

• ВОЙНА И МИР • ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ • СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА • БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ • ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ •

• ПО КОМУ ЗВОНИТ КОЛОКОЛ • ДЕКАМЕРОН • РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА • ЭНЕИДА • БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ •

• ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ • ГОСПОЖА БОВАРИ • МЕРТВЫЕ ДУШИ • ОДИССЕЙ • БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ •

100 главных книг



МЕТАМОРФОЗЫ, ИЛИ ЗОЛОТОЙ ОСЕЛ

АПУЛЕЙ

• УЛИСС • МОБИ ДИК • ФАУСТ • В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ •

• ДОЛЛА • МЕТАМОРФОЗЫ • ГАРИАНТО И ПАНТАГРЮЭЛЬ • ЗАМОК •

• ХИТРОУМНЫЙ ИДАЛЬГО ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ • ФАУСТ • МАСТЕР И МАРГАРИТА • ПУТЕШЕСТВИЯ ГУЛЛИВЕРА • ГАМЛЕТ •

100 главных книг (Эксмо)

Луций Апулей

**Метаморфозы, или
Золотой осел (сборник)**

«Эксмо»

УДК 821'01
ББК 84(0)3

Апулей Л.

Метаморфозы, или Золотой осел (сборник) / Л. Апулей —
«Эксмо», — (100 главных книг (Эксмо))

«Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея – единственный латинский роман, дошедший до нас целиком. Удивительная история любопытного Луция, питавшего неумеренную склонность к чудесному и по случайности обращенного в осла. «Золотой осел» стал первым европейским плутовским романом, положившим начало новому направлению, позже продолженному Кеведо, Рабле, Боккаччо, Сервантесом и многими другими. В издание также включен авантюрный роман «Сатирикон» Петрония – увлекательные приключения трех молодых людей, скитающихся по свету.

УДК 821'01
ББК 84(0)3

© Апулей Л.
© Эксмо

Содержание

Формы времени и хронотопа в романе	6
I. Греческий роман	8
Ii. Апулей и Петроний	22
III. Античная биография и автобиография	33
IV. Проблема исторической инверсии и фольклорного хронотопа	42
Апулей	45
Книга первая	45
Книга вторая	57
Конец ознакомительного фрагмента.	68

Метаморфозы, или Золотой осел (сборник)

Книга иллюстрирована офортами из французского издания *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or d'Apulée*. – Paris: Jean-François Bastien, 1787.

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Э», 2018

* * *

Формы времени и хронотопа в романе *Очерки по исторической поэтике*

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом* (что значит в дословном переводе – «времяпространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда – в литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры)¹.

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное *жанровое* значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен².

Как мы уже сказали, освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно: осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа. Эти жанровые формы, продуктивные вначале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое реалистически продуктивное и адекватное значение. Отсюда и сосуществование в литературе явлений глубоко разновременных, что чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс.

В предлагаемых очерках по исторической поэтике мы и постараемся показать этот процесс на материале развития различных жанровых разновидностей европейского романа, начиная от так называемого «греческого романа» и кончая романом Рабле. Относительная типо-

¹ Автор этих строк присутствовал летом 1925 года на докладе Л.Л. Ухтомского о хронотопе в биологии; в докладе были затронуты и вопросы эстетики.

² В своей «Трансцендентальной эстетике» (один из основных разделов «Критики чистого разума») Кант определяет пространство и время как необходимые формы всякого познания, начиная от элементарных восприятий и представлений. Мы принимаем кантовскую оценку значения этих форм в процессе познания, но, в отличие от Канта, мы понимаем их не как «трансцендентальные», а как формы самой реальной действительности. Мы попытаемся раскрыть роль этих форм в процессе конкретного художественного познания (художественного видения) в условиях романного жанра.

логическая устойчивость выработанных в эти периоды романных хронотопов позволит нам бросить свой взгляд и вперед на некоторые разновидности романа в последующие периоды.

Мы не претендуем на полноту и на точность наших теоретических формулировок и определений. Только недавно началась – и у нас, и за рубежом – серьезная работа по изучению форм времени и пространства в искусстве и в литературе. Эта работа в своем дальнейшем развитии дополнит и, возможно, существенно исправит данные нами здесь характеристики романных хронотопов.

