РУССКАЯ КЛАССИКА XIX ВЕКА И АНТИЧНЫЙ РОМАН

© 2011 г. В. А. Недзвецкий

Фиксируя ряд реминисценций, параллелей и переключек, связывающих русские романы с романом греко-римской античности, автор объясняет их как “памятью жанра” (М. Бахтин), так и творческой востребованностью наследия древней мифологии в литературе нового времени – при неизбежном видоизменении древних романских функций.

Having noted numerous reminiscences, parallels and echoes that connect Russian novels with the novel of Greek and Roman antiquity the author suggests that this is due to the “memory of the genre” (M.M. Bakhtin) as well as to the artistic requirements of modern literature. To meet them, the latter turns to the legacy of ancient mythology which leads, inevitably, to a transformation of ancient functions of the novel.

Ключевые слова: античный роман, риторическая основа, мифологизм и мифологизация, художественность, параллели, функциональная модернизация.

Key words: classical novel, rhetorical foundation, mythologies, mythologization, artistic quality, parallels, functional modernization.

Новая русская литература, заявившая о себе с 1730-х годов одами Тредиаковского и Ломоносова и преобразованием российского стихосложения, в своем воистину ускоренном усвоении достижений литератур западноевропейских отнюдь не обошла вниманием и литературный опыт греко-римской античности. Ломоносовская героическая эпопея “Петр Великий” (задумана в 24 песнях, написаны две) создавалась с оглядкой столько же на “Генриаду” (1728) Вольтера, сколько и на гомеровскую “Илиаду”. “Тилемахида” Тредиаковского через французский роман Фенелона “Приключение Телемака” (1699), стихотворным переводом которого она была, сближалась с “Одиссеей” Гомера не только прямыми заимствованиями, но и своим размером – нерифмованным гекзаметром из дактилей и хореев. Весьма популярный у современников любовно-авантюрный роман Эмина (в детстве им зачитывался и Карамзин) “Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда” (1763) историей любви заглавного героя и *египетской* принцессы Зюмбулы побуждает вспомнить, вместе с западноевропейскими сочинениями этого рода, и древнегреческие романы “Хэрей и Каллироя” (I–II вв. н.э.) Харитона и “Эфиопику” (III в.) Гелиодора...

В настоящей статье речь, однако, пойдет о тех или иных связях с античным романом первых столетий новой эры, а именно – с “Левкипой и Клитофонтом” Ахилла Татия, “Дафнисом и Хлоей” Лонга, вышеназванной “Эфиопикой” Гелиодора, “Метаморфозами, или Золотым ос-

лом” Апулея, отчасти и “Сатириконом” Петрония Арбитра¹, – не русской прозы XVIII–начала XIX века, в основной своей части еще *нравоучительной* и *риторической*, а художественных шедевров отечественного романа от пушкинского “Евгения Онегина” и “Героя нашего времени” Лермонтова, до романов Тургенева и Гончарова, Л. Толстого.

Но правомерно ли вообще искать нечто общее между произведениями, разделенными помимо огромной временной дистанции и принципиально разными литературными качествами? Ведь в античном греко-римском романе нет ни типизации, ни психологизма в их пушкинском, гончаровском или толстовском понимании, отсутствует сколько-нибудь значительный общественный или онтологический сюжетобразующий конфликт, место которых занимают (за исключением “Сатирикона”, где господствует всеобщая ирония) идеализация одних схематических персонажей при своеобразной “демонизации” других и развитие сюжета посредством бесконечных перипетий и внешних преград, встающих перед его центральными лицами на пути к их, как правило, итоговому благополучию и взаимному счастью. Да и назначение античного романа состояло не в воплощении эстетического *идеала* его творца, как бу-

¹ Названные произведения в переводах с древнегреческого (роман Ахилла Татия, роман Лонга, роман Апулея) или латинского (роман Апулея, роман Петрония) цитируются по изданию [1]. Курсив и полужирный шрифт в цитатах из всех античных романов наш.

дет понимать “цель художества” Пушкин [2, т. 7, с. 404], а в *занимательности и развлекательности* читателя.

Все это так. На фоне классического русского или западноевропейского романа XIX века роман античный, действительно, был не столько актом словесного искусства, сколько созданием украшенного слова, т.е. явлением письменной *риторики*. Вместе с ней его творческое своеобразие определялось все еще неколебимым *мифологическим* восприятием окружающего мира, в той же мере свойственным героям Татия, Лонга или Апулея, как и им самим, и лишь изредка с легким оттенком авторской иронии фиксируемым у персонажей из самой наивной (“буколической”) среды.

Приведем конкретные примеры этих свойств в обозначенных памятниках античного романа.

Риторическая природа их речи, т.е. неременная орнаментовка ее тропами и разнообразными фигурами слова и мысли, бросается в глаза, как только его повествователь изображает сколько-нибудь эмоциональные ситуации или состояния своих персонажей, особенно в их прямых или внутренних *монологах*.

Вот некто Клиний, “двоюродный брат” рассказчика “Левкиппы и Клитофонта” Татия, влюбленный “в одного отрока”, узнав о неожиданной страшной гибели мальчика, не справившегося с подаренным ему накануне дорогим конем, вопиёт: “**Потерял** я своего повелителя! *Зачем* я только **подарил** ему этого коня! <...> *Горе мне*, о Харикл, я **озолотил** твоего **убийцу**! Конь, ты самое жестокое из всех чудовищ, ты самый неблагодарный, ты слеп к красоте! Твой наездник заботливо **обтирал** с тебя пот, **сулил тебе** прекрасный корм, **хвалил твой** бег, ты же **убил** его за это. Ты остался *бесчувственным* к прикосновению *такого* тела, ты не гордился *таким* всадником, *бессердечный*, *такую* красоту ты низринул на землю! *Горе мне*, несчастному! Я сам купил **убийцу**, *мужеубийцу!*” [1, с. 30].

Изобилующий синонимичными глаголами и определениями, повторяющимися местоимениями, “осуждающими” коня-убийцу метафорами и нагнетением идентичных вопросов-упреков говорящего самому себе, а также контрастных к ним похвал погибшему возлюбленному и его, столь ценимой в античном мире физической красоте, монолог Клиния, по существу, представляет собой *ритуальный плач* типа народных русских *плачей* или будущего римско-католического *реквиема*, т.е. отливается в одну их древнейших форм изустного *красноречия*.

Еще пример – уже из “Дафниса и Хлои” Лонга, созданного ритмической прозой в стиле «так называемой “изысканной простоты”, чередующимся с декламационной пышностью, многочисленными риторическими отступлениями и описаниями» [3, с. 257]. Вот юный козопас Дафнис узнает, что любимая им пастушка Хлоя похищена (действие романа происходит в приморской сельской местности острова Лесбос) и в виде “военной добычи” увезена от него на корабле отрядом дерзких горожан Метимны, решивших наказать “простых пастухов” за якобы умышленно нанесенный им материальный ущерб. И он с гневными упреками, сочиняя выразительную *филиппику*, обращается к нимфам, тайно обитающим, как полагает Дафнис, в той пещере, куда они с Хлоей регулярно приносили им свои жертвенные дары: “От *ваших* *статуй* Хлоя **похищена**, и вы могли *безучастно* на это **смотреть**? Она, которая вам *венки плела*, *первый удой молока возливала*, чья *свирель* здесь висит, *вам посвященная*. **Ни одной козы** волк у меня не похитил, **а враги** угнали **все стадо** и ту, что со мною вместе пасла. <...> *С какими глазами* отцу-матери я покажусь *без коз, без Хлои*, жалким бездельником? Ведь пасти мне уж больше нечего! Не сойду я с этого места и буду ждать *либо* смерти, *либо* нового набега. *Так же* ль и ты, Хлоя, страдаешь? Вспоминаешь *эту* равнину, *этих* нимф и меня? Иль **утешают** овцы и козы *тебя*, ставшие **пленницами** вместе с *тобою*?” [1, с. 192].

