, что автор жития опирался на буквальное прочтение романа, то есть видел в нем непристойную эротику, аллюзии на него в житии кажутся необъяснимыми – гораздо логичнее, на наш взгляд, предположить, что произведение Ахилла Татия воспринималось агиографом сквозь призму аллегорезы, что и дало ему возможность объединить своих героев с персонажами «эротического романа».

Житие Галактиона и Епистимьи показывает, что непосредственное соотнесение христианских сочинений и «эротического романа» существует уже в III веке. Это значит, что аллегорическое истолкование «эротических романов» было актуальным отнюдь не только для Византии, как считают большинство исследователей, – оно определяет восприятие этих произведений уже в период их создания.

*Краткое содержание*  
*«Повести о Габрокоме и Антии»*

(по: Беркова Е.А. Греческий любовный роман. Харитон. Ксенофонт Эфесский. Ахилл Татий // Античный роман. М., 1969. С. 51–54; с изменениями)

Сын знатных эфесских граждан, шестнадцатилетний Габроком, удивляет всех красотой и воспитанием. Юноша обуян гордыней; он отвергает власть Эрота и навлекает на себя его гнев. Встретившись по воле божества на празднике в честь богини Артемиды с прекрасной Антией, Габроком влюбляется в нее с первого взгляда. Красота Габрокома поражает и Антию, и они оба, скрывая от родителей свои чувства, заболевают от любви. Родители обращаются к оракулу, из ответа которого можно понять, что герои страдают от одной и той же болезни и что им придется претерпеть много бед. Родители долго пытаются истолковать оракул, а затем решают соединить Антию и Габрокома браком. После свадьбы молодая чета вместе с преданными рабами Левконом и Родой отправляется в путешествие в Египет. Грозное пророчество оракула сразу же начинает осуществляться: корабль, на котором плывут герои, захватывают и затем поджигают пираты; они берут в плен Габрокома и Антию.

Начинается длинный ряд приключений, в которых красота героев служит для них источником страданий. Сначала их пытаются соблазнить пираты Коримб и Евксин; а в Тире, куда привозят пленников, дочь пред-

водителя пиратов Апсирта, Манто, влюбляется в Габрокома и хочет избавиться от Антии. Отвергнутая Габрокомом, Манто клеветает на него, и юношу бросают в тюрьму. Вскоре Манто выходит замуж за Мирида и увозит с собой в Сирию Антию в качестве рабыни вместе с Левконом и Родой. Манто отдает Антию в жены козопасу Лампону, однако он сохраняет целомудрие девушки. Когда в Антию влюбляется хозяин Мирид, Манто, узнавшая об этом, приказывает Лампону убить Антию. Он жалеет девушку и вместо этого продает ее киликийским купцам.

Антия попадает в кораблекрушение, и ее захватывают в плен разбойники во главе с предводителем Гиппотоем. Они хотят принести ее в жертву богу Аресу, но Антию освобождает иринарх Киликии Перилай со своим отрядом. Перилай берет Антию с собой в Тарс; он влюбляется в нее и просит стать его женой. Антия просит отложить свадьбу на тридцать дней. В день свадьбы она умоляет врача Евдокса дать ей яд, который и принимает в свадебном покое. Но это был всего лишь снотворный порошок, и Антия, мгновенно погрузившись в глубокий сон, падает как бы замертво. Ее принимают за умершую и хоронят в склепе, положив вместе с ней разные драгоценности. Разбойники раскрывают ее могилу, чтобы забрать драгоценности; появляясь как раз в то время, когда Антия приходит в чувство, они забирают ее вместе с собой.

В это время Апсирт, отец Манто, оклеветавшей Габрокома, узнает о его невиновности, освобождает юношу из тюрьмы и, щедро наградив, отпускает. Габроком тотчас же отправляется на поиски Антии. По дороге Габроком встречает разбойника Гиппотоя, оставшегося в одиночестве после разгрома шайки; они отправляются дальше уже вместе и рассказывают друг другу о своей

жизни. Постепенно Гиппотой вновь собирает вокруг себя шайку, и Габроком из рассказа старухи Хрисион узнает о судьбе Антии. Он немедленно покидает Гиппотоя, чтобы отыскать хотя бы тело Антии.

Антию, проданную разбойниками, покупает, пленившись ее красотой, индийский царь Псаммид и хочет сделать ее своей наложницей, но Антия, назвавшись служительницей богини Исиды, выпрашивает у Псаммида год отсрочки. Во время пути Псаммида в Индию на границе Эфиопии на него нападает Гиппотой со своей шайкой, убивает Псаммида, а Антию забирает в плен, но не узнает ее. Один разбойник из шайки Гиппотоя, Анхиал, влюбившись в Антию, хочет овладеть ею, но Антия хватает меч и убивает Анхиала. Разбойники в наказание бросают ее в яму, куда помещают двух свирепых собак, и, закрыв яму тяжелыми бревнами, ставят стражу. Разбойник Амфином, стороживший яму, влюбляется в Антию и, жалея ее, потихоньку ежедневно кормит псов, так что те ее не трогают. В конце концов разбойники, считая Антию мертвой, оставляют ее в яме и направляются далее в Египет. Амфином освобождает Антию, и они вместе приходят в город Копт.

Шайку Гиппотоя разбивает по приказу префекта Египта красивый и храбрый Полиид, но сам Гиппотой опять ускользает от преследования. Разбойника Амфинома встречают на улице его бывшие товарищи, ранее попавшие в плен, и выдают его вместе с Антией Полииду. Полиид влюбляется в Антию, а жена его, ревнуя к Антии, приказывает рабу переправить ее в Италию, в Тарент, и там продать своднику, что тот и выполняет. Антия притворяется больной падучей болезнью и сохраняет таким образом целомудрие. В Тарент через некоторое время попадает и Гиппотой – после того как его шайка была разбита, он женился на богатой старухе

и, быстро овдовев, отправился в Италию, чтобы отыскать там Габрокома и разделить с ним полученное наследство. На рынке он видит Антию, которую сводник решил продать, узнает ее и выкупает.

Габроком в поисках Антии попал в Египет, где египетские пастухи, схватив, продали его в рабство воину Араксу. Распутная жена Аракса, Кино, пленившись красотой Габрокома, преследует его своей любовью. Габроком в отчаянии готов уступить ее домогательствам, но Кино, чтобы быть свободной, убивает своего мужа Аракса, и тогда Габроком в ужасе от нее отказывается. Кино в ярости обвиняет Габрокома в убийстве Аракса, и юношу ведут к префекту Египта, в Александрию. Габрокома приговаривают к смерти: сначала его хотят распять на кресте, а потом сжечь, но божество дважды спасает его от смерти. Тогда префект убеждается в его невиновности и, одарив богатыми дарами, отпускает на свободу. После этого Габроком попадает на Сицилию. Там он знакомится с рыбаком Эгиалеем и некоторое время живет у него; Эгиалей рассказывает Гиппотую историю своей любви и показывает ему мумию своей жены. После Сицилии Габроком в поисках Антии попадает в итальянский город Нукерию и нанимается там в каменотесы. Через некоторое время он решает возвратиться на родину, в Эфес, и надеется в пути узнать что-нибудь об Антии.

По пути домой Габроком прибывает на Родос. Туда же приплывают и Гиппотой с Антией, и Левкон с Родой. После серии «узнаваний» главные герои наконец встречаются на Родосе во время праздника Гелиоса. Затем они возвращаются в Эфес и посвящают в храм Артемиды Эфесской повесть о своих приключениях.



## Примечания

### Введение

<sup>1</sup> *Болдырев А.В.* Художественная повествовательная проза I–III вв. н. э. // История греческой литературы. М., 1960. Т. III. С. 243.

<sup>2</sup> История греческой литературы. Т. III; *Тронский И.М.* История античной литературы. М., 1988; Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature. Cambridge, 1989.

<sup>3</sup> Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature. Cambridge, 1989.

<sup>4</sup> *Алексидзе А.Д.* Византийский роман XII в. и любовная повесть Никиты Евгениана // Никита Евгениан. Повесть о Дросилле и Харикле. М., 1969. С. 121–145.

<sup>5</sup> *Hägg T.* The Novel in Antiquity. Oxford; Berkeley; Los-Angeles, 1983.

<sup>6</sup> *Юэ П.-Д.* Трактат о возникновении романов / Пер. Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 412.

<sup>7</sup> Там же. С. 413.

<sup>8</sup> *Bornecque H.* Les déclamations et les déclamateurs d'après Senèque le père. Lille, 1902; *Грифцов Б.А.* Теория романа. М., 1927.

<sup>9</sup> *Schmeling G.L.* Xenophon of Ephesus. Boston, 1980. P.10.

<sup>10</sup> *Hägg T.* Op. cit.

<sup>11</sup> Обзор мнений в: *Wesseling B.* The Audience of the Ancient Novel // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1988. V. I. P. 67–80.

<sup>12</sup> *Stefens S.* ‘Popularity’ of Greek Novels // The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives. Hannover, 1990. P. 103–104; *Stefens S.* Who Read Ancient Novels? // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 405–418; *Bowie E.* The Readership of Greek Novels in the Ancient World // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 435–459.

<sup>13</sup> *Schwartz E.* Fünf Vorträge über griechischen Roman. Berlin, 1896.

<sup>14</sup> *Lavagnini B.* Le origini del romano greco. Pisa, 1921.

<sup>15</sup> *Ludvikovsky J.* Recky roman dobrodruzny. Praha, 1925.

<sup>16</sup> *Giangrande G.* On the Origins of the Greek Romance: the Birth of a Literary Form // Eranos, 60, 1962. P. 132–159.

<sup>17</sup> *Веселовский А.Н.* Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. I: Греко-византийский период. СПб., 1886.

<sup>18</sup> *Курпичников А.Н.* Греческий роман в новой литературе. Харьков, 1876.

<sup>19</sup> *Kerényi K.* Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Leuchtung. Tübingen, 1927; *Merkelbach R.* Roman und Mysterium in der Antike. München, 1962; подробнее об этих исследователях стр. 35 и далее.

<sup>20</sup> *Фрейденберг О.М.* Происхождение греческого романа. 1923 (машинопись).

<sup>21</sup> *Perry B.E.* The Ancient Romances. Berkeley; Los-Angeles, 1967; *Hägg T.* The Novel in Antiquity. Oxford; Berkeley; Los-Angeles, 1983.

<sup>22</sup> *Бахтин М.М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 447–483.

<sup>23</sup> *Reardon B.P.* The Greek Novel // Phoenix, 23, 1969. P. 291–309; *Reardon B.P.* Aspects of the Greek Novel // Greece and Rome, 33, 1976. P. 118–131; *Reardon B.P.* The Form of Ancient Greek Romance // The Greek Novel. AD I – 1985 / Ed. R. Beaton. London; N.Y.; Sydney, 1988. P. 205–216; *Reardon B.P.* The Form of Greek Romance. Princeton, 1991.

<sup>24</sup> *Sullivan J.P.* The Relevance of Modern Critical Approaches to the Roman Novel // The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives. Hannover, 1990. P. 91–101.

<sup>25</sup> *Erotica Antiqua.* Acta of the International Conference on the Ancient Novel. Bangor, 1977. P. 165–171.

<sup>26</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 96.

<sup>27</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit.; *O'Sullivan J.N.* Xenophon of Ephesus: his Compositional Technique and the Birth of the Novel. Berlin, 1995.

<sup>28</sup> См. *Perry B.E.* Op. cit.; *Reeve M.D.* A.D. Papanikolaou: Xenophon Ephesus // The Journal of Hellenic Studies. V. XCVI. 1976.

<sup>29</sup> В XIX веке оригинальный текст Ксенофонта издавался тоже четыре раза (1818, 1833, 1856, 1858–59), в XX осуществлено три издания: в 1926 году в Париже (*G. Dalmeida*), в 1967 году в Барселоне (*C. Miralles*) и в 1973 году в Лейпциге (*A.D. Papanikolaou*). Мы использовали в работе последнее, тейбнеровское издание: *Xenophontis Ephesii. Ephesiacorum Libri V De Amoris Anthiae et Abrocomae* / Rec. *Antonius D. Papanikolaou.* BSB V. G. Teubner Verlagsgesellschaft. Leipzig, 1973.

<sup>30</sup> *Rohde E.* Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1876; *Weinreich O.* Der griechische Liebesroman. Zürich, 1962; и др.

<sup>31</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 17.

<sup>32</sup> *Perry B.E.* Op. cit. P. 345.

<sup>33</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 17; *Полякова С.В.* Из истории византийской любовной прозы («Любовные письма» Арис-

тенета и «Повесть об Исминии и Исмине» Евмафия Макремволита) // Византийская любовная проза. М., 1995. С. 229–248.

<sup>34</sup> *Lavagnini B.* La patria di Xenofonte Efesio // *Annali delle Universita Toscane*. N. S. 44, 1926. P. 239–249; обсуждение этого тезиса см. в: *Dalmeyda G.* Autour de Xenophon d'Ephese // *Bulletin d'Association G. Budé*. 13, 1926. P. 18–28.

<sup>35</sup> *Gartner H.* Xenophon von Ephesos // *RE* 9A. 2 (1967) 2055–89.

<sup>36</sup> *Hägg T.* The Naming of the Characters in the Romance of Xenophon Ephesius // *Eranos*, 69, 1971. P. 25–59.

### Ксенофонт Эфесский в современной науке (обзор литературы)

<sup>1</sup> *Рукер П.* Конфликт интерпретаций / Пер. И. Сергеевой. М., 1995. С. 18.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

<sup>3</sup> Античный роман: Сб. статей. М., 1969. С. 386; см. *Turcan R.* Le roman initiatique; à propos d'un livre recent // *Revue de l'Histoire des Religions*. 163, 1963. P. 149–199.

<sup>4</sup> *Chalk H.H.O.* Review of R. Merkelbach // *Classical Review* 13, 1963. P. 161–163.

<sup>5</sup> *Burkert W.* Ancient Mystery Cults. Cambridge, 1987; *Witt R.E.* Isis in the Graeco-Roman World. London, 1971.

<sup>6</sup> См. *Jong, Jan L. de.* Renaissance Representations of Cupid and Psyche: Apuleius versus Fulgentius // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1989. V. II. P. 75–86.

<sup>7</sup> *Anderson Gr.* Eros Sophistes: Ancient Novelists at Play. Chico, 1982; *Anderson Gr.* Achilles Tatius: a New Interpretation // *The Greek Novel*. AD I – 1985 / Ed. by R. Beaton. London;

N.Y.; Sydney, 1988. P. 190–193; *Bartsch Sh.* Decoding the Ancient Novel. The reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius. Princeton, 1989; *Morgan J.R.* Reader and Audiences in the *Aithiopia* of Heliodoros // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1991. V. IV. P. 85–104; *Pinheiro M.* Calasiris' Story and its Narrative Significance in Heliodorus' *Aithiopia* // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1991. Vol. IV. P. 69–84; *Scobie A.* Storytellers, Storytelling and the Novel in Antiquity // Rheinisches Museum. N. F. 122, 1979. P. 229–259; *Winkler J.J.* The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopia* // Yale Classical Studies 27, 1982. P. 93–158.

<sup>8</sup> Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature. Cambridge, 1989. P. 130. Подобные характеристики можно найти в: *Erotica Antiqua*. Acta of the International Conference on the Ancient Novel. Bangor, Wales, 1977; *Античный роман: Сб. статей*. М., 1969; *История греческой литературы*. Т. III; и др.

<sup>9</sup> *Rohde E.* Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1876.

<sup>10</sup> Even, it may be agreed, poor old Xenophon of Ephesus was not unaware (*Hunter R.* «The Form of Greek Romance» by B. Reardon // CJ 1992, 87, № 2. P. 181).

<sup>11</sup> *O'Sullivan J.N.* Op. cit.

<sup>12</sup> *Shea C.* Setting the Stage for Romances: Xenophon of Ephesus and the Ecphrasis // Ancient Fiction and Early Christian Narrative. Society of Biblical Literature Symposium Series. No. 6. Atlanta, Georgia, 1998. P. 61–76.

<sup>13</sup> *Turasiewicz R.* The Problem of the Style of Xenophon of Ephesus // The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives. Hannover, 1990. P. 136.

<sup>14</sup> *Ruiz-Montero C.* Xenophon of Ephesus and Orality in the Roman Empire // The International Conference on the Ancient Novel 2000. Groningen, 2000.

<sup>15</sup> *Bartsch Sh.* Decoding the Ancient Novel. The reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius. Princeton, 1989.

<sup>16</sup> *Kerényi K.* Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Leuchtung. Tübingen, 1927.

<sup>17</sup> *Nock A.D.* Greek Novels and Egyptian Religion // Essays on Religion and the Ancient World. Cambridge, 1972. V. I–II. P. 170.

<sup>18</sup> *Hägg T.* Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Stockholm, 1971.

<sup>19</sup> II 10 3–4; 12 2–3; 14 4; III 3 5–6; 9 2; 10 3; IV 4 2; V 1 2; 1 12; 6 2; 8 1–4.

<sup>20</sup> *Грабарь-Пассек М.Е.* Апулей // Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды / Пер. М.А. Кузмина и С.П. Маркиша. М., 1993. С. 369–370.

<sup>21</sup> См. подборку высказываний в: *Burkert W.* Ancient Mystery Cults. Cambridge, 1987.

<sup>22</sup> Ibid. P. 93.

<sup>23</sup> Ibid. P. 92.