I. Греческий роман

Уже на античной почве были созданы три существенных типа романного единства и, следовательно, три соответствующих способа художественного освоения времени и пространства в романе, или, скажем короче, три романских хронотопа. Эти три типа оказались чрезвычайно продуктивными и гибкими и во многом определили развитие всего авантюрного романа до середины XVIII века. Поэтому необходимо начать с более подробного анализа трех античных типов, чтобы затем последовательно развернуть вариации этих типов в европейском романе и раскрыть то новое, что было создано уже на самой европейской почве.

Во всех последующих анализах мы сосредоточим все наше внимание на проблеме времени (этого ведущего начала в хронотопе) и всего того и только того, что имеет к ней прямое и непосредственное отношение. Все вопросы историко-генетического порядка мы почти вовсе оставляем в стороне.

Первый тип античного романа (не в хронологическом смысле первый) назовем условно «авантюрным романом испытания». Сюда мы относим весь так называемый «греческий», или «софистический», роман, сложившийся во II–VI веках нашей эры.

Назову дошедшие до нас в полном виде образцы, имеющиеся в русском переводе: «Эфиопская повесть», или «Эфиопика», Гелиодора, «Левкиппа и Клитопонт» Ахилла Татия, «Хэрей и Каллироя» Харитона, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского, «Дафнис и Хлоя» Лонга. Некоторые характерные образцы дошли до нас в отрывках или пересказах³.

В этих романах мы находим высоко и тонко разработанный тип *авантюрного времени* со всеми его специфическими особенностями и нюансами. Разработка этого авантюрного времени и техника его использования в романе настолько уже высоки и полны, что все последующее развитие *чисто* авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним не прибавило. Поэтому специфические особенности авантюрного времени лучше всего выявляются на материале этих романов.

Сюжеты всех этих романов (равно как и их ближайших и непосредственных преемников – византийских романов) обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их удельный вес в целом сюжета, их комбинации. Легко составить сводную типическую схему сюжета с указанием отдельных более существенных отклонений и вариаций. Вот эта схема:

Юноша и девушка *брачного* возраста. Их происхождение *неизвестно, таинственно* (не всегда; нет, например, этого момента у Татия). Они наделены *исключительной красотой*. Они также исключительно *целомудренны*. Они *неожиданно* встречаются друг с другом; обычно на торжественном *празднике*. Они вспыхивают друг к другу *внезапной и мгновенной* страстью, непреодолимой, как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними не может состояться сразу. Он встречает препятствия, *ретардирующие*, задерживающие его. Влюбленные *разлучены*, ищут друг друга, *находят*; снова *теряют* друг друга, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, *несогласие родителей* (если они есть), предназначенных для возлюбленных других жениха и невесту (*ложные пары*), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, *кораблекрушение*, чудесное спасение, *нападение пиратов, плен и тюрьма*, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, *продажа в рабство, мнимые смерти, переодевания*, узнавание – неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы, судебные испытания цело-

³ «Невероятные приключения по ту сторону Фулы» Антония Диогена, роман о Нине, роман о царевне Хионе и др.

мудрия и верности влюбленных. Герои находят своих родных (если они не были известны). Большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных в браке. Такова схема основных сюжетных моментов.

Это сюжетное действие разворачивается на очень широком и разнообразном географическом фоне, обычно в трех-пяти странах, разделенных морями (Греция, Персия, Финикия, Египет, Вавилон, Эфиопия и др.). В романе даются – иногда очень подробные – описания некоторых особенностей стран, городов, различных сооружений, произведений искусства (например, картин), нравов и обычаев населения, различных экзотических и чудесных животных и других диковинок и раритетов. Наряду с этим в роман вводятся рассуждения (иногда довольно обширные) на различные религиозные, философские, политические и научные темы (о судьбе, о предзнаменованиях, о власти Эраста, о человеческих страстях, о слезах и т. п.). Большой удельный вес в романах имеют речи действующих лиц – защитительные и иные, – построенные по всем правилам поздней риторики. По своему составу греческий роман, таким образом, стремится к известной энциклопедичности, вообще свойственной этому жанру.