Снова целый ряд риторических вопросов и фигур – на этот раз с акцентом на контрасте между почтительными к богам пастухами и странном в глазах Дафниса безразличии нимф к их жестокой беде. И все эти словесные украшения приписываются простодушному, никогда ни у какого ратора не обучавшемуся пастуху!

Еще пример – из второй книги “Эфиопики” Гелиодора. Вот ее герой, молодой и отважный греческий красавец Теаген (Феаген), ошибочно заключивший, что его возлюбленная Хариклея, эфиопка по рождению, убита, по словам автора, “весь отдался скорби”: “О, *страдание* нестерпимое! – говорит он. – О, *несчастье!* – говорит он. – О, *несчастье*, богами творимое! <...> Погасли *очи*, всех красотой, словно молнией, ослеплявшие, *очи*, которых – я уверен – убийца не видел. **Увы, как тебя назвать?** Невестой? *Но жениха ты не знала*. Замужней? *Но брака не испытала*. **Как же мне тебя призывать? Как впредь к тебе обращаться?** Или важнейшим из всех имен – Хариклей?” [1, с. 268].

Не хаотично-отрывочный, как можно было бы ожидать от потрясенного внезапной утратой че-

ловека, а сугубо *ораторский* строй (в этом случае с приемами и театральной декламации) данного фрагмента настолько очевиден, что сам Гелиодор счел нужным предварить его ремаркой: “Между тем Теаген *на трагический лад* горестно восклицает” [1, с. 268].

Большим рядом текстуальных свидетельств подкрепляется сохранность у античных романистов мифологического мироощущения. Такова сакрализация природно-космических стихий и их проявлений. Например, *моря* (и его *сумрака* и *ветра*), по которому заглавные герои “Левкиппы и Клитифонта” Татия бегут, спасая свою взаимную любовь от сулящих им иную участь родителей, но, спасшись после кораблекрушения, попадают в руки египетских разбойников. «Напрасно, **море**, – обращается к нему как к “владыке Посейдону” Клитифонт, – мы тебя благодарим! Жестокостью оборотилось для нас твое человеколюбие! Лучше бы уж ты сделало нас своей добычей; ведь, подарив нам спасение, ты тем самым нас погубило» [1, с. 54, 59]. Или – *ручья*, которому так выговаривает пастушка Хлоя, впервые испытывавшая любовное томление: “О **злой ручей!** Ты только Дафниса сделал прекрасным, я же напрасно купаюсь в тебе” [1, с. 174]. Или – того *дня*, о коем в первой строке “Эфиопики” сказано: “**День** едва **улыбался...**” [1, с. 237]. Или тех “устрашающих звуков” и “призраков” на суше и воде, которые вдруг поразили слух, зрение и самые души матросов-метимнейцев, ограбивших пастухов Дафниса и Хлою, и которые, замечает романист, в действительности (это “ясно для всякого, кто разумно судил о свершавшемся...”) были “делом рук Пана, разгневавшегося <...> на моряков”, что сам этот сельский бог и объяснил их вождю, явившись ему во сне [1, с. 194].

В отличие от гомеровского эпоса и античной трагедии V века до н.э. (Эсхил, Софокл, Эврипид) Лонг, Гелиодор или Апулей к тому же намного шире и чаще мифологизируют *обыкновенные* предметы и явления, материальные или человеческие, что осуществляется посредством их *персонификации* и *одушевления*.

Таковы *вещи* героев “Дафниса и Хлои”, сопутствующие их пастушеским делам и обязанностям, но однажды пожертвованные Дафнисом “местным богам”: **сумка** и **козья шкура**, **свирель** и **флейта кривая**, **посох** и **подойники** (“сам он их сделал”), словом, “все свое, привычное”, но обретающее уже смысл сакрального. И потому Дафнис, “расставаясь с каждой из своих вещей”, не только “горько плакал”, но и “все эти вещи <...> *перечеловал...*”, как нечто живое [1, с. 228].

Таковы *черты* человеческого лица, которые тоже нередко одушевляются. Это могут быть *зубы* и *нос*: «Он, – сообщает рассказчик “Левкиппы...” Татия о враждебном к нему второстепенном персонаже произведения, – наносил мне уже третий удар, когда по неосторожности расшиб свою руку о мои **зубы**... С воем он тотчас отдернул руку. Так **мои зубы отомстили** за **оскорбленный нос**» [1, с. 144]. Или – *уста* и заключенные в них, по убеждению Клитифонта, “сокровища” – “**дыхание, голос** и **поцелуй**” [1, с. 76]. “Почему, – однажды спрашивает Клитифонт Левкиппу, – ты все молчишь, моя любимая, и ничего не отвечаешь мне?” – “Потому, Клитифонт, – ответила она, что **голос мой умер...**” [1, с. 59]. Таковы *слезы*, названные Татием “**кровью душевной раны**”, а также *смех*; во имя его божественной сущности совершают однажды “обычное возлияние” персонажи “Золотого осла” Апулея, [1, с. 521]. И самая *смерть*, потому что, как следует из одного эпизода “Эфиопики” Гелиодора, умереть – значит *освободиться “от жизни”* [1, с. 377].

Таковы и важнейшие человеческие *эмоции*: “**стыд, печаль** и **гнев**”, названные Татием “тремья волнами души”: “Вливаясь через глаза, **стыд уничтожает их свободу**; **печаль заливают** грудь и **тушит искры души**; **гнев** же, взрывающийся в сердце, **топит рассудок** в пене безумия” [1, с. 43–44]. Или – *зависть*, персонифицированная у Гелиодора как **дурной “глаз”** [1, с. 304]. Ей подобны *вождеделение*, снабженное **тенетами**, в которых запутывается охваченный ими персонаж [1, с. 413], и *скорбь*, обладающая **мечом** (“...Слишком глубоко **вонзился в меня меч** моей **скорби**, он понемногу все равно лишит меня жизни”, – говорит у Татия Клитифонт [1, с. 63].

Таково в характеризуемом романе и самое *движение-развитие* человеческого переживания. При попытках его показа тем или иным повествователем налицо, как правило, не интеграция отдельных состояний в более сложный психический процесс, а, напротив, четкая конкретизация каждого из них. «Обычно, говорит, например, повествователь “Левкиппы...” Татия, – когда человек слушает повесть о чужих несчастьях, он проникается большим **состраданием** к своему собеседнику и возникшее в нем **сочувствие** понемногу переходит в **дружбу**. Душа смягчается под впечатлением грустного рассказа и, потрясенная им, превращает **сострадание** в **участие**, а **скорбь** в **жалость**» [1, с. 61]. “Ведь **доброта**, – читаем мы в другом месте, – встречая **благодарность**, умножается, но, сталкиваясь с **поруганием**, вспыхивает **гневом**” [1, с. 122].

Сакрально-мифологическим стремлением “*по-служить Афродите*” считают античные романисты и их герои акт физического соития мужчины и женщины. Помимо “Левкиппы и Клитопонта” [1, с. 109] приведенный перифраз “любовного дела” встречается и в “Эфиопике” Гелиодора [1, с. 401]. В первом из названных романов с “наслаждением Афродиты” отождествлен и тем самым обожествлен даже **поцелуй** (особенно женский), что, по-видимому, было известно Фету – автору замечательной статьи “О поцелуе” (1892). “Целуя, – говорит устами своего Клитопонта Татий, – она (женщина. – В.Н.) накладывает свои уста на уста возлюбленного как печать, искусны ее поцелуи, она умеет сделать их сладкими. Женщина хочет целовать не только губами, зубы ее тоже участвуют в поцелуе, и она упивается устами любовника, покусывая их. Особая радость таится в прикосновении ее груди. На вершине наслаждения Афродиты она в иступлении обнимает возлюбленного и целует его, близкая к безумию. Языки стремятся коснуться друг друга и, встретившись, нежно ласкаются своими кончиками. Ведь если при поцелуе уста открыты, это еще больше усиливает радость обладания. <...> Дыхание ее, слившись с любовным дыханием, на устах встречается с блуждающим на них поцелуем, который ищет дорогу. Поцелуй **следит** за дыханием и **пронзает** сердце – пораженное поцелуем, оно трепещет” [1, с. 40–51].