<sup>24</sup> См. *ibid.* P. 113–114.

<sup>25</sup> *Witt R.E.* Isis in the Graeco-Roman World. London, 1971. P. 243.

<sup>26</sup> Ibid. P. 251.

<sup>27</sup> Ibid. P. 251.

<sup>28</sup> Ibid. P. 252.

<sup>29</sup> Ibid. P. 252.

<sup>30</sup> Ibid. P. 253.

<sup>31</sup> См. об этом также: *Solmsen F.* Isis among the Greeks and Romans. Cambridge; London, 1979.

<sup>32</sup> *Witt R.E.* Op. cit. P. 246.

<sup>33</sup> *Plutarchus.* De Iside et Osiride / Ed. J.G. Griffiths. Cambridge, 1970.

<sup>34</sup> *Griffiths J.* Xenophon of Ephesus and Isis // *Erotica Antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel.* Bangor, 1977. P. 75.

<sup>35</sup> *Witt R.E.* Op. cit. P. 319.

<sup>36</sup> *Ibid.* P. 244.

<sup>37</sup> *North H.F.* From Myth to Icon: Reflections of Greek ethical Doctrine in Literature and Art. Ithaca; London, 1979.

<sup>38</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit.; *Haight E.H.* More Essays on Greek Romances. N.Y., 1945; и др.

<sup>39</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 116.

<sup>40</sup> *Hägg T.* The Novel in Antiquity. Oxford; Berkeley; Los-Angeles, 1983; *Haight E.H.* More Essays on Greek Romances. N.Y., 1945; *Eadem.* Essays on Ancient Fiction. N.Y., 1936; *Eadem.* Essays on Greek Romances. N.Y., 1943.

<sup>41</sup> *Schierling S.P. and M.J.* The influence of the ancient romances on the Acts of the apostles // *The Classical Bulletin*, LIV. Saint Louis, 1978. P. 81–88; *Pervo R.* Profit with Delight: The Literary Framework of the Acts of Apostles. Philadelphia, 1987; *Idem.* Early christian fiction // *Greek Fiction: The Greek Novel in Context* / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 239–254.

<sup>42</sup> *Веселовский А.Н.* Указ. соч. С. 31.

<sup>43</sup> *Фрейденберг О.М.* Происхождение греческого романа. 1923 (машинопись).

<sup>44</sup> *Witt R.E.* Isis in the Graeco-Roman World. London, 1971. P. 253.

<sup>45</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 115.

<sup>46</sup> *Witt R.E.* Op. cit. P. 249.

<sup>47</sup> *Erotica Antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel.* Bangor, 1977. P. 15.

<sup>48</sup> *Кузнецова Т.И.* Роман о Нине и другие папирусные отрывки греческого романа // *Античный роман.* М., 1969. С. 121.

<sup>49</sup> О пародийности Ахилла Татия см.: *Durham D.B.* Parody in Achilles Tatius // *Classical Philology*, 33, 1938. P. 1–19.

<sup>50</sup> *Беркова Е.А.* Греческий любовный роман. Харитон. Ксе-нофонт Эфесский. Ахилл Татий // *Античный роман*. М., 1969. С. 43.

<sup>51</sup> *Perry B.E.* Op. cit.; *Reardon B.P.* The Form of Greek Romance. Princeton, 1991.

<sup>52</sup> *Petri R.* Über den Roman des Chariton. Meisenheim am Glan, 1963. P. 47–58.

<sup>53</sup> О реконструкции «Метиоха и Парфенопы» см.: *Zimmermann Fr.* Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte. Heidelberg, 1936.

<sup>54</sup> *Рабинович Е.Г.* «Жизнь Аполлония Тианского» Флавия Филострата // Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского / Пер. Е.Г. Рабинович. М., 1985. С. 223.

<sup>55</sup> *Беркова Е.А.* Указ. соч. С. 34.

<sup>56</sup> Там же. С. 55.

<sup>57</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 84–86.

<sup>58</sup> *Беркова Е.А.* Указ. соч. С. 62–63.

<sup>59</sup> Там же. С. 57.

<sup>60</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 77.

<sup>61</sup> *Болдырев А.В.* Художественная повествовательная проза I–III вв. н. э. // *История греческой литературы*. М., 1960. Т. III. С. 259.

<sup>62</sup> *Reardon B.P.* The Form of Greek Romance. Princeton, 1991. P. 117–118.

<sup>63</sup> *Cambridge History of Classical Literature*. Vol. I: Greek Literature. Cambridge, 1989. P. 132.

<sup>64</sup> *Бахтин М.М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа) // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 255–256.

<sup>65</sup> *Болдырев А.В.* Указ. соч. С. 258.



- <sup>66</sup> Беркова Е.А. Указ. соч. С. 59.
- <sup>67</sup> Reardon B.P. Op. cit. P. 109.
- <sup>68</sup> Schmeling G.L. Op. cit. P. 56.
- <sup>69</sup> Ibid. P. 60.
- <sup>70</sup> Reardon B.P. Op. cit. P. 116.
- <sup>71</sup> Беркова Е.А. Указ. соч. С. 62; ср. Bürger K. Zu Xenophon von Ephesus // Hermes, 27, 1892.
- <sup>72</sup> Chew K. Focalization in Xenophon of Ephesos' Ephesiaka // Ancient Fiction and Early Christian Narrative, Society of Biblical Literature Symposium Series. No. 6. Atlanta, 1998. P. 47–60.
- <sup>73</sup> Hadas M. An Ethiopian romance. Ann Arbor, 1957; ср.: Schmeling G.L. Op. cit. P. 91.
- <sup>74</sup> Hägg T. Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Stockholm, 1971.
- <sup>75</sup> Reardon B.P. Op. cit. P. 117.
- <sup>76</sup> Ibid. P. 36.
- <sup>77</sup> Ibid. P. 36.
- <sup>78</sup> Беркова Е.А. Указ. соч. С. 56.
- <sup>79</sup> Schmeling G.L. Op. cit. P. 66, 76.
- <sup>80</sup> Hägg T. Op. cit.
- <sup>81</sup> Schmeling G.L. Op. cit. P. 16.
- <sup>82</sup> Ibid. P. 15.
- <sup>83</sup> Ibid. P. 76.
- <sup>84</sup> Ibid. P. 89.
- <sup>85</sup> Hägg T. Op. cit.
- <sup>86</sup> Schiessel von Fleischenberg O. Die Rahmenerzählung in den Ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus. Innsbruck, 1909.
- <sup>87</sup> Zimmermann Fr. Die 'Εφεσιακά des sog. Xenophon von Ephesos. Untersuchungen zur Technik und Komposition //

Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 4, 1949/  
50. S. 252–286.

<sup>88</sup> *Hägg T.* Op. cit.

<sup>89</sup> *Беркова Е.А.* Указ. соч. С. 64.

<sup>90</sup> *Ruiz-Montero C.* The Structural Pattern of the Ancient Greek Romances and the «Morphology of the Folk-Tale of V. Propp» // *Fabula*, 22 1981. P. 236.

### Повесть о Габрокоме и Антии (анализ романа)

<sup>1</sup> См. стр. 291–296.

<sup>2</sup> О роли пролога – описания картины у Ахилла Татия см.: *Bartsch Sh.* Op. cit.

<sup>3</sup> Упоминание *цринарха* Киликии (которое позволяет определить время написания романа, не ранее 117 году по Р. Х., то есть начала правления Адриана, при котором была введена эта должность); другие такие отсылки – префект Египта, киликийские пираты и пр.

<sup>4</sup> Об образовании в античности, особенно в эллинистический период, см.: *Jaeger W.* Early christianity and Greek *Paideia*. Cambridge, 1961; *Bonner S.F.* Education in Ancient Rome. London, 1977; *Kenyon F.G.* Books and Readers in Ancient Greece and Rome. Oxford, 1951; *Scobie A.* Aspects of the Ancient Romance and its Heritage. Meisenheim a. G., 1969; *Weitzmann K.* Illustrations in Roll and Codex. Princeton, 1970; *Wesseling B.* The Audience of the Ancient Novel // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1988. V. I. P. 67–80.

<sup>5</sup> О реконструкции текста и сюжета романа см.: *Zimmermann Fr.* Neues zum Metiocho-Parthenope Roman // *Aegyptus*, 1935, 15. S. 277–281; *Philologus*, 1935, 90. S. 194–205.

<sup>6</sup> *Zimmermann Fr.* Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte. Heidelberg, 1936. S. 54.

<sup>7</sup> Ibid. S. 54.

<sup>8</sup> Ibid. S. 57.

<sup>9</sup> О трактовке Эроса в античности и, в частности, в эллинизме см.: *Rist J.M. Eros and Psyche*. Toronto, 1967.

<sup>10</sup> Об идее *gubric* в античности см., например: *North H.F. From myth to icon: Reflections of Greek ethical doctrine in literature and art*. Ithaca; London, 1979.

<sup>11</sup> *Кузнецова Т.И.* Роман о Нине и другие папирусные отрывки греческого романа // *Античный роман*. М., 1969. С. 128.

<sup>12</sup> Как кажется, некоторые из критиков романа присоединяются к одной из названных точек зрения: те, кто признает в героях олицетворение Иисуса и Осириса, по сути дела, встают на точку зрения хора, постоянно уподобляющего героев богам, а те, кто пытается понять «психологию» персонажей – на точку зрения героев.

<sup>13</sup> *Беркова Е.А.* Греческий любовный роман. Харитон. Ксенофонт Эфесский. Ахилл Татий // *Античный роман*. М., 1969. С. 63.

<sup>14</sup> *Лосев А.Ф.* Анализ трактата «Об Эросе» (III 5) // *Плотин*. Сочинения. Плотин в русских переводах. СПб., 1995. С. 561.

<sup>15</sup> О связи мотива «дурного глаза» в романе Гелиодора с магическими представлениями см.: *Yatromanolakis Y. Baskanos Eros: Love and the Evil-Eye in Heliodorus' Aithiopia* // *The Greek Novel. AD I – 1985* / Ed. by R. Beaton. London; N.Y.; Sydney, 1988. P. 194–204.

<sup>16</sup> Выше (стр. 49) мы говорили о широко распространенном в эпоху эллинизма приписывании «Египту» символического значения места «чувственности», «страстей» и «вожделений». При таком понимании путешествие героев *именно в Египет* подкрепляет указанный нами внутренний смысл происходящего: в Египте герои борются с «внутренним Египтом», то есть со страстями. В случае Гелиодора такое понимание основано не только на трактовке сюжета, но подкрепляется

дополнительными соображениями. В девятой книге «Эфиопики» (IX 9) содержится текстуальное заимствование из «Жизнеописания Моисея» Филона Александрийского (III 24) – очередная загадка для исследователей, считающих это весьма необычным для языческого автора. «Следует отметить, что в эпоху III–IV веках сочинения Филона пользовались популярностью почти исключительно среди христиан. Ортодоксальные иудеи к этому времени Филона отвергли, язычники, как правило, его не знали» (*Зембатова Н.П.* Роман Гелиодора «Эфиопика» и его место в истории жанра // Античный роман, М., 1969. С. 94). Мы полагаем, что Гелиодор использует не только одно место из Филона, но ориентируется вообще на символический смысл истории «исхода из Египта», указанный Филоном в «Жизни Моисея». В символический контекст «Исхода» очень хорошо вписываются повеление богами мудрецу «изойти» из Египта самому и вывести оттуда «детей» и вся линия странствий героев – из «Египта страстей» в сказочную Эфиопию, «землю обетованную».

<sup>17</sup> Помимо этого, у Ксенофонта, как и у Гелиодора, обнаруживается противопоставление «двух целомудрий» – «брачного» и «бракного»; целомудрие одинокого героя (героини) оказывается несовершенным, неподлинным по сравнению с «целомудренным браком», то есть с «целомудренным Эротом». Об этом пойдет речь ниже.

<sup>18</sup> О теме «эротической болезни» как отражении фольклора см.: *Miralles C.* Eros as *nosos* in the Greek Novel // *Erotica Antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel.* Bangor, 1977. P. 20–21.

<sup>19</sup> Об оракулах, в частности дельфийском, см.: *Anderson L.* Studies in oracular verses: concordance to Delphic responses in hexameter. Copenhagen, 1987; *Fontenrose J.* The Delphic Oracle. Berkeley, 1978; *Parke H.W., Wormell D.E.* The Delphic Oracle. II. Oxford, 1956; *Parke H.W.* Greek Oracles. London, 1967.

<sup>20</sup> *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 218.

<sup>21</sup> Там же. С. 219.

<sup>22</sup> См. *Фрейденоберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 56, 67, 79, 81, 82, 105–106 и т. д.

<sup>23</sup> *Witt R.E.* Isis in the Graeco-Roman World. London, 1971. P. 248–249.

<sup>24</sup> Море и плавание по нему является в литературе распространеннейшей метафорой «плавания по морю жизни», например:

Полон опасностей путь нашей жизни. Застигнуты бурей,  
Часто крушение в пути терпим мы хуже пловцов.

Случай – наш кормчий, и в жизни, его произволу  
подвластны,

Мы как по морю плывем, сами не зная куда.

(Anth. IX 168; Паллад, пер. Л. Блуменау, в: Греческая эпиграмма. М., 1960. С. 273)

Корабль при этом символически изображает человека; Артемидор говорит, что корабль, как, например, гиматий, облекает самого человека, его душу, – в соответствии с этим и надо толковать сны с образами корабля и плавания. Эта общая метафора плавания по жизни, взятая отчасти, становится эротической метафорой: «море любви и страстей» – популярнейший поэтический образ. Влюбленный часто сравнивается с кораблем:

Весть от меня, корабли, передайте, что, страстью гонимый,  
К ней я спешу... Не в ладье, нет! Я бегу по волнам!

(Anth. XII 53; Мелеагр, пер. Л. Блуменау, в: Греческая эпиграмма. М., 1960. С. 166).

Любовь как буря и кораблекрушение – один из поэтических штампов:

Судовладелец – Киприда, при ней рукоятку кормила,  
Правя душою моей, держит надежно Эрот,  
Ветер свирепый бушует кругом, ветер страсти. Вот так-то  
Ныне барахтаюсь я в море столь многих юнцов.

(Греческая эпиграмма / Сост. Н.А. Чистякова. СПб.,  
1993. С. 255),

или:

В море хранишь ты, Киприда; а я вот кораблекрушенье  
Здесь на земле потерпел. Гибну, спаси и меня.

(Греческая эпиграмма / Сост. Ф. Петровский,  
Ю. Шульц. М., 1960. С. 362),

или:

Значит, избегнув жестокого моря, я ныне на суше  
В брью Киприды попал, что полютее морской.

(Греческая эпиграмма / Сост. Н.А. Чистякова. СПб.,  
1993. С. 254).

Одним из распространенных образов является описание  
морских разбойников как «пиратов Киприды»:

Ах, на лодках своих от пиратских триер Афродиты  
Бегством спасайтесь – они ведь пострашнее сирен.

(Греческая эпиграмма / Сост. Н.А. Чистякова. СПб.,  
1993. С. 99).

<sup>25</sup> См., например: *Кобылина М.М.* Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века н. э. М., 1978.

<sup>26</sup> Эпиграмма Мелеагра, пер. Е.В. Свиясова (Древнегреческая застольная, шутливая и эротическая эпиграмма. СПб., 1997. С. 70).

<sup>27</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 15.

<sup>28</sup> См., например, *Leach E.R.* *Magical Hair // Myth and Cosmos. Readings in Mythology and Symbolism*, 4. N.Y., 1967; *Неклюдов С.Ю.* О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семантика и художественное творчество. М., 1977. С. 211–215.

<sup>29</sup> См.: *Leach E.R.* Op. cit.; *Неклюдов С.Ю.* Указ. соч.

<sup>30</sup> Беркова Е.А. Греческий любовный роман. Харитон. Ксенофонт Эфесский. Ахилл Татий // Античный роман. М., 1969. С. 55.

<sup>31</sup> Эпиграмма Мелеагра, пер. Е.В. Свиясова (Древнегреческая застольная, шутливая и эротическая эпиграмма. СПб., 1997. С. 71).

<sup>32</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 77.

<sup>33</sup> Ibid. P. 62.

<sup>34</sup> *Bürger K.* Zu Xenophon von Ephesus // *Hermes*, 27, 1892. S. 38.

<sup>35</sup> Григорьева Н. Магическое зеркало «Метаморфоз» // Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения. М., 1988. С. 13.

<sup>36</sup> Григорьева Н. Указ. соч. С. 13.

<sup>37</sup> *Konstan D.* Xenophon of Ephesus: Eros and Narrative in the Novel // *Greek Fiction: The Greek Novel in Context* / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 52–53.

<sup>38</sup> *Scobie A.* Perversion Ancient and Modern // *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 11, 1975.

<sup>39</sup> Николаев Ю. В поисках божества. Очерки из истории гностицизма. Киев, 1995. С. 36.

<sup>40</sup> *Zimmermann Fr.* Die 'Εφεσιακά des sog. Xenophon von Ephesos. Untersuchungen zur Technik und Komposition // *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 4, 1949/50. S. 252–286.

<sup>41</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 211.

## Эрот Ксенофонта

<sup>1</sup> Николаев Ю. Указ. соч. С. 18.

<sup>2</sup> Хосроев А.Л. Александрийское христианство по данным текстов из Наг-Хаммади. М., 1991. С. 75.

<sup>3</sup> См., например: Светлов Р.В. Гнозис и экзегетика. СПб., 1998. С. 171–198.