Персонификацией и одушевлением греческие романисты мифологизируют и такие распространенные явления частной и общественной жизни людей, как *молва* и *клевета* («**Молва** и **клевета**, – сказано в “Левкиппе...”, – это два бедствия, которые состоят в кровном родстве друг с другом. Молва – **дочь клеветы**» [1, с. 120]), а также *болтовня* (“Я, – ответил Каласирид, – не решаюсь и сам вспомнить столь горестное событие, да и тебе не хотел надоеть: ты уже насытился моей **говорливостью**” (Гелиодор) [1, с. 301]).

“Оруженосцами вольнолюбивой богини” Ми нервы именуют они **Страх** и **Ужас** (Апулей) [1, с. 675].

Наконец, в виде персонифицированных существ предстают в античном романе, правда, в основном не в “любовном” греческом, а в “Сатириконе” (54–68 г. нашей эры) римлянина Петрония Арбитра и самые *абстракции* – *Покровительство* (Тутела), и *Оккупон* в значении “святой Захват” [1, с. 109, 112]. А также *Верность*, *Справедливость*, *Согласье*, *Козни*, *Убийство*, *Раздор* – из поэмы (“Песни о гражданской войне”), сочиненной одним из действующих лиц произведения [1, с. 200–201].

Итак, “удельный вес” мифологизма в произведениях Татия, Лонга, Гелиодора и Апулея несколько не меньше их риторической словесной основы. Скажем больше: нередко при чтении “Левкиппы...”, “Дафниса и Хлои” или “Золотого осла” невольно задаешься вопросом: что же в них первичнее – мифологизм или словесная метафора?

В самом деле, когда заглавный герой “Левкиппы и Клитопонта” Татия без вины заключенный в тюрьму, говорит о своем состоянии: “Моя душа лежала на весах *страха и надежды*, – я боялся, надеясь, и надеялся, боясь” [1, с. 123], – то разве он творит метафору? Нет, он скорее одушевляет отвлеченные общие состояния, чем их мифологизирует. Однако для любого читателя постан-тичных времен, тем более наших дней процитированное выражение – уже несомненная метафора. Как и аналогичное словосочетание в такой фразе из “Дафниса и Хлои”: «Увидев и услышав все это (т.е. то, что во время его сна сказали ему “три нимфы”. – В.Н.), Дафнис быстро вскочил, *стрянул сон...*» [1, с. 193], – предполагающее предшествующее ему действие мифологического *Сна*, которым он *охватывал-сковывал* человека. Или – метафорические для нас глаголы и определения в следующих стихах из входящих в “Сатирикон” Петрония (“Песни о гражданской войне”): “*Рим упивается бегством. Одною молвою Квириты / Побеждены и бегут, покидая печальные кровли / <...> с ними Великий, / <...> кому с рассеченной пучиной / Понт поклонился и с ним раболепные волны Босфора – / Стыд и позор!*” [1, с. 199], – но у самого Петрония генетически восходящие к сакрализованному Риму, Молве, Понту, Босфору и Помпею Великому.

* * *

Но если древний прозаический роман не выходит, как подтверждают приведенные нами примеры, за рамки риторики и мифологии, то стоит ли, в самом деле, искать какие-то связи с ним *высокохудожественного* русского романа *девятнадцатого* столетия, уже по этим причинам *антириторического*, а от греко-римской языческой мифологии отдаленного как многими веками христианства, так и синхронными его создателям научными знаниями о мире и человеке?

Полагаем, стоит. И на романы, разделенные со своими литературными прообразами тысячелетиями, распространяется понятие М.М. Бахтина “память жанра”. Не следует забывать и о том, что в России античная литература, вместе с греческим и латинским языками, изучалась не только на словесных отделениях университетов, но и в классических гимназиях, лицеях вплоть до 1917 года.

И о том, что первые русские риторы Ломоносова, Кошанского, Плаксина, Греча, в согласии с которыми современная им проза толковалась вплоть до 1830-х годов, были прямыми наследниками риторик античных.

Уже это частично объясняет риторический характер не только романа Чернышевского “Что делать?”, но и наличие риторических элементов в авторских (“лирических”) отступлениях гоголевских “Мертвых душ” или в следующем обращении-мольбе тургеневской Елены Стаховой (“Накануне”) к Богу (Небу) накануне смерти Дмитрия Инсарова: “*О Боже! – думала Елена, – зачем смерть, зачем разлука, болезнь и слезы? или зачем эта красота, это сладостное чувство надежды, зачем успокоительное сознание прочного убежища, неизменной защиты, бессмертного покровительства? <...> Неужели же нельзя умолить, отворотить, спасти... О Боже! неужели нельзя верить чуду?*” [4, Соч., т. 6, с. 290]. (Здесь и в последующих цитатах из русских классиков курсив и полужирный шрифт наш. – В.Н.)

Не вовсе исчезают в русском классическом романе и мифологические античные боги и герои, хотя, в результате той модернизации мифологии (и не одной языческой, но и христианской, исламской и т.д.), которая объективно и неизбежно происходит в “эпосе нового мира” (Белинский), исполняют в нем иные художественные функции, чем в древней греко-римской поэзии и прозе. «Даже в таком немифологическом призыве, как “Евгений Онегин”, – отмечал М.Л. Гаспаров, мы находим только в I главе и Зевеса, и Венеру, и Диану, и Флору, и Эола, и Фортуну, и Музу, и Федуру, – конечно, не в сюжете, а в стилистическом орнаменте» [5, с. 35]. В фигурах Чичикова, Собакевича, Манилова и Собакевича из гоголевской “поэмы” ее современники (Милюков, Шевырев) не без оснований прозревали гомеровских Агамемнона, Патрокла, Улисса и Аякса, но в основном, конечно, как *бездушных* подобию-пародий на этих героев “Илиады”.

Мифологический античный мотив человеческого вызова Судьбе и борьбы с нею находим в лермонтовском “Герое нашего времени”, где он, однако, служит не отождествлению Григория Печорина с людьми древними, полагавшими, “что целое небо, с своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немим, но неизменным” [6, т. 4, с. 148], а раскрытию той нравственной “болезни”, невольным носителем которой у Лермонтова оказывается даже этот, потенциально могучий “современный человек”.

Как показал знаменитый “Улисс” (1922) Дж. Джойса, античная греческая мифология (прежде всего “персонажи” и ситуации “Одиссеи” Гомера) могла стать общим гуманитарным фоном, на котором и в сравнении с которым был иронически воссоздан “один день дублинского обывателя (а вместе с тем и судьба Ирландии, а вместе с тем и доля человека в мире)...” [5, с. 35].

В романизованном варианте мифы – в этих случаях по преимуществу библейские, ветхозаветные и новозаветные, войдут и в такие русские романы, как гончаровские “Обломов” и “Обрыв” (см. [7]), “Пятикнижие” Достоевского, “Война и мир”, “Анна Каренина” и “Воскресение” Толстого. Несколько иначе обстоит дело в романах Тургенева, отмеченных, по верному наблюдению Ю.М. Лотмана, “антимифологическим мышлением” [8, с. 14]. Однако, как верно заметил тот же исследователь, у Тургенева – “демифологизатора по отношению к романским схемам своего времени, имеется своя мифология” [8, с. 19–20]. Если “первый план” его романов “реализует коллизии, в которых автор стремится отразить наиболее животрепещущие аспекты своей современности”, то “второй план раскрывает в новом старое или, вернее, вечное. Типы современности оказываются лишь актуализациями вечных характеров, уже созданных великими гениями искусства. Злободневное оказывается лишь кажимостью, а вечное – сущностью” [8, с. 20].

Вот это-то желание и умение создателей художественного русского романа уловить в настоящем непреходящее, в текущем устойчивое и в меняющемся вечное и сближает в известной мере их произведения с мифами и мифологией, а также и мифологизированным романом греко-римской античности. Ведь главное, что отличает миф от религии, философии или науки, а художественный литературный образ – от понятия и всего лишь украшенного риторического слова заключается в органично присущей им *многозначности*. Опора того или иного классического романа даже на модернизированный миф всегда резко повышает ту *универсальность* его героев и коллизий, к которой неизменно стремились и будут стремиться создатели великих произведений словесного искусства. На наш взгляд, именно в огромной универсализующей и обобщающей способности мифа – основной секрет его неугасаемой востребованности в художественных творениях любой эпохи.

* * *

Переходим к конкретным перекличкам-реминисценциям и параллелям между античным романом и произведениями русских классиков XIX века.

Вспомним признание автора-повествователя “Евгения Онегина” в зачине его восьмой главы: “В те дни, когда в садах Лицея я безмятежно расцветал, / Читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал...”. Иными словами, добровольное, весьма увлекавшее юного Пушкина чтение Апулея, т.е. его равно популярного как у современников автора, так и у европейцев средних веков и эпохи Возрождения романа “Метаморфозы, или Золотой осел”, благотворно отозвалось и в его собственном творчестве.

Взять, к примеру, балладу “Гусар” (1833). Вот рассказчик “Метаморфоз...”, молодой любознательный потомок славного греческого рода, узнав, что Памфила, хозяйка дома, где он временно проживает, “сегодня ночью будет обращаться в птицу и в таком виде полетит к своему желанному”, подсматривает за этим действием. “А происходило, – сообщает он, – все так. Перво-наперво Памфила *сбрасывает с себя все одежды*, открыв какую-то шкатулку, достает оттуда множество ящичков, *снимает крышку* с одного из них и, набрав из него мази, сначала долго растирает ее между ладонями, потом смазывает себе все тело от кончиков ногтей до макушки, долгое время шепчется со своей *лампой* и начинает сильно дрожать всеми членами. И пока они слегка содрогаются, и их покрывает нежный пушок, вырастают и крепкие крылья, нос загибается и твердеет, появляются кривые когти. Памфила обращается в сову” и, “вскоре поднявшись вверх, распутив оба крыла, *улетает*” [1, с. 534].

В пушкинском “Гусаре” заглавный герой, бывалый русский солдат-кавалерист, стоящий на постое у одной пригожей, но лукавой украинки, в свой черед однажды решил “присматривать за ней”:

...Раз я лежу, глаза прищуря,
(А ночь была тюрьмы темней,
А на дворе шумела буря)

И слышу: кумушка моя
С печи тихохонько прыгнула,
Слегка обшарила меня,
Присела к печке, уголь вздула

И свечку тонкую зажгла,
Да в уголек пошла со свечкой,
Там с полки *скляночку* взяла
И, сев на веник перед печкой,

Разделась донага; потом
Из склянки три раза хлебнула,
И вдруг на венике верхом
Взвилась в трубу и улизнула.

[2, т. 3, с. 250–251]

Пушкинского “Гусара” комментаторы обычно возводят к украинской сказке, однако отмеченные нами детальные переключки этого стихотворения с процитированным фрагментом “Золотого осла” скорее отдают здесь первенство апулеевскому роману. Ведь и сюжетно близкая к приведенному эпизоду украинская сказка, явно более поздняя, чем основанные еще на *языческой* мифологии “Метаморфозы...”, в свой черед, могла восходить к ним же.

Не только шекспировский Шейлок (“Венецианский купец”) и мольеровский Гарпагон (“Скупой”), но и бегло, зато выразительно охарактеризованный Апулеем “некий меняла Хризерос, обладатель большого богатства, который во избежание налогов и повинностей общественных великими хитростями великое имущество свое скрывал” и который, “запершись *один-одиошественек* в маленьком, но с крепкими запорами домишке, оборванный, грязный, *сидел <...> на мешках с золотом*” [1, с. 544], мог стать импульсом к созданию пушкинского Скупого рыцаря из одноименной трагедии.

Но более всего связей у Пушкина с апулеевской интерпретацией античного мифа о Психее (по-древнегречески – “душа, дыхание”), в особенности ценимого творцами новых европейских литератур. Под пером Апулея, объединившего его различные фольклорные и мифологические истоки и варианты, ранее античными авторами не зафиксированные, миф этот преобразился в замечательную сказку “о странствиях человеческой души, жаждущей слиться с любовью” [9, с. 345]. По общему признанию исследователей, из нее обильно черпали и Лафонтен в романе “Любовь Психеи и Купидона”, и Мольер с Корнелем в их совместной придворной пьесе “Психея”, и Богданович в поэме “Душенька”, переложением романа Лафонтена. К ним надо добавить и Шекспира, автора “Короля Лира”, где в отношении старших дочерей Лира, Гонерильи и Реганы, к кроткой и умеющей истинно любить Корделии можно видеть прямую параллель с апулеевой Психеей и ее “старшими сестрами”, завистливыми к ее супружескому счастью и богатому дому и готовящими против нее “гибельные козни” [1, с. 564, 565].

У Пушкина история апулеевской Психеи частично откликнулась уже в том эпизоде из “Руслана и Людмилы”, где Людмила, похищенная чародеем Черномором, впервые волей-неволей знакомится с окрестностями его замка, где она поселена. Вот героиня бежит “в серебряную дверь”:

Она с музыкой отворилась,
И наша дева очутилась
В саду. Пленительный предел:
Прекраснее садов Армиды
И тех, которыми владел
Царь Соломон иль князь Тавриды.
Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы;
Аллеи пальм, и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд,
И кедров гордые вершины,
И золотые апельсины
Зерцалом вод отражены;
Пригорки, рощи и долины
Весны огнем оживлены;

<...>

Летят алмазные фонтаны
С веселым шумом к облакам:
Под ними блещут истуканы
И, мнится, живы; Фидий сам,
Питомец Феба и Паллады,
Любуясь ими, наконец,
Свой очарованный резец
Из рук бы выпустил с досады.

[2, т. 4, с. 38–39]

Сравним эту пушкинскую картину с началом пятой книги “Золотого осла”, где Психея, пробудившись от сна, впервые “видит рощу, высокими деревьями украшенную, видит хрустальные воды источника прозрачного” и стоящий рядом с ним дворец, “не человеческими руками созданный”: “Привлеченная прелестью этих мест, Психея подходит ближе; расхрабрившись немного, переступает порог и вскоре с восхищенным вниманием озирает все подробности прекрасного зрелища, осматривая находящиеся по ту сторону дома склады, выстроенные с большим искусством, куда собраны великие сокровища” [1, с. 559, 560]. Словом, всё, что приготовил девушке полюбивший ее бог Купидон.

В обоих эпизодах действуют похожие друг на друга невинные и целомудренные героини; подобны их поступки и открывшиеся им зрелища; сближены композиции обеих картин и их реалии. Случайно ли это?

Поэму “Руслан и Людмила” пушкинисты без оснований считают первым пушкинским подступом к “роману в стихах”, каким станет “Евгений Онегин”. В нем же – в свой черед – есть по крайней мере одна отсылка и к апулеевским “Метаморфозам...”, притом почти в виде цитаты.

Вспомним строфы второй его главы, рассказывающие о судьбе матери Татьяны Лариной, насильно выданной замуж, страдавшей от несчастной любви, но затем смирившейся со своей

участью. Она, говорит поэт, “привыкла и довольна стала”, ибо

Привычка свыше нам дана:
Замена счастию она. [2, т. 5, с. 50]

Сам Пушкин в “Примечаниях к Евгению Онегину” связал этот афоризм со следующим высказыванием Шатобриана: “Si j’avais la folie de croire encore au bonheur, je le chercherais dans l’habitude” – “Если бы я имел безрассудство еще верить в счастье, я бы искал его в привычке” [2, т. 5, с. 194]. Однако, на наш взгляд, корень его опять-таки в апулеевском мифе о Психее.