<sup>4</sup> См. философский и мифологический комментарий в: Neumann E. Amor and Psyche. Princeton, 1973.

<sup>5</sup> О теме «падения души» в среднем платонизме см.: Dillon J. The Middle Platonists. A Study of Platonism 80 B. C. to A. D. 220. London, 1977; Dillon J. The Descent of the Soul in Middle Platonic and Gnostic Theory // The Rediscovery of Gnosticism. V. I. Leiden, 1980–1981. P. 357–364; Witt R.E. Albinus and the History of Middle Platonism. Cambridge, 1937; большой материал, связанный с античными представлениями о душе, собран в: Rohde E. Psyche: The Cult of Soul and Belief in Immortality among the Greeks. London, 1925.

<sup>6</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. I. М., 1992. С. 266.

<sup>7</sup> Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 286.

<sup>8</sup> North H.F. From Myth to Icon: Reflections of Greek ethical Doctrine in Literature and Art. Ithaca; London, 1979.

<sup>9</sup> См. подборку высказываний в: Burkert W. Ancient Mystery Cults. Cambridge, 1987.

<sup>10</sup> Не о стоиках ли, постоянных оппонентах платоников, идет речь?

<sup>11</sup> Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М., 1996.

<sup>12</sup> Burkert W. Op. cit.

<sup>13</sup> См.: West M.L. The orphic poems. Oxford, 1984; Lindforth J. The Arts of Orpheus. California, 1941.

<sup>14</sup> О последних работах такого рода см.: Жмудь Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб.,



1994; *Жмудь Л.Я.* Орфические граффити из Ольвии // Этюды по античной истории и культуре Северного Причерноморья. СПб., 1992. С. 94–110.

<sup>15</sup> *Лебедев А.В.* От переводчика // Фрагменты ранних греческих философов / Изд. А.В. Лебедев. М., 1989. С. 575.

<sup>16</sup> Например: *Жмудь Л.Я.* Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб., 1994.

<sup>17</sup> *Шичалин Ю.А.* Статус науки в орфико-пифагорейских кругах // Философско-религиозные истоки науки. М., 1997. С. 12–43.

<sup>18</sup> *Шичалин Ю.А.* Указ. соч. С. 38–39.

<sup>19</sup> *Bianchi U.* Selected essays on gnosticism, dualism and mysteriosophy. Leiden, 1978. P. 129–137; 196–207.

<sup>20</sup> О близости «Оракулов» к орфизму см.: *Quispel G.* God is Eros // Early Christian Literature and the Classical Intellectual tradition. Paris, 1979. P. 189–205.

<sup>21</sup> *Tardieu M.* Trois mythes gnostiques. Paris, 1974.

<sup>22</sup> См.: *Завьялов А.* Римские катакомбы. СПб., 1903; *Уваров А.С.* Христианская символика. Ч. 1: Символика древнехристианского периода. М., 1908; *Фон-Фрикен.* Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. М., 1872–1885; *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900; *Эри В.* Письма о христианском Риме // Наше наследие. 1991. № 2. С. 117–137; *Mommsen Th.* Die Katakomben Roms. Leipzig, 1871.

<sup>23</sup> *Вейдле В.В.* Крещальная мистерия и раннехристианское искусство // Вейдле В.В. Умирание искусства. СПб., 1996. С. 163–192.

<sup>24</sup> В том числе и в «Халдейских оракулах» (*Kroll W.* De oraculis Chaldaicis. 1899–1901. P. 28).

<sup>25</sup> *Трофимова М.К.* Гностические апокрифы из Наг-Хаммади // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 199.

<sup>26</sup> Там же. С. 200.

<sup>27</sup> Там же. С. 184.

<sup>28</sup> Об идее андрогинизма в первоначальном христианстве см.: *Meeks W.A. The Image of the Androgyne: some Uses of a Symbol in Earliest Christianity // History of Religions. 1974. V. 13. P. 165–208.*

<sup>29</sup> Евангелие от Филиппа, 82 (*Трофимова М.К.* Гностические апокрифы из Наг-Хаммади // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 234).

<sup>30</sup> Евангелие от Филиппа, 60 (там же. С. 282). О теме брака в Евангелии от Филиппа см.: *Grant R.M. The Mystery of Marriage in the Gospel of Philip // Vigiliae Christianae. 1965. V. 15. P. 129–140.*

<sup>31</sup> Евангелие от Филиппа, 78.

<sup>32</sup> Там же, 79.

<sup>33</sup> Там же, 105.

<sup>34</sup> Там же, 61.

<sup>35</sup> О христианских «духовных союзах» см.: *Николаев Ю.* В поисках божества. Очерки из истории гностицизма. Киев, 1995. С. 90–94.

<sup>36</sup> *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1996. С. 164–186.

<sup>37</sup> Пер. А.Ф. Лосева. Указ. соч. С. 197.

<sup>38</sup> Там же. С. 196.

<sup>39</sup> Там же. С. 198.

<sup>40</sup> Там же. С. 199.

<sup>41</sup> Там же. С. 198.

<sup>42</sup> О теме зеркального отражения в античной литературе в связи с образом Нарцисса и его трактовкой Плотина см.: *Nadot P. Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin // Nouvelle Revue de Psychanalyse, 13, 1976. P. 81–108.*

<sup>43</sup> *Николаев Ю.* Указ. соч. С. 165.

<sup>44</sup> *Smith M.* Clement of Alexandria and a Secret Gospel of Mark. Cambridge, 1973. P. 12.

<sup>45</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 62.

<sup>46</sup> *Хосроев А.Л.* Александрийское христианство по данным текстов из Наг-Хаммади. М., 1991. С. 131; см. о «Толковании о душе» также: *Layton B.* The Soul as a Dirty Garment. Nag Hammadi Codex II, tr. 6 // Le Museon. Revue d'études orientales. 1978. Т. 91. P. 155–169.

<sup>47</sup> *Хосроев А.Л.* Указ. соч. С. 205.

<sup>48</sup> Там же. С. 132.

<sup>49</sup> Пер. А.Ф. Лосева. Указ. соч. С. 195.

<sup>50</sup> Там же. С. 194.

<sup>51</sup> Там же. С. 194.

<sup>52</sup> Там же. Указ. соч. С. 194.

<sup>53</sup> Об Элевсинских мистериях см., например: *Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Варшава, 1900; *Mylonas G.E.* Eleusis and the Eleusinian Mysteries. Princeton, 1961.

<sup>54</sup> *Bianchi U.* Selected essays on gnosticism, dualism and mysteriosophy. Leiden, 1978. P. 197.

<sup>55</sup> Души умерших, согласно поверью, едят гранатовые зернышки; сок граната символизирует кровь невесты на брачном ложе. См. о гранате: *Кереньи К.* Элевсинские мистерии. М., 2000. С. 147 слл.

<sup>56</sup> *Egger B.* Women and Marriage in the Greek Novels: The Boundaries of Romance // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 260–280.

<sup>57</sup> *Konstan D.* Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel. Princeton, 1994; *Konstan D.* Xenophon of Ephesus: Eros and narrative in the novel // Greek Fiction: The Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 49–63.

<sup>58</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit.

<sup>59</sup> *Трофимова М.К.* Гностические апокрифы из Наг-Хаммади // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 326–327.

<sup>60</sup> *Schmeling G.L.* Op. cit. P. 62.

<sup>61</sup> *Хосроев А.Л.* Указ. соч. С. 207.

<sup>62</sup> Пер. С.С. Аверинцева (Многоценная жемчужина. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н. э. М., 1994. С. 178–179); ср. пер. Е. Мещерской (*Мещерская Е.* Деяния Иуды Фомы. М., 1990. С. 170).

<sup>63</sup> *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 420–421.

<sup>64</sup> «Чужестранцы» – постоянный эпитет и героев Гелиодора.

<sup>65</sup> Кроме того, это лексика зрения и знания, слова, производные от *ἄγιν*, и элевсинская формула, о которой пойдет речь ниже.

<sup>66</sup> Подсчеты производились по индексу Папаниколау в тейбнеровском издании.

<sup>67</sup> *Eisler R.* Orpheus – the Fisher. London, 1921.

<sup>68</sup> *Мещерская Е.* Указ. соч. С. 129–130; 134–137.

<sup>69</sup> Заметим, что исследователи текстов Нового Завета называют на *θαῦρῶν* в канонических Евангелиях (Мф. 9:2, 22; 14:27; Мк. 6:50; Ин. 16:33) как на использование «языка мистерий» (Theological Dictionary of the New Testament / Ed. G. Kittel. Grand Rapids, Michigan, 1983. P. 27).

<sup>70</sup> *Светлов Р.В.* Гнозис и экзегетика. СПб., 1998. С. 91.

<sup>71</sup> *Мещерская Е.* Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М., 1997. С. 310–352.

<sup>72</sup> *Haight E.H.* More Essays on Greek Romances. N.Y., 1945.; *Reardon B.P.* The Form of Greek Romance. Princeton, 1991; *Schierling S.P. and M.J.* The influence of the ancient romances on the Acts of the apostles // The Classical Bulletin, LIV. Saint Louis, 1978. P. 81–88; *Pervo R.* Profit with Delight:

The Literary Framework of the Acts of Apostles. Philadelphia, 1987; *Idem*. Early christian fiction // Greek Fiction: The Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 239–254.

<sup>73</sup> Цит. по: *Хосроев А.Л.* Александрийское христианство по данным текстов из Наг-Хаммади. М., 1991. С. 138.

<sup>74</sup> *Мещерская Е.* Деяния Иуды Фома (культурно-историческая обусловленность раннесирийской легенды). М., 1990. С. 95.

<sup>75</sup> Joseph et Aseneth / Ed. M. Philonenko. Leiden, 1968.

<sup>76</sup> См.: *West S.* Joseph and Aseneth: a Neglected Greek Romance // The Classical Quarterly 24, 1974. P. 70–81.

<sup>77</sup> *Мещерская Е.* Указ. соч. С. 91.

## Аллегорический роман

<sup>1</sup> *Гаспаров М.Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 591.

<sup>2</sup> *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 598.

<sup>3</sup> В литературоведении существовало мнение о возникновении «романа» из риторических школьных упражнений; как писал Б. Грифцов, сущность конструктивного принципа романа можно вывести из риторической контroversии (*Грифцов Б.А.* Теория романа. М., 1927).

<sup>4</sup> *Гаспаров М.Л.* Басни Эзопа // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 228–267. С. 255.

<sup>5</sup> *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 241.

<sup>6</sup> Там же. С. 247.

<sup>7</sup> Об аллегорической трактовке Гомера в античности см.: *Buffière F.* Les mythes d'Homère et la pensée grecque. Paris,

1956; *Попова Т.В.* Гомер в оценке неоплатоников // Древнегреческая литературная критика. М., 1975. С. 415–452.

<sup>8</sup> Евангелие от Филиппа, 67 (*Трофимова М.К.* Гностические апокрифы из Наг-Хаммади // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 284).

<sup>9</sup> *Светлов Р.В.* Гнозис и экзегетика. СПб., 1998. С. 104.

<sup>10</sup> Евангелие от Филиппа, 125.

<sup>11</sup> См.: *Светлов Р.В.* Античный неоплатонизм и александрийская экзегетика. СПб., 1996. С. 110–11.

<sup>12</sup> *Светлов Р.В.* Гнозис и экзегетика. СПб., 1998. С. 222.

<sup>13</sup> *Елизарова М.М.* Община терапевтов. М., 1972.

<sup>14</sup> Тексты Кумрана. Вып. II / Пер. и комм. А.М. Газова-Гинзберга, М.М. Елизаренковой, К.Б. Старковой. СПб., 1996. С. 2.

<sup>15</sup> Ср.: Тексты Кумрана. Вып. II. С. 78; а также: Тексты Кумрана. Вып. I. М., 1971. С. 378, 383.

<sup>16</sup> Евангелие от Фомы (*Трофимова М.К.* Гностические апокрифы из Наг-Хаммади // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 250).

<sup>17</sup> *Сидоров А.И.* Комментарии к «Вопросоответам к Фалласию» Максима Исповедника // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. II. М., 1994. С. 246.

<sup>18</sup> *Брагинская Н.В.* «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей: Человек в истории. М., 1994. Вып. 6.

<sup>19</sup> Ср.: *Новосадский Н.И.* Елевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 97; *Латышев В.В.* Очерки греческих древностей. СПб., 1899. Ч. 2. С. 217.

<sup>20</sup> Наблюдения по поводу роли экфразы в греческих романах см.: *Billault A.* L'inspiration des *ἐκφράσεις* d'oeuvres d'art chez les romanciers grecs // *Rhetorica*, VIII, 1990. P. 153–160; *Davidson M.* The Thematic Use of Ecphrasis in the Ancient Novel // *Erotica Antiqua. Acta of the Interna-*

tional Conference on the Ancient Novel. Bangor, 1977. P. 32–33; *Dubel S.* La description d'objets d'art dans les Ethiopiennes // Pallas, XXXVI, 1990. P. 101–115.

<sup>21</sup> *MacAlister S.* Oneirocriticism and the Ancient Greek Novel // The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives / Ed. by J. Tatum. Hannover, 1990. P. 68; *MacAlister S.* Dreams and Suicides. The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire. London; N.Y., 1996.

<sup>22</sup> *Plastira M.* Dreams in the Novel of Xenophon Ephesius // The International Conference on the Ancient Novel 2000. Groningen, 2000.

<sup>23</sup> *Maaskant-Kleibrink M.* Psyche's Birth // Groningen Colloquia on the Novel. V. III. Groningen, 1990. P. 13–33.

<sup>24</sup> *Laplace M.M.J.* Achille Tatius, Leucippé et Clitophon: des Fables au Roman de Formation // Groningen Colloquia on the Novel 4 (1991). P. 35–56.

<sup>25</sup> *Bartsch Sh.* Op. cit.

<sup>26</sup> *Morgan J.R.* Reader and Audiences in the *Aithiopika* of Heliodoros // Groningen Colloquia on the Novel. V. IV. Groningen, 1991. P. 85–104; *Morgan J.R.* The *Aithiopika* of Heliodorus: Narrative as Riddle // Greek Fiction: The Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 97–116.

<sup>27</sup> *Pervo R.* Early christian fiction // Greek Fiction: The Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 239–254.

<sup>28</sup> *Hägg T.* Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Stockholm, 1971; *Fusillo M.* Textual patterns and Narrative Situations in the Greek Novel // Groningen Colloquia on the Novel. V. I. Groningen, 1988. P. 17–32; *Fusillo M.* Il romanzo greco: polifonia ed eros. Venezia, 1989; о композиции как свидетельстве эстетической изощренности Гелиодора см.: *Heiserman A.* The Novel before the Novel. Chicago; London, 1977. P. 202.

<sup>29</sup> Szepessy T. Die *Aithiopika* des Heliodoros und der griechische sophistische Liebesroman // Acta Antiquae Hungaricae. 5. 1957. S. 241–259.

<sup>30</sup> Гаспаров М.Л. Вергилий, или поэт будущего // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 111–135. С. 130.

<sup>31</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 222–223.

<sup>32</sup> Там же. С. 223.

<sup>33</sup> Зембатова Н.П. «Священный брак» эллинизма и варварства в романе Гелиодора «Эфиопика» // Типология и взаимосвязь литератур древнего мира / Отв. ред. П.А. Гринцер. М., 1971. С. 268–279.

<sup>34</sup> *D'Orville Ph.* Miscellanea in auctores veteres. Amstelodami. Vol. VII, 1736.

<sup>35</sup> *Calderini A.* Il romanzo di Caritono, Milano, 1911; *Collona A.* Teofane Cerameo e Filippo Filosofo // Bolletino del Comitato per la preparazione della Edizione dei Classici Greci et Latini. N. S. 8, 1960.

<sup>36</sup> *Oldfather A.* Lokrika. Anhang B. Ueber den angeblichen Autor des Bruchstückes *Τῆς Χαρικλείας ἐρμῆνευμα τῆς σόφρωνος ἐκ φωνῆς Φιλίππου τοῦ Φιλοσόφου* // Philologus. LXVIII 1908.

<sup>37</sup> *Weinreich O.* Der griechische Liebesroman. Zürich, 1962.

<sup>38</sup> Цит. по: Полякова С.В. Из истории византийского романа. Опыт интерпретации «Повести об Исмине и Исминии» Евмафия Макремволита. М., 1979. С. 45.

<sup>39</sup> Полякова С.В. Указ. соч. С. 48.

<sup>40</sup> *Littlewood A.R.* The Romantic Paradise // Erotica antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel. Bangor, 1977. P. 34–36. *Егунов А.Н.* Заметки к Ахиллу Татию и Гелиодору // Доклады Академии наук. Сер. В. Л., 1928, № 4. С. 59–64.



<sup>41</sup> Ш. Берч отмечает соответствие описаний дуга на картине и сада Клитофонта как прием, сопоставляющий Европу и Левкиппу (*Bartsch Sh.* Op. cit. P. 50–55).

<sup>42</sup> *Франк-Каменецкий И.Г.* К вопросу о развитии поэтической метафоры // Аверинцев С.С., Франк-Каменецкий И.Г., Фрейденберг О.М. От слова к смыслу: проблемы тропогенеза. М, 2001. С. 31 слл.

<sup>43</sup> Ср. рассказы о Фениксе у Геродота, Овидия, Тацита и Флавия Филострата: Her. II 73; Ovid. Met. XV 392 sq.; Tac. Ann. VI 28; Philostr. Vit. Apoll. III 49. По Геродоту, Феникс прилетает в Египет из Аравии, по Филострату – из Индии. У Ахилла Татия описание Феникса и того, как он хоронит своего отца, соответствует сведениям, приведенным у названных авторов. Однако рассказ о том, как египетские жрецы проверяют идентичность Феникса, для чего он показывает им свой детородный орган, по всей вероятности, придуман и добавлен самим Ахиллом Татием.

Феникс – известный символ возрождения; у Овидия сказано, что он возрождается из праха своего отца. С. Аверинцев, комментируя средневековый «Физиолог», пишет: «В позднеантичной литературе феникс приобретает черты павлина, и с этими чертами его воспринимает средневековое воображение; в аспекте своего пластического облика феникс – преобразование и одухотворение павлина» (Многоценная жемчужина. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н. э. М., 1994. С. 431). Контекст Ахилла Татия очень близок такому пониманию Феникса – здесь он действительно оказывается как бы преобразованием павлина, что аллегорически соответствует победе одухотворенной, целомудренной любви над земной, чувственной, соблазнительную красоту которой обозначает павлин.

<sup>44</sup> *Littlewood A.R.* Op. cit.

<sup>45</sup> *Bartsch Sh.* Op. cit. P. 155–156.

<sup>46</sup> *Кереньи К.* Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. М., 2000. С. 147–159.

<sup>47</sup> *Bartsch Sh.* Op. cit. P. 144–177.

<sup>48</sup> Ibid. P. 146–147. С. Хедрик тоже пишет о роли цвета в романе Ахилла Татия, но, в отличие от Бэрч, не находит в нем никакого цветового символизма: *Hedrick C. Conceiving the Narrative: Colors in Achilles Tatius and the Gospel of Mark // Ancient Fiction and Early Christian Narrative. Society of Biblical Literature Symposium Series. No. 6. Atlanta, 1998. P. 177–199.*

<sup>49</sup> *Bartsch Sh.* Op. cit. P. 155–156.

<sup>50</sup> О противопоставлении города и деревни в романе Лонга пишут многие исследователи. См., например: *Said S. The City in the Greek Novels // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 216–236.*

<sup>51</sup> *Turner P. Daphnis and Chloe. An Interpretation // Greece and Rome, 7, 1960. P. 117–123; Morgan J.R. Daphnis and Chloe: Love's own sweet Story // Greek Fiction: The Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 64–79.*

<sup>52</sup> *Turner P.* Op. cit.

<sup>53</sup> По подсчету строк тейбнеровского издания Лонга.

<sup>54</sup> *Chalk H.H.O. Eros and the Lesbian Pastorals of Longos // Journal of Hellenic Studies, 80, 1960. P. 32–51; Turner P. Op. cit.; Merkelbach R. Die Hirten des Dionysos: die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus. Stuttgart, 1988.*

<sup>55</sup> *Morgan J.R.* Op. cit.

<sup>56</sup> См., например: *Полякова С.В.* Указ. соч.

<sup>57</sup> Алексей Макремволит, Иоанн Евгеник и др.; см.: *Полякова С.В.* Указ. соч. С. 39–55.

<sup>58</sup> *Полякова С.В.* Указ. соч. С. 125.

<sup>59</sup> Там же. С. 190.

<sup>60</sup> Там же. С. 105.

<sup>61</sup> Там же. С. 106–124.

- <sup>62</sup> Там же. С. 106.
- <sup>63</sup> Там же. С. 110.
- <sup>64</sup> Там же. С. 114.
- <sup>65</sup> Там же. С. 131.
- <sup>66</sup> Там же. С. 131–132.
- <sup>67</sup> Там же. С. 117–118.
- <sup>68</sup> Там же. С. 118.
- <sup>69</sup> Там же. С. 98.
- <sup>70</sup> Там же. С. 105.
- <sup>71</sup> *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. М., 1983. С. 34, 37.
- <sup>72</sup> *Сахаров В.И.* Проза русских масонов // Контекст – 94, 95: Литературно-теоретические исследования. М., 1996. С. 343.
- <sup>73</sup> Там же. С. 346.
- <sup>74</sup> Там же. С. 350.
- <sup>75</sup> Там же. С. 356.
- <sup>76</sup> См.: *Jong, Jan L. de.* Renaissance Representations of Cupid and Psyche: Apuleius versus Fulgentius // Groningen olloquia on the Novel. Groningen, 1989. V. II. P. 75–86.

## Приложение

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Полякова С.В.* Из истории византийского романа. М., 1979; *Она же.* Византийский любовный роман. Ахилл Татий у Симеона Метафраста // Античная древность и средние века. Сб. 10. Свердловск, 1973.

<sup>2</sup> *Passiones Galactionis* // PG T. 116, col. 93.

<sup>3</sup> *Baring-Gold.* Early Christian Greek Romances // Contemporary Review 1877, October. P. 858 ff.

<sup>4</sup> *Dorrie H.* Die Griechischen Romane und das Christentum  
// *Philologus*, 93, 1938. S. 275.

<sup>5</sup> *Веселовский А.Н.* Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. I: Греко-византийский период. СПб., 1886. С. 35.

<sup>6</sup> *Веселовский А.Н.* Указ. соч. С. 36.

## Библиография

### Издания романов и других источников

Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon / Ed. E. Vilborg. Vol. I–II. Stockholm, 1955–1962.

Chariton. Chaereas and Callirhoe / Ed. W.E. Blake. Oxford, 1938.

Heliodorus. Aethiopica / Ed. A. Colonna. Rome, 1938.

Joseph et Aseneth / Ed. M. Philonenko. Leiden, 1968.

Longus. Daphnis and Chloe / Ed. M.D. Reeve. Leipzig, 1982.

Xenophon Ephesius. Ephesiacorum Libri V / Ed. A.D. Papanikolaou. Leipzig, 1973.

\* \* \*

Artemidori Daldiani Onirocriticon libri V / Rec. R.A. Pack. Lipsiae, 1963.

Clemens Alexandrinus. Epist. I 7 // Smith M. Clement of Alexandria and a Secret Gospel of Mark. Cambridge, 1973.

Héraclite. Allégories d'Homère / Texte établi et traduit par F. Buffière. Paris, 1962.

Oracles chaldaïques / Ed. E. des Places. Paris, 1971.

Orphicorum fragmenta / Ed. O. Kern. Berolini, 1922.

Philonis Alexandrini Opera / Edd. L. Cohn, P. Wendland. Vol. I–VII. Berolini, 1896–1926.

Platonis opera / Rec. I. Burnett. Vol. I–V. Oxoniae, 1952–1954.

Plotini opera / Edd. P. Henry, H.-R. Schwyzer. Vol. I–III. Oxoniae, 1964–1977.

Plutarchus. *Moralia* / Ed. and transl. E.H. Sandbach. London, 1969.

Plutarchus. *De Iside et Osiride* / Ed. J.G. Griffiths. Cambridge, 1970.

### Цитируемые переводы

Анонимные пролегомены к платоновской философии / Пер. Т.Ю. Бородай и А.А. Пичхадзе // Учебники платоновской философии / Сост. Ю. Шичалин. Москва; Томск, 1995. С. 121–146.

Античные гимны / Сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1988.

Апокрифы древних христиан. Исследование, тексты, комментарии / Пер. И.С. Свенцицкая, М.К. Трофимова. М., 1989.

*Апулей*. Апология. Метаморфозы. Флориды / Пер. М.А. Кузмина и С.П. Маркиша. М., 1993.

*Аристотель*. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. IV. М., 1984.

*Ахилл Татий Александрийский*. Левкиппа и Клитофонт / Пер. АБДЕМ под ред. Б.Л. Богаевского. М., 1925.

*Аристотель*. История животных / Пер. С. Кондратьева. М., 1996.

*Гелиодор*. Эфиопика / Пер. под ред. А. Егунова. М.; Л., 1932.

Гомеровы гимны / Пер. Е. Рабинович. М., 1995.

Греческая эпиграмма / Сост. Ф. Петровский, Ю. Шульц. М., 1960.

Греческая эпиграмма / Сост. Н.А. Чистякова. СПб., 1993.

*Гюэ П.-Д.* Трактат о возникновении романов / Пер. Е.П. Гречаного // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 412–418.

Деяния Иуды Фомы / Пер. Е. Мещерской // Мещерская Е. Деяния Иуды Фомы (культурно-историческая обусловленность раннесирийской легенды). М., 1990. С. 129–223.

*Дионисий Ареопагит.* О божественных именах. О мистическом богословии / Пер. Г.М. Прохорова. СПб., 1994.

Древнегреческая застольная, шутливая и эротическая эпиграмма / Пер. Е. Свиясова. СПб., 1997.

*Евсевий Памфил.* Церковная история. М., 1993.

*Ерма.* Пастырь / Пер. П. Преображенского // Писания мужей апостольских. Рига, 1994.

*Иринеи Лионский.* Творения. М., 1996.

История Иоханнана апостола, сына Зеведеева / Пер. Е. Мещерской // Мещерская Е. Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М., 1997. С. 307–363.

*Климент Александрийский.* Строматы // Отцы и учителя церкви III века. Т. I. М., 1996.

*Ксенофонт.* Сократические сочинения / Пер. С.И. Соболевского. СПб., 1993.

*Ксенофонт Эфесский.* Повесть об Антии и Габрокоме / Пер. С. Поляковой. М., 1956.

*Лонг.* Дафнис и Хлоя / Пер. С. Кондратьева. М., 1964.

*Лосев А.Ф.* Анализ трактата «Об Эросе» (III 5) // Плотин. Сочинения. Плотин в русских переводах. СПб., 1995.

*Лукиан из Самосаты.* Избранная проза. М., 1991.

*Лукреций.* О природе вещей / Пер. Ф. Петровского. М., 1937.

*Макробий.* Комментарий на сон Сципиона. Кн. 1, гл. 8. Пер. М. Петрова // Историко-философский ежегодник – 95, М., 1996. С. 221–230.

Многоценная жемчужина. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н. э. М., 1994.

*Ориген.* Против Цельса / Пер. Л. Писарева. М., 1996.

*Павсаний.* Описание Эллады / Пер. С.П. Кондратьев. Т. I, II. М., 1994.

*Платон.* Собрание сочинений в 4 томах. М., 1990–1994.

*Плотин.* Сочинения // Плотин в русских переводах. СПб., 1995.

*Плутарх.* Об Эроде / Пер. Я. Боровского // Плутарх. Сочинения. М., 1983.

- Плутарх*. Застольные беседы. Л., 1990.
- Плутарх*. Об «Е» в Дельфах / Пер. Н. Клячко // Плутарх. Исида и Осирис. Киев, 1996. С. 71–96.
- Плутарх*. О том, что Пифия больше не прорицает стихами / Пер. Л.А. Фрейберг // Плутарх. Исида и Осирис. Киев, 1996.
- Порфирий*. О пещере нимф / Пер. В.Б. Черниговского // Плутарх. Исида и Осирис. Киев, 1996. С. 211–229.
- Порфирий*. Отправные положения к умопостигаемому / Пер. В. Петрова // Историко-философский ежегодник – 95. М., 1996. С. 231–246.
- Сократ Схоластик*. Церковная история. М., 1996.
- Творения преподобного Максима Исповедника. Книга I. Богословские и аскетические трактаты / Пер. и коммент. А.И. Сидорова. М., 1993.
- Творения преподобного Максима Исповедника. Книга II. Вопросыответы к Фалассию / Пер. и коммент. С.Л. Епифановича, А.И. Сидорова. М., 1994.
- Тексты Кумрана. Выпуск I / Пер. И.Д. Амузина. М., 1971.
- Тексты Кумрана. Выпуск II / Пер. и комм. А.М. Газова-Гинзберга, М.М. Елизаренковой, К.Б. Старковой. СПб., 1996.
- Тертуллиан*. О поощрении целомудрия / Пер. Э. Юнца // Тертуллиан. Избранные сочинения // Сост. и общ. ред. А.А. Столярова. М., 1994.
- Федр и Бабрий*. Басни / Пер. М.Л. Гаспарова. М., 1995.
- Филострат Флавий*. Жизнь Аполлония Тианского / Пер. Е.Г. Рабинович. М., 1985.
- Филострат Старший*. «Картины». Кн. I и II / Пер. С.П. Кондратьева // Филострат (Старший и Младший). Картины; Каллистрат. Описание статуй. Томск, 1996.
- Фрагменты ранних греческих философов / Пер. и сост. А.В. Лебедева. М., 1989.
- Харитон*. Повесть о любви Херея и Каллирои / Пер. И.И. Толстой. М.;Л., 1959.
- Цицерон*. О природе богов / Пер. М.И. Рижского // Цицерон. Философские трактаты. М., 1985.



*Эсхил. Прометей прикованный* / Пер. С. Апта // Эсхил. Трагедии. М., 1978.

*Ямвлих Халкидский. Жизнь Пифагора* / Пер. и комм. В.Б. Черниговского. М., 1997.

*Ямвлих. О египетских мистериях* / Пер. Л.Ю. Лукомского. М., 1995.

*The Nag Hammadi library in English* / Ed. J.M. Robinson. Leiden, 1977.

## Исследования

*Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность* // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 191–219.

*Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1997.

*Аверинцев С.С., Франк-Каменецкий И.Г., Фрейденберг О.М.* От слова к смыслу: проблемы тропогенеза. М, 2001.

*Алексидзе А.Д.* Византийский роман XII в. и любовная повесть Никиты Евгениана // Никита Евгениан. Повесть о Дросилле и Харикле. М., 1969. С. 121–145.

Античный роман. Сб. статей. М., 1969.

*Бахтин М.М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 447–483.

*Беркова Е.А.* Греческий любовный роман. Харитон. Ксенофонт Эфесский. Ахилл Татий // Античный роман. М., 1969. С. 32–74.

*Болдырев А.В.* Художественная повествовательная проза I–III вв. н. э. // История греческой литературы. М., 1960. Т. III. С. 241–272.

*Брагинская Н.В.* О композиции «Картин» Филострата Старшего // Структура текста – 81. Тезисы симпозиума. М., 1981. С. 129–133.

*Брагинская Н.В.* «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей: Человек в истории. М., 1994. Вып. 6.

*Вейдле В.В.* Крещальная мистерия и раннехристианское искусство // Вейдле В.В. Умирание искусства. СПб., 1996. С. 163–192.

*Веселовский А.Н.* Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. I: Греко-византийский период. СПб., 1886.

*Гаспаров М.Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 590–660.

*Гаспаров М.Л.* Басни Эзопа // Гаспаров М.Л. Избр. тр. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 228–267.

*Гаспаров М.Л.* Вергилий, или поэт будущего // Гаспаров М.Л. Избр. тр. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 111–135.

*Гаспаров М.Л.* Топика и композиция гимнов Горация // Гаспаров М.Л. Избр. тр. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 490–523.

*Гаспаров М.Л.* Неполнота и симметрия в «Истории» Геродота // Гаспаров М.Л. Избр. тр. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 483–489.

*Григорьева Н.* Магическое зеркало «Метаморфоз» // Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения. М., 1988.

*Грифцов Б.А.* Теория романа. М., 1927.

Документы масонских лож в «особом» архиве / Публ. С. Козлова, А. Оливетской // Родина. № 3. 1993. С. 58–63.

*Елизарова М.М.* Община терапевтов. М., 1972.

*Жмудь Л.Я.* Орфические граффити из Ольвии // Этюды по античной истории и культуре Северного Причерноморья. СПб., 1992. С. 94–110.

*Жмудь Л.Я.* Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб., 1994.

*Завьялов А.* Римские катакомбы. СПб., 1903.

*Зембатова Н.П.* Роман Гелиодора «Эфиопика» и его место в истории жанра // Античный роман. М., 1969. С. 92–106.

*Зембатова Н.П.* «Священный брак» эллинизма и варварства в романе Гелиодора «Эфиопика» // Типология и вза-

имосвязь литератур древнего мира / Отв. ред. П.А. Гринцер. М., 1971. С. 268–279.

*Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.

История греческой литературы. М., 1960. Т. III.

*Кереньи К.* Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. М., 2000.

*Киртичников А.Н.* Греческий роман в новой литературе. Харьков, 1876.

*Кобылина М.М.* Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века н. э. М., 1978.

*Кузнецова Т.И.* Роман о Нине и другие папирусные отрывки греческого романа // Античный роман. М., 1969. С. 107–131.

*Латышев В.В.* Очерки греческих древностей. СПб., 1899.

*Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии. М., 1996.

*Лебедев А.В.* От переводчика // Фрагменты ранних греческих философов / Изд. А.В. Лебедев. М., 1989. С. 571–575.

*Лопухин И.В.* Массонские труды: Духовный рыцарь. Некоторые черты о внутренней церкви. М., 1997.

*Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. I. М., 1992.

*Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. М., 1994.

*Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1996.

*Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. М., 1983.

*Мещерская Е.* Деяния Иуды Фомы (культурно-историческая обусловленность раннесирийской легенды). М., 1990.

*Мещерская Е.* Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М., 1997.

*Неклюдов С.Ю.* О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 211–215.

*Николаев Ю.* В поисках божества. Очерки из истории гностицизма. Киев, 1995.

*Новосадский Н.И.* Элевсинские мистерии. СПб., 1887.

*Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Варшава, 1900.

*Новосадский Н.И.* Древнегреческие экзегеты // Журнал Министерства народного просвещения, февр. 1895. Отд. V. С. 53–65.