Прекрасная и нежная Психея, которой пифийский оракул некогда провозвестил “брак с диким чудовищем”, узнает, что с нею по ночам спит “огромный змей”. Ненавидя и любя его “в одном и том же теле”, она однажды все же решается на “безбожное преступление”, и, когда он “погрузился в глубокий сон”, с бритвой в руке идет к нему. “Но как только от поднесенного огня осветились тайны постели, видит она нежнейшее и сладчайшее из всех диких зверей чудовище, – видит самого пресловутого Купидина, бога прекрасного...” [1, с. 567, 569, 570].

Ответившая любящему ее Купидону таким же страстным чувством, Психея тут же в лице матери Купидона, богини Венеры, встречает неумолимую противницу своего желанного брака с ним. Венеру решительно не устраивает “низкое” происхождение Психеи, т.е. ее человеческая, следовательно, смертная, а не божественная и бессмертная сущность. И лишь после благотворного вмешательства самого Юпитера, который, повелев доставить девушку на небо и “протянув ей чашу с амброзией”, сказал: “Прими, Психея, стань бессмертной. Пусть никогда Купидон не отлучается из объятий твоих, и да будет этот союз на веки веков” [1, с. 587], Психея (и олицетворяемая ею человеческая душа) обрела бессмертие и стала неразлучна с Любовью-Эротом навсегда.

При этом далеко не по воле одной привычки. А ведь она могла угрожать и чувству Психеи к Купидону. Дело в том, что в романе Апулея **Привычка** (именно так, с заглавной буквы!) – суть **служанка** могущественной богини Венеры, стало быть, и сама наделена сверхчеловеческой силой. Вот это ее апулеевское качество, отсутствующее в афоризме Шатобриана, и подразумевал Пушкин, говоря: “Привычка *свыше* нам дана”. Обретя по воле Юпитера бессмертие, Психея Апулея тем самым уравнилась с олимпийскими богами и Венерина *служанка* потеряла над нею власть. Но сверхземное происхождение Привычки по-прежнему, согласно иронично-серьезному смыслу

пушкинского афоризма, хранит ее господство над обычными людьми, в число которых входила и мать Татьяны Лариной в браке с ее “простым и добрым” супругом.

И другая параллель между апулеевским мифом о Психее и творчеством Пушкина, уже во всем его объеме, возникает при чтении “Золотого осла”. Апулей своим приобщением Психеи-души к сонму Олимпийских богов освобождал от смерти прежде всего девушку-женщину такой “красоты чудной, такой неописанной, что и слов-то в человеческом языке, достаточных для писания и прославления ее, не найти” [1, с. 554]. Это вполне в духе того античного культа физически совершенного человека, о котором мы упоминали в связи с романом Ахилла Татия. Говоря в своем <“Памятнике”>, “Нет, весь я не умру...”, Пушкин нисколько не претендует на вечную жизнь своего тела. Он уверен: неизбежно смертный и тленный прах поэта переживет его *душа*, навечно воплощенная “в заветной лире” – в его художественном наследии. Но при том условии, что творилось оно не ради хвалы его почитателей или поругания глупцов, а по “вельню Божию”.

Языческие боги в античном романе могут быть великодушными и завистливыми, гневными и отходчивыми. Не такова – *Судьба* (Рок, Фатум, Фортуна), активно действующая во всех названных нами произведениях и всюду предопределяющая участь их персонажей, но, как правило, “слепая и даже совсем безглазая” к людям лучшим. «Она, – говорит герой-рассказчик “Золотого осла”, всегда дарами своими осыпает дурных и недостойных и никогда рассудительностью не руководится, выбирая себе баловней среди смертных, и с теми больше водится, от которых, если бы зрячая была, бежать должна была бы; а что хуже всего – создает превратные и даже противоречащие действительности мнения о нас, так что негодяй увенчан славой порядочного человека, а ни в чем не повинные становятся добычей губительного злоречия” [1, с. 594].

Вместе с тем “Метаморфозы...” показывают, что по крайней мере их центральный персонаж отнюдь не страдает фатализмом и сопряженной с ним жизненной пассивностью. События этого произведения, переполненного угрозами не одному благополучию, но и самому человеческому облику героя, напротив, подвижны его неистощимой предприимчивостью, выливающейся в настоящий вызов Фатуму с целью его одоления. И этот момент, когда герой, вытерпев, по его словам, “столько тяжких страданий, подвергнувшись стольким опасностям”, “в борьбе с жестокой

судьбой выходил победителем”, в конце концов наступил [1, с. 685].

На мотиве *судьбы* и противоборства с нею строится, своеобразно сближаясь в этом плане и с трагедией и с романом античности, лермонтовский “Герой нашего времени”. Это объясняется, с одной стороны, героическим потенциалом Григория Печорина, а с другой, резким отличием того “времени”, в котором живет и действует Печорин, от античности. Подобно “цельному героическому характеру” античной драмы, Печорин “целиком отвечает за все последствия своих действий” [10, т. I, с. 196, 197] или, как говорит он сам, “имеет смелость взять на себя всю тягость ответственности” [6, т. 4, с. 144]. В этом он – герой в мифологическом значении слова. Но его эпоха (“век”, “время”) отличается от времен героических не просто переходностью, но отсутствием “объективных интересов” (Белинский), или, по более позднему выражению Тургенева, “мощного всеохватывающего движения” [4, Письма, т. 1, с. 246]. И отмечена она распылением “старой общественности <...> и оскудением доблести” [11, т. VI, с. 477], а также всеобщей “аутономизацией” (Герцен) человека. По этой причине и Печорин – всего лишь “современный человек”, хотя, в отличие от окружающих, личность незаурядная и потенциально героическая.

Однако в эпоху, когда и самая судьба, величественная и грозная в античной или классицистической трагедии, оказывается в нелепом контексте то (в “Княжне Мери”) с индейкой (“Натура – дура, судьба – индейка, а жизнь – копейка!” – этой трагической фразой, “сказанной с приличной важностью”, напутствует драгунский капитан становящегося под пистолет Грушницкого) [6, т. 4, с. 134], то со свиньей (в “Фаталисте”), разрубленной пополам, как и поручик Вулич, пьяным казачком, – ее испытание Печориным превращается большей частью только в фарсовую *игру* с нею и окружающими его людьми.

В итоге и в “сочинении” или “книге”, как обозначил своего “Героя...” сам Лермонтов, высокая трагическая коллизия “человек – Судьба” уступает место прозаизированной романной. Отчасти напоминая ее характер в романе античном, она в целом уже модернизирована: там персонажи еще персонифицировали и одушевляли Судьбу, здесь она по преимуществу безличностна, безлика и подменена пошлостью времени.

Судьба – один из сквозных мотивов и романа Гончарова “Обыкновенная история” (1847). Его главный герой, Александр Адуев, двадцатилетний выпускник Московского университета и наслед-

ник патриархально-идиллического поместья Грачи, приезжает в Петербург, чтобы “делать карьеру и фортуна” [12, т. 1, с. 41]. Напоминающий своим именем Александра Македонского (кстати, названного в произведении и непосредственно), Адуев в своем “взгляде на жизнь” сближается как будто с античным миропониманием. Он жаждет славы, мечтает о героической и самоотверженной дружбе в духе Ахилла и Патрокла, Кастора и Полидевка, Ореста и Пилада.

Глубоко прозаический “новый порядок” и “современные понятия” о жизни [12, т. 1, с. 41], господствующие в Петербурге (в романе их олицетворяет “дядюшка” Александра – Петр Иванович Адуев, одновременно успешный столичный чиновник и предприниматель), вскоре, однако, начисто крушат архаичные претензии Александра уподобиться высоким героям романтизма, рыцарства или греко-римской античности. В итоге Александр становится “как все” в Петербурге, т.е. делает обычную чиновничью карьеру и, отбросив мечты о “колоссальной страсти”, выгодной женитьбой обеспечивает себе комфортабельный быт.

В эпилоге “Обыкновенной истории” мотив судьбы появляется и в речах Петра Ивановича Адуева. Сведший смысл своей и всякой иной человеческой жизни к “деланию *дела*” в значении “трудиться, отличаться, богатеть” [12, т. 1, с. 264], он засушил свою душу и обессердечил сердце, от рождения не грубое и не черствое. И тем самым, по логике романиста, неправоммерно обеднил подлинное содержание человеческого бытия – собственное и своей зачахшей без любви и детей красавицы жены. Что вполне сознает и сам, называя свое материально роскошное существование некоей “деревянной жизнью” [12, т. 1, с. 307].