*Покровский Н.В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900.

*Полякова С.В.* Из истории греческого романа в Византии («Эфиопика» Гелиодора в толковании Филиппа Философа и Иоанна Евгеника) // Византийский временник. 1971, № 31. С. 243–248.

*Полякова С.В.* Евматий и Ахилл Татий (К вопросу о трансформации греческого романа в Византии) // Античность и современность. К 80-летию Ф.А. Петровского (Сб. статей). М., 1972. С. 380–386.

*Полякова С.В.* Византийский любовный роман. Ахилл Татий у Симеона Метафраста // Античная древность и средние века. Сб. 10. Свердловск, 1973.

*Полякова С.В.* Из истории византийского романа. Опыт интерпретации «Повести об Исмине и Исминии» Евмафия Макремволита. М., 1979.

*Полякова С.В.* Из истории византийской любовной прозы («Любовные письма» Аристенета и «Повесть об Исминии и Исмине» Евмафия Макремволита) // Византийская любовная проза. М., 1995. С. 229–248.

*Попова Т.В.* Гомер в оценке неоплатоников // Древнегреческая литературная критика. М., 1975. С. 415–452.

*Рабинович Е.Г.* «Жизнь Аполлония Тианского» Флавия Филострата // Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. Пер. Е.Г. Рабинович. М., 1985. С. 217–276.

*Рикер П.* Конфликт интерпретаций. М., 1995.

*Русяева А.С.* Орфизм и культ Диониса в Ольвии // Вестник древней истории. 1978, № 1. С. 87–104.

*Сахаров В.И.* Проза русских масонов // Контекст – 94, 95: Литературно-теоретические исследования. М., 1996. С. 338–359.

*Свенцицкая И.С.* Протоевангелие Иакова // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 101–116.

*Светлов Р.В.* Античный неоплатонизм и александрийская экзегетика. СПб., 1996.

*Светлов Р.В.* Гнозис и экзегетика. СПб., 1998.

*Тронский И.М.* История античной литературы. М., 1988.

*Трофимова М.К.* Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979.

*Трофимова М.К.* Гностические апокрифы из Наг-Хаммади // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 161–334.

*Уваров А.С.* Христианская символика. Ч. 1: Символика древнехристианского периода. М., 1908.

*Фон-Фрикен.* Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. М., 1872–85.

*Фрейденберг О.М.* Происхождение греческого романа. 1923 (машинопись).

*Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.

*Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

*Хосроев А.Л.* Александрийское христианство по данным текстов из Наг-Хаммади. М., 1991.

*Шичалин Ю.А.* Статус науки в орфико-пифагорейских кругах // Философско-религиозные истоки науки. М., 1997. С. 12–43.

*Эри В.* Письма о христианском Риме // Наше наследие. 1991, № 2. С. 117–137.

*Юнг К.* Дух и жизнь. Сборник / Пер. с нем. Л.О. Акопян. М., 1996.

Ancient Fiction and Early Christian Narrative. Society of Biblical Literature Symposium Series. No. 6. Atlanta, 1998.

*Anderson Gr.* Eros Sophistes: Ancient Novelists at Play. Chico, 1982.

*Anderson Gr.* Achilles Tatius: a New Interpretation // The Greek Novel. AD I – 1985 / Ed. by R. Beaton. London; N.Y.; Sydney, 1988. P. 190–193.

*Anderson L.* Studies in oracular verses: concordance to Delphic responses in hexameter. Copenhagen, 1987.

*Bartsch Sh.* Decoding the Ancient Novel. The reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius. Princeton, 1989.

*Bianchi U.* Selected essays on gnosticism, dualism and mysticism. Leiden, 1978.

*Billault A.* L'inspiration des *ἐκφράσεις* d'oeuvres d'art chez les romanciers grecs // *Rhetorica*, VIII, 1990. P. 153–160.

*Bonner S.F.* Education in Ancient Rome. London, 1977.

*Bornecque H.* Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le père. Lille, 1902.

*Bowie E.L.* The Readership of Greek Novels in the Ancient World // *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore; London, 1994. P. 435–459.

*Bowie E.L.* The Ancient Readers of the Greek Novels // *The Novel in the Ancient World*. Leiden, 1996. P. 87–106.

*Buffière F.* Les mythes d'Homère et la pensée grecque. Paris, 1956.

*Bürger K.* Zu Xenophon von Ephesus // *Hermes*, 27, 1892.

*Burkert W.* Craft versus Sect: The Problem of Orphics and Pythagoreans // *Jewish and Christian Self-Definition*. London, 1983. V. III. P. 1–22.

*Burkert W.* Ancient Mystery Cults. Cambridge, 1987.

*Calderini A.* Il romanzo di Caritono. Milano, 1911.

*Chalk H.H.O.* Eros and the Lesbian Pastorals of Longos // *Journal of Hellenic Studies*, 80, 1960. P. 32–51.

*Chalk H.H.O.* Review of R. Merkelbach // *Classical Review* 13, 1963. P. 161–163.

*Chew K.* Focalization in Xenophon of Ephesos' Ephesiaka // *Ancient Fiction and Early Christian Narrative*. Society of Bibl. Lit., Symp. Ser. No. 6. Atlanta, 1998. P. 47–60.

Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature. Cambridge, 1989.

*Collona A.* Teofane Cerameo e Filippo Filosofo // *Bollettino del Comitato per la preparazione della Edizione dei Classici Greci et Latini*. N. S. 8, 1960.

*Dalmeyda G.* Autour de Xenophon d'Ephese // *Bulletin d'Association G. Budé*. 13, 1926. P. 18–28.

*Davidson M.* The Thematic Use of Ecphrasis in the Ancient Novel // *Erotica Antiqua*. Acta of the International Conference on the Ancient Novel. Bangor, 1977. P. 32–33.

*Dillon J.* The Middle Platonists. A Study of Platonism 80 B. C. to A. D. 220. London, 1977.

*Dillon J.* The Descent of the Soul in Middle Platonic and Gnostic Theory // The Rediscovery of Gnosticism. Leiden, 1980–1981. V. I. P. 357–364.

*Dodds E.R.* Pagan and Christian in an Age of Anxiety. Cambridge, 1965.

*Doody M.A.* The True Story of The Novel. Oxford, 1997.

*Dorrie H.* Die Griechischen Romane und das Christentum // Philologus, 93, 1938. S. 275.

*Dubel S.* La description d'objets d'art dans les Ethiopiques // Pallas, XXXVI, 1990. P. 101–115.

*Durham D.B.* Parody in Achilles Tatius // Classical Philology, 33, 1938. P. 1–19.

*Egger B.* Women and Marriage in the Greek Novels: The Boundaries of Romance // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 260–280.

*Eisler R.* Orpheus – the Fisher. London, 1921.

*Erotica Antiqua.* Acta of the International Conference on the Ancient Novel. Bangor, 1977.

*Ferguson J.* The Religions of the Roman Empire. London, 1970.

*Fontenrose J.* The Delphic Oracle. Berkeley, 1978.

*Fusillo M.* Textual patterns and Narrative Situations in the Greek Novel // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1988. V. I. P. 17–32.

*Fusillo M.* Il romanzo greco: polifonia ed eros. Venezia, 1989.

*Fusillo M.* Modern Critical Theories and the Ancient Novel // The Novel in the Ancient World. Leiden, 1996. P. 277–305.

*Gartner H.* Xenophon von Ephesos // RE 9A. 2 (1967) 2055–89.

*Guthrie W.K.Ch.* Orpheus and Greek Religion. London, 1935.

*Giangrande G.* On the Origins of the Greek Romance: the Birth of a Literary Form // Eranos, 60, 1962. P. 132–159.

- Grant R.M.* The Letter and the Spirit. London, 1957.
- Grant R.M.* The Mystery of Marriage in the Gospel of Philip // *Vigiliae Christianae*. 1965. V. 15. P. 129–140.
- Greek Fiction: The Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994.
- Griffiths J.* Xenophon of Ephesus and Isis // *Erotica Antiqua*. Acta of the International Conference on the Ancient Novel. Bangor, 1977. P. 75.
- Hadas M.* An Ethiopian romance. Ann Arbor, 1957.
- Hadot P.* Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin // *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 1976. P. 81–108.
- Hägg T.* Die Ephesiaka des Xenophon Ephesios – Original oder Epitome? // *Classica et Medievalia*. 37, 1966. S. 118–161.
- Hägg T.* Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Stockholm, 1971.
- Hägg T.* The Naming of the Characters in the Romance of Xenophon Ephesios // *Eranos*, 69, 1971. P. 25–59.
- Hägg T.* The Novel in Antiquity. Oxford; Berkeley; Los-Angeles, 1983.
- Hägg T.* The Beginnings of the Historical Novel // *The Greek Novel*. AD I – 1985 / Ed. by R. Beaton. London; N.Y.; Sydney, 1988. P. 169–181.
- Haight E.H.* Essays on Ancient Fiction. N.Y., 1936.
- Haight E.H.* Essays on Greek Romances. N.Y., 1943.
- Haight E.H.* More Essays on Greek Romances. N.Y., 1945.
- Hedrick C.* Conceiving the Narrative: Colors in Achilles Tatius and the Gospel of Mark // *Ancient Fiction and Early Christian Narrative*. Society of Biblical Literature Symposium Series. No. 6. Atlanta, 1998. P. 177–199.
- Heiserman A.* The Novel before the Novel. Chicago; London, 1977.
- Hunter R.* «The Form of Greek Romance» by B. Reardon // *CJ* 1992, v. 87, № 2. P. 178–181.
- Jaeger W.* Early Christianity and Greek *Paideia*. Cambridge, 1961.



*Johne R.* Women in the Ancient Novel // The Novel in the Ancient World. Leiden, 1996. P. 151–207.

*Jong, Jan L. de.* Renaissance Representations of Cupid and Psyche: Apuleius versus Fulgentius // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1989. V. II. P. 75–86.

*Kenyon F.G.* Books and Readers in Ancient Greece and Rome. Oxford, 1951.

*Kerényi K.* Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Leuchtung. Tübingen, 1927.

*Konstan D.* Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel. Princeton, 1994.

*Konstan D.* Xenophon of Ephesus: Eros and Narrative in the Novel // Greek Fiction: Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan, R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 49–63.

*Kytzler B.* Xenophon of Ephesus // The Novel in the Ancient World. Leiden, 1996. P. 336–360.

*Lavagnini B.* Le origini del romano greco. Pisa, 1921.

*Lavagnini B.* La patria di Xenofonte Efesio // Annali delle Università Toscane. N. S. 44, 1926. P. 239–249.

*Laplace M.M.J.* Achille Tatius, Leucippé et Clitophon: des Fables au Roman de Formation // Groningen Colloquia on the Novel 4, 1991. P. 35–56.

*Layton B.* The Soul as a Dirty Garment. Nag Hammadi Codex II, tr. 6 // Le Museon. Revue d'études orientales. 1978. T. 91. P. 155–169.

*Leach E.R.* Magical Hair // Myth and Cosmos. Readings in Mythology and Symbolism, 4. N.Y., 1967.

*Lindforth J.* The Arts of Orpheus. Caliphornia, 1941.

*Littlewood A.R.* The Romantic Paradise // Erotica Antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel. Bangor, 1977. P. 34–36.

*Ludvikovsky J.* Recky roman dobrodruzny. Praha, 1925.

*Maaskant-Kleibrink M.* Psyches Birth // Groningen Colloquia on the Novel. V. III. Groningen, 1990. P. 13–33.

*MacAlister S.* Oneirocriticism and the Ancient Greek Novel // The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives / Ed. by J. Tatum. Hannover, 1990. P. 68.

*MacAlister S.* Dreams and Suicides. The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire. London; N.Y., 1996.

*Meeks W.A.* The Image of the Androgyne: some Uses of a Symbol in Earliest Christianity // History of Religions. 1974. V. 13. P. 165–208.

*Merkelbach R.* Roman und Mysterium in der Antike. München, 1962.

*Merkelbach R.* Die Hirten des Dionysos: die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus. Stuttgart, 1988.

*Merkelbach R.* Novel and Aretalogy // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 283–295.

*Miralles C.* Eros as *nosos* in the Greek Novel // Erotica Antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel. Bangor, 1977. P. 20–21.

*Mommsen Th.* Die Katakomben Roms. Leipzig, 1871.

*Montevicchi O.* La papirologia. Milan, 1973.

*Morgan J.R.* Reader and Audiences in the *Aithiopika* of Heliodoros // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1991. V. IV. P. 85–104.

*Morgan J.R.* Daphnis and Chloe: Love's own sweet Story // Greek Fiction: The Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 64–79.

*Morgan J.R.* The *Aithiopica* of Heliodorus: Narrative as Riddle // Greek Fiction: The Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman. London; N.Y., 1994. P. 97–116.

*Mylonas G.E.* Eleusis and the Eleusinian Mysteries. Princeton, 1961.

*Neumann E.* Amor and Psyche. Princeton, 1973.

*Nock A.D.* Greek Novels and Egyptian Religion // Essays on Religion and the Ancient World. Cambridge, 1972. V. I–II. P. 169–175.

*North H.F.* From Myth to Icon: Reflections of Greek ethical Doctrine in Literature and Artem. Ithaca; London, 1979.

*Oldfather A.* Lokrika. Anhang B. Ueber den angeblichen Autor des Bruchstückes *Τῆς Χαρικλείας ἐρμῆνευμα τῆς σό-*

φρωνος ἐκ φωνῆς Φιλίππου τοῦ Φιλοσόφου // *Philologus*.  
LXVIII 1908.

*D'Orville Ph.* *Miscellanea in auctores veteres*. Amstelodami.  
Vol. VII, 1736.

*O'Sullivan J.N.* *Xenophon of Ephesus: his Compositional  
Technique and the Birth of the Novel*. Berlin, 1995.

*Parke H.W., Wormell D.E.* *The Delphic Oracle. II*. Ox-  
ford, 1956.

*Parke H.W.* *Greek Oracles*. London, 1967.

*Perry B.E.* *The Ancient Romances*. Berkeley; L.A., 1967.

*Pervo R.* *Profit with Delight: The Literary Framework of  
the Acts of Apostles*. Philadelphia, 1987.

*Pervo R.* *Early christian fiction // Greek Fiction: The  
Greek Novel in Context / Ed. by J.R. Morgan and R. Stoneman*.  
London; N.Y., 1994. P. 239–254.

*Petri R.* *Über den Roman des Chariton*. Meisenheim am  
Glan, 1963.

*Pinheiro M.* *Calasiris' Story and its Narrative Significance  
in Heliodorus' Aithiopika // Groningen Colloquia on the No-  
vel*. Groningen, 1991. V. IV. P. 69–84.

*Plastira M.* *Dreams in the Novel of Xenophon Ephesius //  
The International Conference on the Ancient Novel 2000*. Gro-  
ningen, 2000.

*Quispel G.* *God is Eros // Early Christian Literature and  
the Classical Intellectual tradition*. Paris, 1979. P. 189–205.

*Reardon B.P.* *The Greek Novel // Phoenix*, 23, 1969.  
P. 291–309.

*Reardon B.P.* *Aspects of the Greek Novel // Greece and  
Rome*, 33, 1976. P. 118–131.

*Reardon B.P.* *The Form of Ancient Greek Romance //  
The Greek Novel. AD I – 1985 / Ed. by R. Beaton*. London;  
N.Y.; Sydney, 1988. P. 205–216.

*Reardon B.P.* *The Form of Greek Romance*. Princeton, 1991.

*Reeve M.D.* *A.D. Papanikolaou: Xenophon Ephesius //  
The Journal of Hellenic Studies*. V. XCVI, 1976.

*Religious Syncretism in Antiquity / Ed. B. Pearson*. Mis-  
soula, 1975.

*Riedweg Ch.* Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien. Berlin; N.Y. 1987.

*Rist J.M.* Eros and Psyche. Toronto, 1967.

*Rohde E.* Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1876.

*Rohde E.* Psyche: The Cult of Soul and Belief in Immortality among the Greeks. London, 1925.

*Ruiz-Montero C.* The Structural Pattern of the Ancient Greek Romances and the «Morphology of the Folk-Tale of V. Propp» // *Fabula*, 22 1981. P. 228–238.

*Ruiz-Montero C.* Xenophon of Ephesus and Orality in the Roman Empire // The International Conference on the Ancient Novel 2000. Groningen, 2000.

*Said S.* The City in the Greek Novels // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 216–236.

*Shea C.* Setting the Stage for Romances: Xenophon of Ephesus and the Ecphrasis // Ancient Fiction and Early Christian Narrative. Society of Biblical Literature Symposium Series. No. 6. Atlanta, 1998. P. 61–76.

*Schierling S.P. and M.J.* The Influence of the Ancient Romances on the Acts of the Apostles // The Classical Bulletin, LIV. Saint Louis, 1978. P. 81–88.

*Schiessel von Fleischenberg O.* Die Rahmenerzählung in den Ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus. Innsbruck, 1909.

*Schmeling G.L.* Xenophon of Ephesus. Boston, 1980.

*Schwartz E.* Fünf Vorträge über griechischen Roman. Berlin, 1896.

*Scobie A.* Perversion Ancient and Modern // Journal of the History of the Behavioral Sciences. 11, 1975.

*Scobie A.* Storytellers, Storytelling and the Novel in Antiquity // Rheinisches Museum. N. F. 122, 1979. P. 229–259.

*Solmsen F.* Isis among the Greeks and Romans. Cambridge; London, 1979.