“Я, – скажет Александр Адуев в итоге своих тщетных петербургских попыток обрести необыкновенную фортуна, – сам погубил свою жизнь. Я мечтал о славе <...> и пренебрег своим *делом*...” [12, т. 1, с. 256].

“Как коварна *судьба*, доктор! Уж я ли не был осторожен с ней? – начал Петр Иваныч с несвойственным ему жаром, *взвешивал*, кажется, каждый свой шаг... нет, где-нибудь да подкосит, и когда же? *при всех удачах, на такой карьере*... А!” [12, т. 1, с. 299]. И чуть дальше: “Нет, – сказал он, – моя карьера кончена. Дело сделано: *судьба не велит* идти дальше... пусть!” [12, т. 1, с. 313].

Итак, и в гончаровской “Обыкновенной истории”, как большей частью в античном романе, не герои диктуют свою волю судьбе, а она (Рок, Фатум, Фортуна) им. Вот что, однако, показательно:

в отличие от греко-римских романистов, обычно сочувствующим своим страждущим от “лютой судьбы” персонажам, Гончаров Александр и Петра Адуевых от наказания их судьбою не защищает. Ибо как *христиане* они уже имели *свободу воли* и *выбора*, следовательно, могли найти то истинное отношение к окружающей их действительности, в котором реализовались бы не как жертвы узко “практического направления” их “века”, а как полнокровные, целостные и творческие личности.

Как видим, и в гончаровскую “Обыкновенную историю” античный мотив судьбы вошел в виде не прямом, а преломленном (романизированном) через иное, чем в языческой древности, мировосприятие ее создателя. Так же обстоит дело и в случаях с “реминисценциями” из античного романа или параллелями с ним и в других звеньях романной “трилогии” Гончарова.

А они на удивление обильны, что объясняется как глубоким знакомством писателя с греко-римской прозой еще в его бытность студентом-словесником Московского университета, так и постоянным гончаровским стремлением наполнять рисуемый им быт бытием и преобразовывать “местные” и “частные” – в их генезисе – характеры и ситуации в “коренные, общечеловеческие”.

В “Обломове” и “Обрыве” особенно интересны *ценностные* переключки Гончарова со своими античными предшественниками. Такова прежде всего человеческая *красота*, пусть у древних чаще всего и ограниченная физическим совершенством. Но разве не замечательно возмущение уже знакомого нам Клиния (героя романа Татия “Левкиппа и Клитопонт”) Клитемнестрой – нет, не за совершенное ею убийство своего мужа Агамемнона, а потому, что погиб человек, “чья красота была подобна красоте небожителей!”? [1, с. 14]. И не удивляет ли нас особое мучение отца, вдруг потерявшего красивого отрока-сына, тем, что его “труп выглядит непристойно” [1, с. 19], т.е. обезображен? Или вот это признание Клитопонта о действии на него женской красоты: “В тот миг, как я увидел ее (Левкиппу. – *В.Н.*), я погиб. Ведь красота, ослепившая глаза и проникшая в душу, ранит более стрелы. <...> Я почувствовал, как душу мою одновременно обуревают восторг, смятение, трепет, стыд, бесстыдство; я преклонялся перед ее (девушки. – *В.Н.*) величием, был ошеломлен ее красотой, сердце колотилось, я смотрел на нее дерзко, в то же время стыдясь, что оказался плененным ею” [1, с. 11].

В буколическом романе Лонга даже раб Эвдром, узнав о вожделии к прекрасному Дафнису не-

кого Гнатона, безобразного парасита молодого рабовладельца, не только вознегодовал на то, что красота юноши “поругана будет Гнатоном”, но и тотчас предупредил Дафниса о грозящей ему опасности [1, с. 225].

Героиня “Эфиопики”, прекрасная Хариклея, одним своим обликом побуждает остановиться нападающих на нее с Теагеном египетских разбойников, позволяя Гелиодору заметить: “Даже варварские руки, по-видимому, робеют перед красавицами, и сладостным зрелищем укрощается даже и строптивый взор” [1, с. 342]. А один из персонажей этого романа, вторя автору, добавляет: “...красоту нельзя скрыть, даже спрятав ее под землей; она и оттуда, мне кажется, засияла бы” [1, с. 291].

У Гончарова поклонником красоты, в первую очередь женской, представлен герой “Обрыва” Борис Райский, согласно самому писателю, сочетающий в своем лице “артистическую натуру”, энтузиаста в духе Чацкого, неоплатоника и Дон Жуана, в трактовке этого героя не Мольером, Мери́ме или Пушкиным, а А.К. Толстым в его одноименной драматической поэме 1862 года. Вот дифирамб Райского красоте, вызванный внешностью Веры и ей адресованный и, вне сомнения, разделяемый автором романа: “В женской высокой, чистой красоте, – начал он с жаром <...>, – есть непременно ум. Глупая красота – не красота. <...> Красота, исполненная ума, – необычайная сила, она *движет миром*, она делает историю, *строит судьбы*; она, явно или тайно, присутствует в каждом событии. Красота и *грация* – это своего рода воплощение ума. <...> Красота, про которую я говорю, *не материя*: она не палит только зноем страстных желаний: она прежде всего будит в человеке человека, шевелит мысль, *поднимает дух*, оплодотворяет творческую силу гения <...> Да, красота – это всеобщее счастье! – тихо, как в бреду, говорил он, – это тоже мудрость, но созданная *не людьми*» [12, т. 5, с. 365].

Но больше всего общего у гончаровской красоты с ее формулой в апулеевом мифе о браке Психеи с Эротом-Купидоном. Как мы помним, Эрот сначала чудился Психее “неким чудовищем”. Но, и открывшись девушке в облике “бога прекрасного”, “при виде которого даже пламя лампы веселей заиграло” [1, с. 570], Эрот не выявил особой душевности и духовности, обретя их, по всей очевидности, лишь после соединения с Психеей-душой. С этого момента не могла не одухотвориться и его прежняя физическая красота.

Именно такую красоту будет считать истинной и Гончаров. Такой красотой исполнены его Ольга

Ильинская и в особенности Вера. В обоих случаях главным источником ее духовности будут, однако, не телесная грация и тонкий ум названных героинь сами по себе, а та душевная глубина, что, согласно христианству, дается душевным же *страданием*. Ольга, тяжело пережившая любовную драму с Обломовым, поразит Андрея Штольца (“Боже мой! Что за перемена! <...> – Как вы развились, Ольга Сергеевна, выросли, созрели, – сказал он вдруг...») [12, т. 5, с. 416]; начальное очарование Веры в итоге мучительной для девушки любви-борьбы с Марком Волоховым, сменится куда более глубоким, заставляя Райского, попытавшегося запечатлеть его средствами живописи, воскликнуть: “О, какая красота! <...> Здесь сам Грёз положил бы кисть” [12, т. 6, с. 371].

Сравнив это понимание-восприятие красоты с ощущениями от ее созерцания у героя “Левкиппы и Клитопонта” (“Я почувствовал <...> одновременно <...> восторг, смятение, трепет, стыд, бесстыдство...”), мы легко заметим принципиальную разницу между ними: античного язычника красота волнует прежде всего телесно; христианина XIX столетия – духовно и нравственно. Правда, если Гончаров-Райский в своем разумении красоты сопоставляет ее с языческой грацией, наделяет судьбоносной силой и указывает на божественное происхождение, то и Татий-Клитопонт, а также Гелиодор сознают ее положительную нравственную силу и преклоняются “перед ее величием”.

С античными романистами автора “Обрыва” сближает и особое почитание женской *девственности*. “Левкиппа и Клитопонт” Татия и “Эфиопика” Гелиодора развиваются как длинная череда всевозможных преград-испытаний для главных действующих лиц и их взаимной любви. Но героиням сюжеты обоих произведений дополнительно готовят новые и новые искушения их целомудрию. И рассказчики считают едва ли не высшей заслугой молодых красавиц умение устоять перед всевозможными посягателями на их невинность. “Она, – патетично говорит о Левкиппе повествователь романа, – сохранила девственность в разбойничьем стане и одержала победу над самым опасным разбойником, – я имею в виду Ферсандра, этого бесстыдного насильника” [1, с. 147].

В “Дафнисе и Хлое” тот или иной ответ на вопрос “Хлоя осталась ли девушкой?” [1, с. 230], является решающим для судьбы и самой Хлои, и ее возлюбленного, так как только при положительном “Да, осталась” они оба, уже узнанные и признанные своими настоящими знатными родителями, получают их согласие на брак. В “Эфиопи-

ке” прекрасная Хариклея с высоким достоинством парирует сомнение Теагена в ее безукоризненной верности ему: “Я не отрицаю своего несчастья (имеются в виду вынужденные уловки девушки, используемые ею, чтобы спастись от нечестивых домогательств. – *В.Н.*), но нет такой силы, которая могла бы заставить меня забыть о целомудрии. В одном лишь <...> я не была целомудренна, это в охватившей меня с самого начала страсти к тебе, но то была страсть законная. Ведь я не уступила тебе как возлюбленному <...>, но до сих пор соблюдала себя в чистоте <...>, ожидая, когда осуществится скрепленный клятвами перед всеми, совершенный по закону брак...” [1, с. 259].

У писателя-христианина, коим был Гончаров, решение проблемы женской девственности как обязанности физически принадлежать только мужу и только после таинства церковного венчания основывается на сакрально-духовной трактовке брака, совершаемого на небесах ради превращения супругов в “единую плоть и един дух”. Именно так понимает истину взаимного обладания христианка Вера в ее напряженных диалогах-спорах на эту тему с *позитивистом* и *вульгарным* материалистом Марком Волоховым. Если он, толкуя любовь как сугубо чувственное влечение “на срок”, ссылается на птиц и зверей, не ведающих-де никаких духовно-нравственных “долгов” перед сексуальным партнером, то для Веры смысл любви – прежде всего в семье и детях, что немислимо без нравственных обязанностей любящих. Отсюда и мучительная душевная драма героини после ее невольного “падения”.

Не закончилась браком и “поэма изящной любви” (Гончаров), с мая по конец августа пережитая в “Обломове” Ильей Ильичем и Ольгой Ильинской и далеко не лишённая страстных движений со стороны не только героя, но и героини: вспомним сцену в вечернем парке из XI главы второй части романа, где Ольга впала “в какой-то лунатизм любви, и явилась Обломову в новом свете” [12, т. 4, с. 277–279]. Ольга Ильинская, красоту которой романист уподобляет “статую грации и гармонии”, уже по этой причине напоминает героинь античных ваятелей и романистов. Не случайно и сравнение ее с *вакханкой* в “крымской” главе произведения (Штольц “не договорил, а она, как безумная, бросилась к нему в объятия и, как вакханка, в страстном забытии замерла на мгновение, обвив его шею руками”) [12, т. 4, с. 475]. Но и дионисийский элемент её природы не одолел в ней естественного целомудрия, питаемого как христианской основой души, так и разумом девушки. Отвечая в конце второй части на скрытое предложение Обломова вступить в

интимные отношения до свадьбы, Ольга решительно говорит: “Я не пойду никогда этим путем. <...> Оттого, что на нем... впоследствии всегда... расстаются...” [12, т. 4, с. 296].

В апулеевом “Золотом осле” “деревенский бог Пан” вразумляет горюющую Психею: “Отложи грусть и брось печаль, а лучше обратись с мольбой к Купидону, *величайшему из богов...*” [1, с. 571–572]. Эта аттестация Эрота-Купидона – свидетельство высокой ступени, на которой в ценностной иерархии античного мира стояла *любовь*. В отдельных частях Пелопонесского полуострова, в греческих городах и колониях Средиземноморья и Понта могли в особенности поклоняться Фебу или Артемиде, Афине-Палладе или Посейдону, Аресу или Персефоне и т.д. Но едва ли была хоть одна область Эллады, какой-то греческий остров, поселение, где не чтити бы Афродиту так же, как в древнем Риме будут чтить ее латинский аналог – Венеру. Основной движущей силой стала любовь и в известном нам античном романе, во всяком случае греческом.

В ряду русских писателей-классиков XIX столетия разве только Салтыков-Щедрин считал желательным и возможным создание романа без любовного сюжета или по крайней мере не на его основе. Все другие, пусть в разной мере, вправе называться “певцами” и той первейшей человеческой связи-симпатии, что властно заявляет себя в жизни всех людских поколений. Однако и на фоне прозы Пушкина, Лермонтова или Тургенева поражает огромное место, отведенное любви в романной “трилогии” Гончарова.

“Она, – говорил, например, об Ольге Ильинской критик Н.Д. Ахшарумов, – проходит с ним (Обломовым. – *В.Н.*) целую школу любви, по всем правилам и законам, со всеми малейшими фазами этого чувства: тревогами, недоразумениями, признаниями, сомнениями, письмами, ссорами, примирениями, поцелуями и т.д. Давно никто не писал у нас об этом предмете так отчетливо...” [13, с. 626]. Вообще, признавался в статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» сам Гончаров, “меня всюду поражал процесс разнообразного проявления страстей, т.е. любви, который, что бы ни говорили, имеет громадное влияние на судьбу и людей и людских дел” [12, т. 8, с. 208–209]. Творец “Обломова” решительно восставал против попыток “новых людей” (т.е. Н.Г. Чернышевского и его сторонников) “лишить роман и вообще всякое художественное произведение чувства любви и заменить его другими чувствами, когда и в самой жизни это чувство занимает так много места, что служит то *мотивом*,

то *содержанием*, то *целью* почти всякого стремления, всякой деятельности...” [12, т. 8, с. 428]. А в исповедальном письме 1866 года к одной из самых близких ему корреспонденток Гончаров так пояснил свою апологию любви в жизни и в художественном произведении: “Вы правы, подзревая меня <...> в вере во всеобщую, всеобъемлющую любовь и в то, что только эта сила *может двигать миром, управлять волей людской и направлять ее к деятельности и прочее. Может быть, я сознательно и бессознательно, а стремился к этому огню, которым греется вся природа...*” [12, т. 8, с. 362].

Подчеркнутые слова этого признания свидетельствуют: автор “Обыкновенной истории”, “Обломова” и “Обрыва” по-своему, через ее персонификацию и фактическую сакрализацию, *мифологизирует* любовь. Сходясь в этом с древними романистами, он, однако же, как человек другого времени и миропонимания руководствуется явно иным, чем они, постулатом. Именно – монотеистическим и конкретно – христианским, согласно которому “Бог есть Любовь”.

Отметим несколько частных переключек гончаровской “трилогии” с античными романами. В апулеевой сказке о Психее, вошедшей в его “Метаморфозы...”, есть овеянная авторским комизмом сцена на божественном Олимпе, в которой Юпитер, уставший слушать донесения о “прелюбодейниях и всякого рода сквернах”, творимых его сыном Купидоном, в присутствии других богов-олимпийцев повелевает: “Уничтожить надлежит всякий повод к этому и связать мальчишескую распушенность брачными узами” [1, с. 587]. “Да, страсть надо ограничить, задушить и утопить в женитьбе...” [12, т. 4, с. 211], – решает для себя Илья Ильич Обломов, уже очарованный Ольгой Ильинской и размышляющий о норме “отношения обоих полов между собою” (Гончаров). Увы, в отличие от Эрота-Купидона, он так и не соединится со своей Психеей-Ольгой.