*Smith M.* Clement of Alexandria and a Secret Gospel of Mark. Cambridge, 1973.

*Stefens S.* 'Popularity' of Greek Novels // The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives. Hannover, 1990. P. 103–104.

*Stefens S.* Who Read Ancient Novels? // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 405–418.

*Sullivan J.P.* The Relevance of Modern Critical Approaches to the Roman Novel // The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives. Hannover, 1990. P. 91–101.

*Szepessy T.* Die *Aithiopika* des Heliodoros und der griechische sophistische Liebesroman // Acta Antiquae Hungaricae. 1957. N 5. S. 241–259.

*Tardieu M.* Trois mythes gnostiques. Paris, 1974.

The Greek Novel. AD I – 1985 / Ed. by R. Beaton. London; N.Y.; Sydney, 1988.

The Novel in the Ancient World / Ed. G. Schmeling. Leiden, 1996.

The Search for the Ancient Novel / Ed. J. Tatum. Baltimore, London, 1994.

Theological Dictionary of the New Testament / Ed. G. Kittel. Grand Rapids, 1983.

*Treu K.* Der antike Roman und seine Publicum // Der antike Roman: Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte / Ed. H. Kuch. Berlin, 1989. S. 178–197.

*Turasiewicz R.* The Problem of the Style of Xenophon of Ephesus // The Ancient Novel: Classical Paradigms and Modern Perspectives. Hannover, 1990. P. 135–136.

*Turcan R.* Le roman initiatique; à propos d'un livre récent // Revue de l'Histoire des Religions. 163, 1963. P. 149–199.

*Turner P.* Daphnis and Chloe. An Interpretation // Greece and Rome, 7, 1960. P. 117–123.

*Weitzmann K.* Illustrations in Roll and Codex. Princeton, 1970.

*Weinreich O.* Der griechische Liebesroman. Zürich, 1962.

*Wesseling B.* The Audience of the Ancient Novel // Groningen Colloquia on the Novel. Groningen, 1988. V. I. P. 67–80.

West S. Joseph and Aseneth: a Neglected Greek Romance // The Classical Quarterly 24, 1974. P. 70–81.

West M.L. The orphic poems. Oxford, 1984.

Wiersma S. The Ancient Greek Novel and its Heroines: a Female Paradox // Mnemosyne XLIII, 1990. P. 109–123.

Winkler J. The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopika* // Yale Classical Studies 27, 1982. P. 93–158.

Winkler J. The Invention of Romance // The Search for the Ancient Novel. Baltimore; London, 1994. P. 23–38.

Winkler M. The Cinematic Nature of the Opening Scene of Heliodoros' *Aithiopika* // The International Conference on the Ancient Novel 2000. Groningen, 2000.

Witt R.E. Albinus and the History of Middle Platonism. Cambridge, 1937.

Witt R.E. Isis in the Graeco-Roman World. London, 1971.

Yatromanolakis Y. Baskanos Eros: Love and the Evil-Eye in Heliodorus' *Aithiopika* // The Greek Novel. AD I – 1985 / Ed. by R. Beaton. London; N.Y.; Sydney, 1988. P. 194–204.

Zimmermann Fr. Neues zum Metiocho-Parthenope Roman // Aegyptus, 1935, 15. S. 277–281; Philologus, 1935, 90. S. 194–205.

Zimmermann Fr. Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte. Heidelberg, 1936.

Zimmermann Fr. Die *Ἐφεσιακά* des sog. Xenophon von Ephesos. Untersuchungen zur Technik und Komposition // Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 4, 1949/50. S. 252–286.

## *Указатели*

### Index locorum

- A. Tat. I 3, 314  
~ I 4 2, 348  
~ I 4 5, 351  
~ I 9 5, 351  
~ I 13 5, 132  
~ I 15 5, 349; 353  
~ I 15 6, 349  
~ I 15 8, 350  
~ I 16 3, 350  
~ I 18, 324  
~ I 19, 352  
~ I 23, 315  
~ I 30 4, 324  
~ II 1 2, 349  
~ II 2, 358  
~ II 11, 319  
~ II 11 2-3, 354  
~ II 11 4, 359  
~ II 11 4-8, 358  
~ II 11 7, 360  
~ II 11 8, 359  
~ II 12, 320  
~ II 14 7, 360  
~ II 14 9, 359  
~ II 15, 305  
~ II 18, 320  
~ II 24, 315; 316  
~ III 6 1, 360  
~ III 6-8, 307  
~ III 7, 317  
~ III 15, 316  
~ III 16 3, 360  
~ III 17 7, 361  
~ III 22 3, 360  
~ III 25 2, 356  
~ III 25 6, 359  
~ III 25 7, 359  
~ IV 1, 320  
~ IV 5 2, 356  
~ V 4, 306  
~ V 11, 321  
~ V 13, 351  
~ V 15 6, 359  
~ V 16, 139  
~ V 23 6, 360  
~ V 26, 223  
~ VI 4 2, 359  
~ VII 11 8, 359  
~ VIII 6, 370  
~ VIII 6 1, 359

- Ael. Arist. XXIV 28, 41
- Aesch. Prom. 659–672, 137  
 ~ Prom. 745, 138  
 ~ Prom. 884 sq., 138  
 ~ Sept. 565, 590, 610, 210  
 ~ fr. 5, 253
- Alcin. IV 3, 204
- Anon. Proleg. Plat. 14–15, 299  
 ~ 22, 299
- Anth. V 176, 149  
 ~ V 190, 158  
 ~ X 65, 413
- Apul. Apol. 50, 187  
 ~ Met. I 2, 169  
 ~ Met. VII 3, 169  
 ~ Met. XI 8, 48  
 ~ Met. XI 27, 38  
 ~ Plat. I 9, 204  
 ~ Plat. II 14, 205
- Arstt. Met. 986a 22 sq., 225  
 ~ Poet. 1452a 20, 135
- Artem. I 2, 276, 308  
 ~ I 4, 309; 310  
 ~ I 11, 313  
 ~ I 7 3, 254  
 ~ II 49, 132  
 ~ II 52, 122  
 ~ II 55, 134  
 ~ II 65, 132  
 ~ IV 35, 144  
 ~ IV 67, 312
- Aug. de Gen. IV 26, 292  
 ~ de Gen. IV 35, 292
- ~ de Gen. V 8, 292
- Charit. I 1 4–6, 116
- Cic. Acad. Pr. II 11, 203  
 ~ Nat. Deor. I 15, 280  
 ~ Nat. Deor. II 28, 280  
 ~ Nat. Deor. III 58–60, 234  
 ~ Nat. Deor. III 59, 127
- Clem. Alex. Strom. III 1 1, 238  
 ~ Strom. VII 12, 88
- Corp. Herm. Poem. 14, 237
- Demetr. Eloc. 101, 282
- Democr. A 135 DK, 101
- Diog. Laert. I 21, 203  
 ~ II 11, 280  
 ~ VII 110, 87  
 ~ VII 147, 280
- Dion. Areop. Div. Nom. IV 15, 230
- Emped. A 57, A 86, B 89 DK, 101
- Epiph. Haer. 21, 239
- Eunap. Vit. Soph. V 2 3, 151
- Eur. fr. 16 Page, 113
- Eust. Od. I p. 17, 249
- Firm. Mat. 22, 262
- Hel. I 1 7–8, 325  
 ~ I 2 5–6, 325  
 ~ II 25, 106  
 ~ II 25 2, 333  
 ~ II 29 4, 131



- ~ II 30 6, 339
- ~ II 36 1, 328
- ~ III 6, 103
- ~ III 11, 108
- ~ III 11 5, 334
- ~ IV 18 2, 113
- ~ V 16 4, 329
- ~ V 22 1–5, 332
- ~ VII 12 2, 327
- ~ VII 14 8, 326
- ~ VIII 11 3, 327
- ~ VIII 11 5, 326
- ~ X 35 2, 326
- ~ X 38 3, 326
- Heracl. fr. 15, 253
- ~ fr. 93, 281
- Heracl. Qu. Hom. 5 2 sq.,  
276
- ~ Qu. Hom. 76 1, 282
- Herm. Past. I 3, 264
- Herod. I 110, 122; II 13,  
101; II 159–161, 24
- ~ I 26, 24
- ~ VII 224, 24
- Hipp. Phil. IV 51; VI 7–20;  
X 12, 239
- ~ V 16, 244
- ~ V 8 40, 301
- Hom. Hymn. Cer. 5–15, 253
- Hom. Od. VIII 265–366, 76
- ~ Od. XII 430–440, 248
- Iambl. Myst. III 15, 298
- ~ Myst. III 17, 298
- ~ Vit. Pyth. 103, 281
- ~ Vit. Pyth. 105, 282
- Iren. I 23, 239
- ~ I 4, 236
- ~ III 3, 265
- ~ IV 1–4, 250
- Long. I 3, 125
- ~ I 32, 155; 368
- ~ II 26, 370
- Luc. Amor. 8, 302
- ~ Rhet. Praec. 6, 303
- Lucr. III 980–1020, 249
- ~ IV 42 sq., 101
- Macr. Somn. I 10, 245
- ~ Somn. I 19, 206
- Max. Conf. Myst. 2, 286
- ~ Qu. Thal. 25, 239
- Mich. Psell. de Hel. & Ach.,  
l. 24, 332
- Nonn. Dion. V 594 sq., 254
- NT Mt. 13:44, 294
- ~ Mt. 21:42, 263
- ~ Mc. 12:10, 263
- ~ Lc. 20:17, 263
- ~ Act. 4:11, 263
- ~ Apoc. 11:8, 49
- ~ 1 Cor. 10:11, 292
- ~ 1 Pt. 2:5, 264
- Olymp. in Phaed. p. 111, l.  
14 Norvin, 242
- Or. Chald. fr. 77, 228
- ~ fr. 78, 229
- Orig. Cels. IV 51, 266
- ~ in Cant. 109 24, 290
- ~ Princip. II 3 7, 290
- ~ Princip. III 1 17, 290

- ~ Princip. IV 11, 289; 290;  
291; 294
- ~ Princip. IV 12, 289
- ~ Princip. IV 13, 292
- ~ Princip. IV 14, 291
- ~ Princip. IV 14 20, 290
- ~ Princip. IV 15, 294
- ~ Princip. IV 20, 294
- ~ Princip. IV 21, 293
- ~ Princip. IV 22, 293
- ~ Princip. IV 23, 294
- Orph. fr. 29, 227
- ~ fr. 54–60, 227
- ~ fr. 56, 228
- ~ fr. 73, 227
- ~ fr. 75, 228
- ~ fr. 81, 231
- ~ fr. 82, 231
- ~ fr. 85, 241
- ~ fr. 86, 232
- ~ fr. 98, 233
- ~ fr. 99, 233
- ~ fr. 104, 232
- ~ fr. 109, 231
- ~ fr. 168, 228
- ~ fr. 170, 228
- ~ fr. 188, 233
- ~ fr. 197, 258
- ~ fr. 206, 242
- ~ fr. 207, 251
- ~ fr. 209, 242; 248
- ~ fr. 210, 248; 251
- ~ fr. 211, 251; 255; 257
- ~ fr. 218, 252
- ~ fr. 221, 255; 283
- ~ fr. 229, 255; 262
- Ovid. Fast. IV 607, 254
- ~ Met. V 534 sq., 254
- Paus. I 30 1, 127
- ~ II 32 1, 48
- ~ VI 23 3–4, 127
- ~ IX 27 1–2, 224; 252
- ~ IX 30 3–5, 252
- ~ IX 30 6, 252
- ~ IX 31 6, 254
- ~ VIII 5 12, 53
- ~ VIII 37 2–4, 253
- Pers. I 89, 195
- Phaedr. IV 18, 278
- Phil. Iud. Leg. Allegor. I 59,  
288
- ~ Vit. Cont. 28, 289
- Philostr. Vit. Apoll. II 22,  
302
- Plat. Alcib. I 132d–133c, 210
- ~ Alcib. I 133be, 210
- ~ Alcib. I 176e, 210
- ~ Charm. 165b, 210
- ~ Crat. 420b, 101
- ~ Ion 530c, 280
- ~ Legg. 837cd, 105
- ~ Phaed. 81b, 244
- ~ Phaed. 81de, 188
- ~ Phaedr. 246b, 169
- ~ Phaedr. 247b, 169
- ~ Phaedr. 247c, 41
- ~ Phaedr. 248ab, 169
- ~ Phaedr. 249bc, 216
- ~ Phaedr. 249c–251b, 90
- ~ Phaedr. 249e, 90
- ~ Phaedr. 250bd, 216

- ~ Phaedr. 250c, 41; 212
  - ~ Phaedr. 251a, 105
  - ~ Phaedr. 251bd, 101
  - ~ Phaedr. 252a, 157
  - ~ Phaedr. 252c, 171
  - ~ Phaedr. 253c-256e, 105
  - ~ Phaedr. 253d sq., 213
  - ~ Phaedr. 253d-254e, 169
  - ~ Phaedr. 255d, 105
  - ~ Resp. 508a sq., 215
  - ~ Resp. 508b, 101
  - ~ Resp. 573be, 109
  - ~ Symp. 177d, 9
  - ~ Symp. 183e, 90
  - ~ Symp. 192bc, 104
  - ~ Symp. 193b, 89
  - ~ Symp. 196c, 209; 211; 214
  - ~ Symp. 210, 223
  - ~ Symp. 210e, 89
  - ~ Symp. 212b, 89
  - ~ Symp. 251b, 213
  - ~ Tim. 29b, 299
  - ~ Tim. 92c, 296
- Plot. I 6, 206; 331
- ~ I 6 8, 243; 245; 249
  - ~ III 5, 101; 113; 232
  - ~ III 6 5, 245
  - ~ IV 3, 242
  - ~ VI 7, 206
  - ~ VI 9, 206
  - ~ VI 9 9, 245
- Plut. Amat. 755e, 187
- ~ Amat. 757a, 215; 220
  - ~ Amat. 757bc, 89
  - ~ Amat. 757bc sq., 219
  - ~ Amat. 757c, 219
  - ~ Amat. 759e, 220
  - ~ Amat. 760d, 220
  - ~ Amat. 761e, 221
  - ~ Amat. 761f, 217; 221
  - ~ Amat. 762a, 217; 222
  - ~ Amat. 764e, 215, 220
  - ~ Amat. 764f sq., 215; 217
  - ~ Amat. 765a, 216
  - ~ Amat. 765f sq., 216
  - ~ Amat. 766a, 216
  - ~ Amat. 766b, 214; 216
  - ~ Amat. 767c, 218
  - ~ Amat. 767e, 218
  - ~ Amat. 769e, 219
  - ~ E 388e, 242
  - ~ E 392a, 243
  - ~ Es. Carn. 996c, 248
  - ~ Is. & Os. 3, 285
  - ~ Is. & Os. 4, 284
  - ~ Is. & Os. 14, 47
  - ~ Is. & Os. 20, 43
  - ~ Is. & Os. 32, 48
  - ~ Is. & Os. 53, 50
  - ~ Is. & Os. 53 sq., 215
  - ~ Is. & Os. 53-54, 50
  - ~ Is. & Os. 56, 50
  - ~ Is. & Os. 65, 284
  - ~ Is. & Os. 67, 43
  - ~ Is. & Os. 71, 184
  - ~ Prof. Virt. 81de, 206
  - ~ Psych. fr. 178, 301
  - ~ Qu. Rom. 263e, 149
  - ~ Mor. fr. 157, 285
  - ~ Mor. fr. 178, 40; 205; 206; 248
  - ~ Mor. fr. 200, 205; 283; 284
  - ~ Mor. fr. 202, 281; 282

- Porph. Antr. 34, 244; 331 ~ I 6 2, 69; 118  
 ~ Sent. 34, 245 ~ I 7 1, 120  
 ~ Vit. Pyth. 38, 225 ~ I 7 1-2, 69  
 ~ Vit. Pyth. 41, 281 ~ I 7 4, 109  
 ~ I 8 1, 148  
 Procl. in Alcib. 18 13, 297 ~ I 8 2-3, 124  
 ~ in Alcib. 83 10, 257 ~ I 8 3, 75; 148  
 ~ in Alcib. 391 9, 251 ~ I 9 1-9, 75  
 ~ in Parm. 808 25, 251 ~ I 9 8, 124  
 ~ in Remp. I 127, 126 ~ I 10, 109  
 ~ in Remp. II 108, 41 ~ I 10 10, 133  
 ~ in Tim. I 173 1, 241 ~ I 10 1-3, 133  
 ~ in Tim. I 30 2, 297 ~ I 10 3, 68  
 ~ in Tim. II 146, 250 ~ I 10 6, 134  
 ~ in Tim. II 80 19, 242 ~ I 11 5, 154  
 ~ I 12 3-4, 142  
 Socr. Schol. V 22, 14; 270 ~ I 13 3, 144  
 ~ I 13 6, 156  
 ~ I 16 3, 154  
 SVF I 205, 87 ~ II 1 2, 155  
 ~ I 540, 280 ~ II 2 1, 95  
 ~ I 549, 280 ~ II 3 4, 176  
 ~ II 5 6, 189  
 ~ II 8 2, 168  
 ~ II 9 4, 188  
 ~ II 11 10, 154  
 ~ II 12 2, 36  
 ~ II 13 3, 22  
 ~ II 13 8, 186  
 ~ III 2 4-7, 154  
 ~ III 5 5, 176  
 ~ III 6 2, 149  
 ~ III 6 5, 130  
 ~ III 8 2, 75  
 ~ III 8 5, 130  
 ~ III 9 5, 22  
 ~ III 11 4, 45  
 Tat. Orat. 21, 280  
 ~ Orat. 31 2, 280  
 Tert. Exhort. Cast. 13, 52  
 Theogn. I 701, 209  
 Varr. Ling. Lat. V 7-9, 287  
 Xen. Eph. I 1-4, 83  
 ~ I 2 2, 24  
 ~ I 2 4, 148  
 ~ I 3 1-3, 99  
 ~ I 3 3-4, 109  
 ~ I 3 3-5, 111  
 ~ I 4 5, 94  
 ~ I 4 6, 111  
 ~ I 5 1, 109  
 ~ I 5 3-4, 109  
 ~ I 5 4, 112  
 ~ I 5 7-8, 113