Ранее уже говорилось о гончаровском сопоставлении героини “Обломова” с изящной *статуей*. Эту метафору Гончаров будет активно использовать и в “Обрыве”, живописуя портреты светской красавицы Софьи Беловодовой, напоминающей *холодную* мраморную статую, и Веры, предстающей однажды восхищенному Райскому в виде *живой* мраморной статуи. В аналогичной художественной функции такое сравнение использовала в своем романе “Мопра” (1837) и Жорж Санд. Но, думается, Гончаров сперва узнал его либо из античной легенды о скульпторе Пигмалионе и сотворенной им прекрасной мраморной девушке,

либо... из апулеевского мифа о Психее, которой все окружающие дивились “как искусно сделанной статуе” [1, с. 556].

В “Дафнисе и Хлое” детально изображен огромный сад, продуманно спланированный и засаженный приемным отцом Дафниса, рабом Ламоном, массой разнообразных цветов и плодородных деревьев – своеобразное произведение древней материальной культуры. Замечательный сад с теплой оранжереей будет и в усадьбе Татьяны Марковны Бережковой из романа “Обрыв”, хотя в нем он служит намеком на земной рай наших библейских пращуров и некое его подобие в усадьбе Малиновке, до вторжения туда Вериного *змея-искусителя* Марка Волохова.

Определенный параллелизм существует между обитателями гончаровской Обломовки с их верой в то, что окружающие человека предметы (например, *свечи*, порой неожиданно гаснущие, или соседний с деревней *овраг*) или животные равнодушны к нему и могут знаменовать как зло, так и добро, и, скажем, тем эпизодом из “Эфиопики” Гелиодора, где его персонажи, идущие вдоль Нила, “вдруг увидели крокодила, переползающего им дорогу”. “Все, – сообщает рассказчик, – приняли увиденное ими за нечто обычное и не возбуждающее страха. Только Каласирид предсказал, что это предвещает какое-то препятствие на пути” [1, с. 365]. Сходство названных представлений в людях столь далеких друг от друга эпох объясняется неискоренимостью мифологического мироощущения в простом народе. Ведь обломовцы, как древние люди, одушевляли и природу: зима у них – “неприступная, холодная красавица”, луна – “круглолицая деревенская красавица”, дождь – “слезы внезапно обрадованного человека”, а звезды им “дружески мигают с небес” [12, т. 4, с. 104]. Но вот что примечательно: у Гончарова суеверны необразованные хозяева Обломовки и их темные крепостные крестьяне. Между тем у Гелиодора из всех участников описанной сцены самым суеверным оказался человек наиболее бывалый и умудренный.

В нравственной дилемме, вставшей перед героем “Левкиппы и Клитофонта”, можно увидеть смутный прообраз того центрального онтологического конфликта, который будет определять судьбы многих мужских и женских персонажей Тургенева. Отец Клитофонта задумал его женить и уже подобрал невесту. Но Клитофонт с первого взгляда влюбился в гостью в их доме Левкиппу. “Я, – рассуждает он, – между двух огней, с одной стороны Эрот, с другой – отец. Сыновий *долг*

вступил в борьбу с огнем *любви*. Как разрешить этот спор по *справедливости*? Кто победит: необходимость или природа?» [1, с. 18].

У центральных героев тургеневских повестей “Переписка”, “Яков Пасынков”, “Фауст”, “Ася” и романов “Накануне”, “Отцы и дети” чаемая ими любовь отождествится с особым счастьем – “*бесмертным*”, “*безмерным*”, “*счастьем потоком*”. Только оно способно удовлетворить развитые *личностные* запросы “современного человека”, как понимает его писатель. Однако сам неумный максимализм такого счастья, противоречащий физической *конечности* человеческой жизни, обрекает его на фатальную невозможность. Приходя в конце концов к сознанию этого исхода, герои Тургенева обращают свои взоры к нуждам окружающих их людей, своего народа, человечества в целом, т.е. к служению *долгу*. Гармонически же соединить личное счастье-любовь и общественный долг, согласно автору “Дворянского гнезда”, человеку не дано. «Наша жизнь, – говорит писатель устами героини “Якова Пасынкова”, – не от нас зависит; но у нас всех есть один якорь, с которого, если сам не захочешь, никогда не сорвешься: чувство *долга*» [4, Соч., т. 5, с. 89]. «...Жизнь, – вторит ей рассказчик “Фауста”, – тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы возвышенны они ни были, *исполнение долга*, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя *железных цепей* долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща...» [4, Соч., т. 5. С. 128]. К счастью героя Татия, спор между желанием его природы и велением необходимости сам собой разрешился в пользу природы. Тургеневским героям в таком же конфликте, однако, предстоит смирять себя в пользу “железных цепей долга”, которые нести им будет так же нелегко, как христианскому аскету его тяжкие вериги. Но у них есть весомое преимущество перед античным греком-язычником, всегда полагающимся лишь на милость Судьбы: предстоящий им выбор они, как христиане, сделают *по своей воле*.

Ранее мы приводили пример передачи психологического “процесса” в античном романе. Пользуясь даже таким выражением, как “противоречивые чувства”, древние романисты на деле подменяют противоречивость того или иного из них, заменой одной эмоции другой. «Они, – сказано в “Эфиопике” о двух спутниках Теагена и Хариклеи, неожиданно для них встретившихся со своим отцом, *радовались* родителю, паче чаяния спасшемуся, *досадовали*, *стыдились*, что их застали за таким делом, и *тревожились*, неуве-

ренные, чем все это кончится» [1, с. 387]. Это, разумеется, далеко еще не толстовская “диалектика души”.

Одним из важнейших компонентов античного романа являются *вещие сны* его героев, будь то Клитон, Дафнис или Теаген. Они, конечно, в свой черед мифологизированы: ведь вещают-пророчат что-то тому или иному персонажу покровительствующие ему боги. В этом отношении аналогичные сны Татьяны Лариной, Раскольникова, князя Андрея Болконского, Пьера Безухова, Пети Ростова, Алексея Вронского и других героев классического русского романа XIX века, мотивированные прежде всего психологическими и нравственными импульсами их подсознания, как будто со сновидениями в античном романе ничего общего не имеют. На деле в свете и психоанализа З. Фрейда, и учения К. Юнга об архетипах как проявлении “коллективного бессознательного” здесь существует большое поле для сравнений и аналогов.

В заключение повторим исходный тезис настоящей статьи: русский роман XIX века как явление словесного искусства, качественно отличен от романа античного, в своей основе еще принадлежащего литературной риторике. Заметим, что резким противником изысков, красот и стилизованных штампов в позднеантичном красноречии, устным и письменном, выступает уже римлянин Петроний Арбитр. «О, риторы и схоласты, – заявляет один из персонажей его “Сатирикона”, – не во гнев вам будь сказано, именно вы-то и погубили красноречие!» Ибо “истинно возвышенное и, так сказать, девственное красноречие заключается в естественности, а не в вычурности и напыщенности” [1, с. 42–43].

Думается, некоторых упреков римского сатирика не избежали бы и рассмотренные нами древнегреческие романы, включая наиболее совершенный из них, поведавший современникам и потомкам счастливую пастораль о Дафнисе и Хлое.

Вместе с тем даже относительно беглые параллели, зафиксированные нами между крупнейшими произведениями Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Л. Толстого, с одной стороны, и несколькими памятниками античного романа, с другой, убеждают: даже самые значительные изменения в классических русских романах отдельных мотивов, коллизий, ситуаций и мотивировок романа древнего не отменяют известной генетической связи первых со вторым.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Античный роман. М., 2001.
2. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Изд. 3. М., 1962–1966.
3. *Тронский И.М.* История античной литературы. М., 1983.
4. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. 2-е изд. М., 1978–1990.
5. *Гаспаров М.Л.* Миф и литература // “Литература”, 11–15 февраля 2011 г.
6. *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1948.
7. *Недзвецкий В.А.* Роман И.А. Гончарова “Обломов”. М., 2010. С. 155–203.
8. *Лотман Ю.* Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Slavica, XXIII. Debrecen, 1986.
9. *Лосев А.Ф.* Психея // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1992.
10. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. I. М., 1968.
11. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959.
12. *Гончаров И.А.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1952–1955.
13. *Ахшарумов Н.Д.* Русская литература. “Обломов”. Роман И.А. Гончарова // “Русский вестник”. 1860. № 25 (февраль).