~ III 11 4–5, 186  
~ III 12 3, 144  
~ III 12 5, 131  
~ IV 1, 66  
~ IV 6 5, 145  
~ V 1 10–13, 176  
~ V 1 12–13, 46  
~ V 1 13, 177  
~ V 1–3, 191  
~ V 7 4, 186  
~ V 7 6–9, 186  
~ V 7 8, 145  
~ V 8 2, 36  
~ V 8 4, 185  
~ V 9, 66

~ V 9 3, 260  
~ V 9 5 – 13 3, 193  
~ V 9 5–6, 189  
~ V 9 9, 189  
~ V 10 7–12, 191  
~ V 12 3–6, 191  
~ V 13 3, 110  
~ V 13 5, 196  
~ V 14 1–3, 194  
~ V 14 1–4, 196  
~ V 14–15, 75  
~ V 15 2, 196  
Xen. Symp. I 10, 213; 223

## Указатель имен

Августин, 83; 291; 297  
Аверинцев С.С., 260; 425  
Авликомид, 378–379; 384  
Авраам, 292  
Агафон, 336  
Адам, 295; 382  
Адриан, 22  
Аид, 113; 134; 139; 188;  
217; 221–222; 244; 249;  
253–255; 259; 283; 317–  
318; 335  
Александрия, 71; 306; 400  
Алкеста, 221  
Алкивиад, 210  
Алкифрон, 275  
Альтгейм Г., 266  
Амур, 29; 80; 86

Амфиарай, 209  
Амфином, 179; 399  
Анаксагор, 280  
Андерсон Г., 21  
Андрокид, 280  
Андромеда, 126; 307; 317;  
318  
Анит, 253  
Анна, мученица, 395  
Антиох Аскалонский, 203;  
234  
Антя, 9; 33; 35–37; 39; 45–  
46; 50–53; 57–58; 62–63;  
65; 70–76; 95–97; 99–  
100; 102; 111; 113; 117–  
118; 120; 123–124; 127–  
130; 132–133; 135–136;

- 140–141; 143; 146; 147–148; 150; 153–154; 156; 161–167; 169–194; 196; 208; 221; 233; 245; 257–263; 265; 397–400
- Антонин Диоген, 269
- Антэрот, 126; 151–152; 213
- Анхиал, 65; 128; 148; 179; 182–183; 221; 258; 399
- Анхиз, 335
- Апис, 57
- Аполлодор Афинский, 249
- Аполлодор, персонаж  
«Пира» Платона, 336
- Аполлон, 52; 57–58; 68; 102; 107; 114; 117–118; 165; 177; 242; 251; 255; 257; 281–282; 311; 334; 378; 384–385
- Аполлоний Тианский, 204; 302; 463
- Аполлоний Тирский, 63; 277
- Аполлос, 388
- Апшиан, 277
- Апсирт, 36; 161–162; 164; 166; 168; 398
- Апт С.К., 209
- Апулей, 29; 38; 48; 80; 86; 169; 187; 207; 226; 235; 245; 254; 256; 389; 391
- Араи С., 247
- Аракс, 65; 128; 130; 163; 400
- Арес, 57; 75; 124–128; 146–148; 151–152; 160; 166; 170–171; 175; 178; 180–181; 185; 197; 213; 220; 233–234; 300; 398
- Ариосто, 12
- Аристенет, 23
- Аристодем, 336
- Аристомах, 167
- Аристотель, 12; 135; 205; 273
- Аркадия, 52
- Арсака, 327; 346
- Артаксеркс II Мнемон, 85
- Артемида, 23–24; 47–48; 51–53; 57–58; 93; 95; 100; 102; 107; 110–113; 115–116; 123–124; 126; 129; 133; 141–142; 146–147; 160; 165; 184; 186; 192; 195–197; 208; 213; 221; 231; 233–234; 254; 257; 259; 265–266; 319–321; 334; 338; 369; 384–385; 397; 400
- Артемидор, 122; 132; 134; 144; 265; 276; 307–314; 392; 413
- Артикомид, 378; 384–385
- Асенеф, 268; 288
- Асклепий, 195
- Астарга, 146; 166
- Астил, 366
- Атлантида, 297
- Афанасий, 46; 293
- Афина, 219; 232–233; 240; 257
- Афири, 50
- Афродита, 57; 75–76; 91; 101; 112; 116; 124–128;

- 139; 146–147; 149; 151–152; 157; 160; 163; 165; 185; 190; 194; 197; 201; 209; 213–215; 219–220; 227; 232–234; 246; 300; 315; 319–321; 324; 349; 357; 360; 383–384; 414
- Ахамот, 236  
Ахемен, 346  
Ахеронт, 249  
Ахилл Татий, 11; 16; 22–23; 31–32; 34; 60–62; 64; 69; 83; 124–125; 131; 139; 146; 158; 168; 208; 218; 223; 227; 256; 258; 266–267; 270; 277; 300; 304; 311; 314–315; 318–320; 322–323; 330; 347; 349; 353; 357–359; 362–363; 369; 371; 373; 383–386; 389; 391; 393–397; 425–426
- Барбело, 236  
Баринг-Гоулд, 393  
Бахтин М.М., 19; 66  
Беркова Е.А., 74; 155; 397  
Берч Ш., 319; 322–323; 326; 362  
Бетге Х., 247  
Богданович, 390  
Боровский Я.М., 217  
Боярдо, 12  
Брагинская Н.В., 10; 300  
Бронтин, 226  
Буркерт В., 30; 223  
Бьянки У., 226; 251; 255  
Бюргер К., 71; 163
- Вавилон, 146  
Вайнрайх О., 342  
Валентин, 237  
Варрон, 287  
Венера, 126  
Вергилий, 12; 335  
Веселовский А.Н., 18; 20; 55; 393–395  
Вест С., 268  
Веста, 52  
Византий, 167; 304  
Византия, 373; 386–387 396  
Виламовиц-Мёллендорф У. фон, 225  
Вильсон Р., 247  
Вулкан, 127  
Габроком, 9; 23–24; 33; 35–39; 45–47; 49–50; 54; 57–58; 62; 65; 70–73; 75–76; 83–84; 86–100; 102; 110–113; 115; 117–118; 120; 122–123; 127–130; 133; 135–136; 140–141; 143–145; 147–148; 150–157; 161–178; 182–185; 188; 190–193; 195–196; 201; 208; 213; 220–221; 257; 260; 262–263; 265; 338; 397–398; 400
- Гадары, 151  
Галактион, 393; 395–396  
Гален, 277  
Гартнер Г., 23  
Гаспаров М.Л., 10  
Гварини, 12  
Геката, 147–148; 165; 184; 233; 252; 263

- Гектор, 85  
Гелиодор, 11–12; 14; 28;  
31–32; 34; 60; 64; 69; 76;  
102–104; 106; 108; 111;  
113; 116; 126; 131; 158;  
165; 167; 195; 208; 246;  
256; 258; 266; 269–270;  
300; 311; 313; 319; 323;  
325–328; 330–331; 333–  
335; 337; 341–342; 351;  
373; 386; 389; 391; 393;  
411–412  
Гелиос, 57–58; 108; 114;  
115; 128; 141; 163; 165;  
190–191; 215; 221–222;  
266; 283; 400  
Гера, 57; 135  
Геракл, 249; 304; 307  
Гераклит Эфесский, 253;  
281–282  
Гераклит, автор «Гомеровских  
вопросов», 276; 282  
Гермес, 104; 219; 328–329;  
337; 386  
Гермократ, 85  
Геродот, 24; 225; 425  
Гесиод, 279; 280  
Гест, 76; 125  
Гея, 228; 232; 241  
Гиперант, 24; 71; 140; 154;  
167–168; 170–175  
Гиппотой, 36; 63; 66; 71;  
73–76; 128–129; 136;  
138; 140; 154; 162; 166–  
176; 178–185; 189–193;  
195; 213; 220–221; 260;  
262; 310; 398–400  
Главкон, 336  
Гнатон, 367  
Гомер, 12; 17; 76; 125; 202;  
226; 279–280; 282–283;  
285; 329–330; 332; 334–  
335; 421  
Гор, 42; 50; 58; 215  
Гораполлон, 342  
Горгона, 317–318  
Грабарь-Пассек М.Е., 39  
Грапта, 291  
Григорий Богослов, 293  
Григорьева Н., 169  
Гриффитс Дж., 51; 53  
Гюэ, 13  
Давид, 295  
Дамаский, 227  
Данаиды, 249  
Даниил, 295  
Дафниполь, 378; 384–385  
Дафнис, 363–372; 463  
Дельфы, 102; 106; 165; 281;  
334; 337–338; 340; 341  
Деменета, 338  
Деметра, 251–252; 255; 463  
Демокрит, 101; 462  
Демосфен, 16; 210  
Демохар, 62  
Дервени, 224–225  
Диана, 234  
Диасии, 378  
Диоген Лаэртский, 88; 203; 462  
Диодор Тарсский, 293  
Дион Хрисостом, 277  
Диона, 126  
Дионис, 241–242; 245; 248;  
250–255; 257; 263; 265;



- 278; 283; 302; 329; 366–367; 371
- Дионисий Ареопагит, 229–230
- Дионисофан, 367; 371
- Диотима, 94
- Додона, 137
- Доркон, 364–366; 368
- Дорри Г., 393
- Ева, 293
- Евгениан, 373
- Евгения, мученица, 395
- Евдокс, 129; 176; 188; 193; 398
- Евксин, 153–154; 397
- Евмафий Макремволит, 347; 373–377; 381; 383; 386
- Евнапий, 151
- Еврикомид, 378; 384
- Еврипид, 113
- Европа, дочь Агенора, 304–306; 318; 348; 361; 363; 425
- Евстафий Антиохийский, 393
- Евфросинья, мученица, 395
- Египет, 16; 36; 49; 77; 106; 108; 122; 128; 132–135; 137; 142–143; 146–147; 149–150; 160; 162–164; 166; 170; 174; 178–183; 185; 189; 194; 197; 247; 258–261; 307; 316; 334; 338; 340–341; 357; 388; 397; 399–400; 410–411; 425
- Египетское море, 135; 141–143; 159; 260
- Елена, 240; 241; 246
- Епистимья, 393; 395–396
- Ерм, 264; 290; 301; 303
- Загрей, 241–242; 253–254; 278
- Закинф, 332
- Зевс, 136–137; 171; 228; 232; 240; 252; 254; 304–307; 316; 320; 378; 384
- Зембатова Н.П., 341
- Зенон из Кития, 87–88
- Зефир, 349
- Иезекииль, 259; 295
- Иерусалим, 293
- Израиль, 247
- Иисус Христос, 49; 230; 236; 263; 265–266; 293; 295
- Инах, 137
- Ио, 136; 138
- Иоанн Богослов, 230; 235–238; 246; 265–266; 295; 300–301
- Иоанн Мосх, 393
- Иосиф Прекрасный, 162; 338
- Иосиф Флавий, 277; 425
- Иосиф, персонаж «Повести об Иосифе и Асенеф», 162; 268; 273; 288; 338
- Ипполит, 48; 90–91; 162; 338
- Ипполит Римский, 240; 244
- Иринеи Лионский, 240; 250
- Исайя, 295

- Исида, 30; 35; 37–38; 42;  
45–48; 50–53; 57–58; 77;  
106; 119; 145; 175; 179–  
180; 186; 191; 215; 256;  
284; 323–324; 332–333; 399
- Исмина, 373–374; 378–381;  
383–385
- Исминий, 373–374; 378–  
381; 384–385
- Итака, 332
- Италия, 36; 71; 162; 166;  
170–171; 179; 181; 185;  
197; 224; 399
- Иудея, 388
- Каласирид, 102; 104; 106;  
107; 113; 328–330; 332–  
334; 337; 339–341
- Калипсо, 246; 249
- Каллигона, 304–305; 314;  
319; 353
- Каллироя, 116–117; 462
- Каллисфен, 304–305; 314;  
320
- Кальдерини А., 342
- Кандид, 169
- Карамзин, 389
- Кебет, 300; 302
- Кереньи К., 18; 35; 145
- Керинф, 265
- Керкоп, 226
- Керн О., 224
- Кибела, 346
- Киликия, 22; 85; 398; 410
- Кино, 24; 65; 128; 130; 144–  
149; 160; 162–165; 182–  
184; 186; 221; 233; 263;  
311; 400
- Кипр, 190
- Кирилл Александрийский,  
293
- Кирка, 249; 283; 342–343
- Кирпичников А.Н., 18
- Климент Александрийский,  
88; 238; 244; 291
- Клиний, 168
- Клисфен, 172
- Клит, 179
- Клитофонт, 139; 270; 305–  
306; 314–316; 319–323;  
348; 350–353; 360; 371;  
393–394
- Кнемон, 102; 337–338; 340
- Книд, 135
- Кокки А., 22
- Колонна А., 342
- Констан Д., 172; 257
- Кора, 233; 250–251; 253–  
255; 257; 259; 283
- Корбинелли А., 22
- Коримб, 144; 148; 151–155;  
157; 311; 397
- Кос, 135
- Коцит, 249
- Кратет, 280
- Кратисфен, 379–381
- Крит, 190; 209
- Кронос, 101; 227; 232
- Ксантиппа, 394
- Ксенофонт Эфесский, 9–11;  
14; 21–24; 30; 32–36; 51;  
54; 57–60; 62–65; 67–68;  
70–80; 83–86; 89; 90–92;  
94; 96–98; 102–103; 108;  
111; 115–117; 125; 132;

- 136–138; 140; 144; 148;  
152; 154–156; 158; 160–  
161; 168; 172; 178; 184;  
195–196; 198; 201–202;  
204; 208; 212–214; 218–  
223; 227; 231; 233–234;  
237; 244; 246; 248; 256–  
257; 260; 264; 266–267;  
300; 307; 309–310; 313;  
318–319; 330; 347; 351;  
368; 374; 391; 395; 397;  
412
- Ксенофонт Афинский, 213;  
223
- Кузнецова Т.И., 92
- Купидон, 201; 234
- Лаваньини Б., 18; 23–24
- Ламон, 369; 372
- Лампис, 366–367
- Лампон, 178; 188; 193; 398
- Лаплас М., 266; 318
- Лауэнштайн Д., 223
- Лафайет М. де, 13
- Левкиппа, 139; 146; 208;  
270; 305–306; 315–323;  
348–352; 354–355; 357;  
359–360; 362; 393–394;  
425
- Левкон, 74; 190–192; 263;  
400
- Лесбос, 140; 167
- Леушин М.А., 10
- Ликенион, 364; 368; 370–  
371
- Ликомед, 263
- Ликомиды, 252; 263
- Линфорт, 225
- Литтлвуд А.Р., 361
- Логос, 205; 290; 295; 335–  
336; 339
- Лонг, 11–14; 22; 32; 56; 60;  
64; 83; 124–125; 155;  
158; 227; 256; 266; 300;  
347; 363; 368; 370; 372;  
391; 426
- Лорд А., 33
- Лосев А.Ф., 207
- Лукиан, 17; 218; 275; 300;  
302–304
- Лукреций, 249
- Луций, 169
- Людвиковский Я., 18
- Мазак, 175
- Мак-Алистер С., 307
- Макдоналд Д., 331
- Макробий, 245
- Максим Исповедник, 239;  
286; 389; 393
- Малахова О.Б., 10
- Мантинья, 52
- Манто, 65; 128; 143; 145–  
149; 160–162; 164; 165;  
176; 178; 180–181; 188;  
190; 221; 233; 338; 398
- Мариамна, 395
- Мария, 258; 265; 387; 395
- Марс, 126
- Мегакл, 367
- Мелеагр Гадарский, 149;  
413; 414–415
- Мелита, 139; 146; 209; 319;  
321–323; 351; 359; 360;  
371; 383
- Мемфис, 106; 323; 333–334

- Меркельбах Р., 18; 29; 46–49; 57–58; 77; 145; 373  
 Метида, 232  
 Метимна, 366  
 Метиох, 62; 86–89; 91–92; 219; 223  
 Метродор из Лампсака, 280  
 Мефиер, 50  
 Мещерская Е.Н., 267  
 Милитта, 146  
 Минерва, 52  
 Мирид, 24; 178; 181; 398  
 Моисей, 265; 295; 412  
 Монтевеки М., 16  
 Морган Дж., 325–326  
 Муза, 219  
 Мусей, 252  
 Мут, 50  
 Нарцисс, 90–91; 241–243; 245; 247; 253; 418  
 Неклюдов С.Ю., 10  
 Неоптолем, 102  
 Нестор, 209  
 Николай, 342  
 Нил, 49; 150; 163; 358  
 Нин, 60–61  
 Нок А.Д., 35  
 Нонн, 253  
 Норт Э., 210  
 Ночь, 232–233; 241; 252–254  
 Нукерия, 185  
 Нумений из Апамеи, 206; 229; 243; 259; 265; 288; 330  
 Овидий, 79; 387; 425  
 Одиссей, 205; 245–249; 331–333; 335; 342–343  
 Олдфатер А., 342  
 Ольвия, 224–225; 251  
 Орвиль, 342  
 Ореста, 303  
 Ориген, 83; 204; 265; 288–295; 297; 313  
 Орфей, 223–224; 227; 230; 233; 250–252; 254; 263; 285  
 О’Салливен Дж., 33  
 Осирис, 35; 37–38; 42; 45–47; 49; 51; 53; 77; 215; 284  
 Павел, 48; 54–55; 265; 292; 301; 394–395  
 Павсаний, 33–34; 52; 127; 223; 252–253; 302  
 Пан, 365; 367; 369–372  
 Панфия, 315–317; 360  
 Парменид, 204  
 Парфений, 79  
 Парфенопа, 62; 86; 88; 219; 223  
 Пенелопа, 53; 333  
 Перво Р., 54  
 Перилай, 127; 129–130; 132; 148; 166; 178; 180–181; 185; 188; 398  
 Перинф, 167; 170  
 Перри Б., 15; 19; 23–24  
 Персей, 126; 307; 317  
 Персефона, 233; 252–254; 257; 259; 327  
 Персинна, 126; 338  
 Петри Р., 62; 267  
 Пилад, 303  
 Пинчиано А., 12

- Пифагор, 269; 280–281; 283  
Пластира М., 307  
Платон, 9; 17; 50; 88–90;  
94; 101; 104; 105; 109;  
156; 168; 171; 187; 204–  
206; 208–216; 218–219;  
222; 224; 226–227; 244;  
256; 258; 265; 283; 285;  
296; 298; 336; 387  
Плотин, 101; 112; 206; 232; 242;  
245; 249; 253; 330; 418  
Плутарх, 17; 40–43; 48; 50–  
51; 88–89; 187; 205–207;  
214–224; 226–227; 243–  
244; 248; 275; 277; 281–  
284; 287; 300; 302; 330  
Полиид, 37; 128; 179–180;  
182; 263; 399  
Поликсена, 394  
Полякова С.В., 136; 346;  
374–377; 381–382  
Помпеи, 51  
Порфирий, 206; 225; 245;  
249; 269; 303; 331  
Посейдон, 384  
Потамон, 203  
Потифар, 162; 338  
Прокл, 126; 224; 227; 229;  
250; 252; 257; 296–297  
Прокна, 306  
Прометей, 136; 307; 317  
Пронойя, 235  
Пропп В.Э., 79  
Протогон, 227–228; 233  
Пруденций, 377  
Псаммид, 24; 45; 128; 179;  
180; 182; 186; 399  
Пселл, Михаил, 332; 373;  
387  
Психея, 29; 80; 86; 207;  
230; 235; 245–247; 254  
Пэрри М., 33  
Радаманф, 209–210  
Ревекка, 394  
Ренея, 179; 180; 182  
Рея, 227  
Риардон Б., 20; 66–68; 70–  
74; 178  
Рикер П., 27  
Рим, 51; 388  
Робинсон У., 247  
Рода, 17–18; 32; 74; 176;  
190–192; 263; 270  
Родопа, 384–385  
Родос, 58; 128; 134–135;  
140–142; 159; 162; 165;  
190–192; 197; 400  
Россия, 388; 390  
Руфин, 294  
Руфь, 267  
Салливен Дж., 21; 33  
Сапфо, 17  
Светлов Р.В., 287–288  
Секст Эмпирик, 87  
Селена, 55; 108; 165  
Семенова Л.Н., 10  
Сепеши Т., 266  
Серapis, 58  
Сет, 42  
Сизиф, 209; 249  
Симеон Метафраст, 393  
Симон Волхв, 238–241; 260  
Сиринга, 369; 371–372  
Сирия, 161; 166; 398

- Сицилия, 71; 136; 140; 162;  
173; 175; 178; 183; 190;  
197; 263; 400
- Скалигер, Иосиф, 273
- Скопелло М., 267
- Сократ, 9; 210; 336
- Сократ Схоластик, 14; 269
- Соломон, 293
- София, 207; 236–237; 239;  
249
- Софокл, 221
- Софросина, 371
- Спарта, 47; 136; 140; 172;  
252
- Статира, 74
- Стефенс С., 16–17
- Стикс, 249
- Сусанна, мученица, 395
- Сцилла, 158
- Танат, 130; 221
- Тантал, 249
- Тардье М., 229
- Тарент, 185
- Телксиноя, 46–47; 50; 70;  
136; 140; 172–174; 177;  
263; 395
- Тернер П., 368; 373
- Тертуллиан, 52
- Тиамид, 323–324; 326
- Тир, 161; 240; 304; 397
- Тиресий, 335
- Тифон, 35; 48; 284
- Токсарид, 303
- Трахин, 346
- Траян, 22
- Триссино, 273
- Трофимова М.К., 236
- Турашевич Р., 33
- Тюркан Р., 29
- Уитт Р., 30; 45–46; 49; 51–  
52; 57; 73; 136
- Уран, 101; 241
- Ураний, 388
- Фанет, 223; 227–229; 231–  
233; 235; 241; 251–253;  
256
- Феаген, 102–103; 107; 165;  
323; 327; 332; 334; 337;  
340–341; 345
- Феаген из Регия, 226; 280
- Федр, 277–278
- Федра, 162; 338
- Фекла, 48; 55; 394–395
- Феникс, 336; 356; 358–359;  
362; 425
- Феогнид, 209
- Феодор Мопсуестийский,  
293
- Феодор Продром, 373
- Феодорит Кирский, 293
- Феокрит, 12; 363
- Фессалия, 14; 269
- Фивы, 209
- Филет, 366; 372
- Филипп Философ, 28; 313;  
327; 331; 340; 342–346
- Филомела, 306
- Филон Александрийский,  
259; 268; 287–289; 412
- Филоненко М., 268; 288
- Филострат, 300; 302; 425
- Финикия, 122; 143; 145;  
166
- Фисба, 325

- Флоренция, 22  
Фома, 54; 259; 264; 268;  
290; 395  
Фотий, 72; 373; 389; 396  
Фрейденаберг О.М., 19; 55;  
121; 184; 195; 335–336  
Фукидид, 16  
Фула, 269  
Фульгенций, 389  
Фурии, 249  
Хаос, 227; 231  
Харибда, 248  
Харикл, 102; 131; 338–341  
Хариклея, 102–103; 106–  
107; 111; 126; 165; 323–  
324; 326–327; 332; 334;  
337–338; 340–342; 344–  
346  
Харитон, 11; 16; 22; 60–65;  
68–69; 72–74; 77; 85–86;  
115–117; 155; 158; 209;  
257; 263; 266; 391; 397  
Хегг Т., 15; 19; 24; 36; 54;  
72; 74–75; 78; 334  
Хейт Э., 54  
Хемстерхузий, 122; 136  
Херасков М.М., 389  
Херей, 68; 86; 116–117; 263;  
306  
Хлоя, 363–372  
Хосроев А.Л., 246; 247  
Цербер, 183; 249  
Церера, 52  
Циммерманн Ф., 78; 88;  
192  
Цицерон, 126; 203; 234  
Чинцио Дж., 12  
Чок Х., 29–30; 39; 42; 266;  
372  
Чью К., 72  
Шварц Э., 18  
Ши К., 33  
Ширлинг С. и М., 54  
Шиссель фон Флейшен-  
берг О., 77; 266  
Шичалин Ю.А., 225  
Шмелинг Г.Л., 15; 21; 24;  
54; 58; 64–65; 67; 71;  
74–76; 114; 125; 150;  
155; 158; 160; 194; 257;  
259; 309; 395  
Шумилова Е.П., 10  
Эвридика, 230  
Эггер Б., 257  
Эгиалей, 36; 46–48; 50; 70;  
76; 136; 138; 140; 162;  
166; 172–177; 185; 190;  
193; 260; 262–263; 395;  
400  
Эгина, 252  
Эзоп, 278  
Элевсин, 48; 217; 222; 226;  
251–252; 254–255; 262  
Элиан, 277  
Элий Аристид, 33–34; 277  
Эмпедокл, 101; 283  
Энной, 235  
Эпаф, 137  
Эпикур, 101  
Эр, 297  
Эреб, 227  
Эрикпей, 231; 241  
Эрот, 9; 57; 62; 76; 84; 86–  
94; 97; 99–101; 109–113;

115–118; 122; 124–128;  
130–132; 136; 138–140;  
147–155; 157–158; 160;  
163; 168; 170–171; 187;  
197–198; 201; 207–224;  
227–234; 241; 244–245;  
250; 252; 256; 263; 303;  
306; 318–319; 322–323;  
336; 345; 349; 351; 360;  
363; 366–368; 370; 371;  
379–381; 383–385; 387;  
397; 411–412  
Эсфирь, 267  
Эсхил, 136–137; 209  
Эфес, 23–24; 36; 52; 68; 93;  
120; 141; 162; 172; 189–  
190; 196–197; 264–265;  
307; 400  
Эфиопия, 108; 165; 327;  
334; 341; 357; 399; 412  
Эфир, 227  
Эхо, 365; 369; 371–372  
Ээя, 284  
Юлиан, 228  
Юнг К.Г., 390  
Юнона, 52  
Юпитер, 126  
Ямвлих, 151–152; 281; 296;  
298; 308  
Яцкин Д.М., 10



## Сокращения

A. Tat.	Ахилл Татий, «Левкиппа и Клитофонт»
Ael. Arist.	Элий Аристид, речи
Aesch. Prom. – “ – Sept.	Эсхил, «Прометей» – “ –, «Семеро против Фив»
Alcin.	Алкиной, «Учебник платоновской философии»
Anon. Proleg. Plat.	Анонимные пролегомены к платоновской философии
Anth.	Антология
Apld.	Аполлодор, «Мифологическая библиотека»
Apul. Apol. – “ – Met. – “ – Plat.	Апулей, «Апология» – “ –, «Метаморфозы» – “ –, «О Платоне и его учении»
Arstt. Met. – “ – Poet.	Аристотель, «Метафизика» – “ –, «Поэтика»
Artem.	Артемидор, «Толкование сновидений»
Aug. de Gen.	Августин, «О книге Бытия»
Babr.	Бабрий, басни
cf.	сравни
Charit.	Харитон, «Херей и Каллироя»
Cic. Acad. Pr. – “ – Nat. Deor.	Цицерон, «Об учении Академии», первая редакция (= «Лукулл») – “ –, «О природе богов»

Clem. Alex. Strom.	Климент Александрийский, «Строматы»
Corp. Herm. Poem.	Герметический корпус, «Поймандр»
Demetr. Eloc.	Деметрий [Фалерский], «О выражении»
Democr.	Демокрит
Diog. Laert.	Диоген Лаэртций, «Жизне- описания философов»
Dion. Areop. Div. Nom.	Дионисий Ареопагит, «О божественных именах»
Emped.	Эмпедокл
Eriph. Haer.	Епифаний, «Против ересей»
Eunap. Vit. Soph.	Евнапий, «Жизнеописания софистов»
Eur.	Еврипид
Eus. Hist. Eccl.	Евсевий, «Церковная исто- рия»
Eust. Od.	Евстафий, комментарий к «Одиссее»
Firm. Mat.	Фирмик Матерн
fr.	фрагмент
fr. ... DK	фрагмент ... по Дильсу – Кранцу (Die Fragmente der Vorsokratiker / Edd. H. Diels, W. Kranz. Berlin, <sup>6</sup> 1952)
fr. ... Kern	фрагмент ... по Керну (Orphicorum fragmenta / Coll. O. Kern. Dublin; Zürich, <sup>4</sup> 1972)

fr. ... Page	фрагмент ... по Пейджу (Select papyri / Ed. D.L. Page. Vol. III [Li- terary papyri]. London, 1941; repr. 1970).
Hel.	Гелиодор, «Эфиопика»
Heracl.	Гераклит Эфесский
Heracl. Qu. Hom.	Гераклит, «Гомеровские вопросы»
Herm. Past.	Ерма, «Пастырь»
Herod.	Геродот, «История»
Hipp. Phil.	Ипполит Римский, «Опро- вержение всех ересей»
Hom. Hymn. Cer.	Гомеровский гимн к Деметре
Hom. Il.	Гомер, «Илиада»
– “ – Od.	– “ –, «Одиссея»
Iambl. Myst.	Ямвлих, «О египетских мистериях»
– “ – Vit. Pyth.	– “ –, «О пифагорейском образе жизни»
ibid.	там же
Iren.	Иринеи Лионский, «Против ересей»
l.	строка
Long.	Лонг, «Дафнис и Хлоя»
Luc. Amor.	Лукиан, «Две любви»
– “ – Dial. Meretr.	– “ –, «Разговоры гетер»
– “ – Rhet. Praec.	– “ –, «Учитель риторики»
Lucr.	Лукреций, «О природе вещей»
Macr. Somn.	Макробий, комментарий на «Сон Сципиона»

Max. Conf. Myst.	Максим Исповедник, «Мистагогия»
– “ – Qu. Thal.	– “ –, «Вопросоответы к Фалассию»
Nonn. Dion.	Нонн, «Деянья Диониса»
1 Cor.	Первое послание апостола Павла к коринфянам
1 Pt.	Первое послание апостола Петра
Act.	Деяния апостолов
Арос.	Откровение Иоанна Богослова
Лс.	Евангелие от Луки
Мс.	Евангелие от Марка
Мт.	Евангелие от Матфея
Olymp. in Phaed.	Олимпиодор, комментарий на «Федона» Платона
ор. cit.	то же сочинение
Or. Chald.	«Халдейские оракулы»
Orig. Cels.	Ориген, «Против Цельса»
– “ – Princip.	– “ –, «О началах»
– “ – in Cant.	– “ –, комментарий на «Песнь песней»
Orph. fr	фрагменты орфиков
Ovid. Fast.	Овидий, «Фасты»
– “ – Met.	– “ –, «Метаморфозы»
р.	страница
Paus.	Павсаний, «Описание Эллады»
Pers.	Персий, сатиры
Phaedr.	Федр, басни

Phil. Iud. Leg. Allegor.

– “ – Vit. Cont.

Philostr. Vit. Apoll.

Plat. Alcib. I

– “ – Charm.

– “ – Crat.

– “ – Gorg.

– “ – Ion

– “ – Lach.

– “ – Legg.

– “ – Phaed.

– “ – Phaedr.

– “ – Prot.

– “ – Resp.

– “ – Symp.

– “ – Tim.

Plot.

Plut. Amat.

– “ – E

– “ – Es. Carn.

– “ – Is. & Os.

– “ – Prof. Virt.

– “ – Psych.

– “ – Mor.

– “ – Qu. Rom.

Porph. Antr.

– “ – Sent.

– “ – Vit. Pyth.

Филон Александрийский,

«Иносказания Закона»

– “ –, «О созерцательной жизни»

Флавий Филострат, «Жизнь

Аполлония Тианского»

Платон, «Алкивиад I»

– “ –, «Хармид»

– “ –, «Кратил»

– “ –, «Горгий»

– “ –, «Ион»

– “ –, «Лахет»

– “ –, «Законы»

– “ –, «Федон»

– “ –, «Федр»

– “ –, «Протагор»

– “ –, «Государство»

– “ –, «Пир»

– “ –, «Тимей»

Плотин, «Эннеады»

Плутарх, «Об Эроте»

– “ –, «Об ‘Е’ в Дельфах»

– “ –, «О мясоедении»

– “ –, «Об Исиде и

Осирисе»

– “ –, «О продвижении в добродетели»

– “ –, «О душе»

– “ –, моралии

– “ –, «Римские вопросы»

Порфирий, «О пещере нимф»

– “ –, «Начала размышлений об умопостигаемом»

– “ –, «Жизнеописание

Пифагора»

Procl. in Alcib.	Прокл, комментарий на «Алкивиада I» Платона
– “ – in Parm.	– “ – , комментарий на «Парменида» Платона
– “ – in Remp.	– “ – , комментарий на «Государство» Платона
– “ – in Tim.	– “ – , комментарий на «Тимея» Платона
Psell. de Hel. & Ach. sch.	Михаил Пселл, «Сравнение Гелиодора и Ахилла Татия» схолии
Sext. Adv. Math.	Секст Эмпирик, «Против ученых»
– “ – Pyrrh. Hyp.	– “ – , «Пирроновские основоположения»
Socr. Schol.	Сократ Схоластик, «Церковная история»
sq.	и далее
Stob.	Стобей, «Антология»
SVF	Фрагменты древних стоиков (Stoicorum veterum fragmenta / Coll. I. ab Arnim. Vol. I–IV. Leipzig, 1903–1905; repr. Stuttgart, 1968)
Tac. Ann.	Тацит, «Анналы»
Tat. Orat.	Татиан, «Апология»
Tert. Exhort. Cast.	Тертуллиан, «О поощрении целомудрия»
Theogn.	Феогнид, элегии
Varr. Ling. Lat.	Варрон, «О латинском языке»
Xen. Eph.	Ксенофонт Эфесский, «Габроком и Антия»
Xen. Symp.	Ксенофонт Афинский, «Пир»