Все без исключения перечисленные нами моменты романа (в их отвлеченной форме), как сюжетные, так и описательные и риторические, вовсе не новы: все они встречались и были хорошо разработаны в других жанрах античной литературы: любовные мотивы (первая встреча, внезапная страсть, тоска) были разработаны в эллинистической любовной поэзии, другие мотивы (бури, кораблекрушения, войны, похищения) разработаны античным эпосом, некоторые мотивы (узнавание) играли существенную роль в трагедии, описательные мотивы были разработаны в античном географическом романе и в историографических произведениях (например, у Геродота), рассуждения и речи – в риторических жанрах. Можно по-разному оценивать значение любовной элегии, географического романа, риторики, драмы, историографического жанра в процессе рождения (генезиса) греческого романа, но известный синкретизм жанровых моментов в греческом романе отрицать не приходится. Он использовал и переплавил в своей структуре почти все жанры античной литературы.

Но все эти разножанровые элементы здесь переплавлены и объединены в новое специфическое романное единство, конститутивным моментом которого и является авантурное романное время. В совершенно новом *хронотопе* – «*чужой мир в авантурном времени*» – разножанровые элементы приобрели новый характер и особые функции и потому перестали быть тем, чем они были в других жанрах.

Каково же существо этого авантурного времени греческих романов?

Исходная точка сюжетного движения – первая встреча героя и героини и внезапная вспышка их страсти друг к другу; заключающая сюжетное движение точка – их благополучное соединение в браке. Между этими двумя точками и разворачивается все действие романа. Сами эти точки – термины сюжетного движения – существенные события в жизни героев; сами по себе они имеют биографическое значение. Но роман построен не на них, а на том, что лежит (совершается) *между* ними. Но *по существу* между ними вовсе ничего не должно лежать: любовь героя и героини с самого начала не вызывает никаких сомнений, и эта любовь остается *абсолютно неизменной* на протяжении всего романа, сохраняется и их целомудрие, брак в конце романа *непосредственно смыкается* с любовью героев, вспыхнувшей при первой встрече в начале романа, как если бы между этими двумя моментами ровно ничего не произошло, как если бы брак совершился на другой день после встречи. Два смежных момента биографической жизни, биографического времени непосредственно сомкнулись. Тот разрыв, та пауза, то зияние, которое возникает между этими двумя непосредственно смежными биографическими моментами и в котором как раз и строится весь роман, в биографический временной ряд не входит, лежит вне биографического времени; оно ничего не меняет в жизни героев,

ничего не вносит в их жизнь. Это именно – вневременное зияние между двумя моментами биографического времени.

Если бы дело обстояло иначе, если бы, например, в результате пережитых приключений и испытаний первоначальная внезапно возникшая страсть героев окрепла, испытала бы себя на деле и приобрела бы новые качества прочной и испытанной любви или сами герои возмужали бы и лучше узнали бы друг друга, – то перед нами был бы один из типов весьма позднего и совсем не авантюрного европейского романа, а вовсе не греческий роман. Ведь в этом случае хотя термины сюжета и остались бы теми же (страсть в начале – брак в конце), но сами события, ретардирующие брак, приобрели бы известное биографическое или хотя бы психологическое значение, оказались бы втянутыми в реальное время жизни героев, изменяющее их самих и события (существенные) их жизни. Но в греческом романе именно этого и нет, здесь – совершенно чистое зияние между двумя моментами биографического времени, никакого *следа* в жизни героев и их характерах не оставляющее.

Все события романа, заполняющие это зияние, – чистое отступление от нормального хода жизни, лишенное реальной длительности прибавок к нормальной биографии.

Не имеет это время греческого романа и элементарно-биологической, возрастной длительности. Герои встречаются в брачном возрасте в начале романа и в том же брачном возрасте, такие же свежие и красивые, вступают в брак к концу романа. То время, в течение которого они переживают невероятнейшее количество приключений, в романе не вымерено и не исчислено; это просто – дни, ночи, часы, мгновения, измеренные технически лишь в пределах каждой отдельной авантюры. В возраст героев это авантюрно чрезвычайно интенсивное, но неопределенное время совершенно не засчитывается. Здесь это также вневременное зияние между двумя биологическими моментами – пробуждением страсти и ее удовлетворением.

Когда Вольтер в своем «Кандиде» создавал пародию на авантюрный роман греческого типа, господствовавший в XVII и XVIII веках (так называемый «роман барокко»), то он, между прочим, не преминул рассчитать, сколько потребуется реального времени на обычную романную дозу приключений и «превратностей судьбы» героя. Его герои (Кандид и Кунигунда) в конце романа, преодолев все превратности, вступили в положенный счастливый брак. Но, увы, они оказываются уже старыми, и прекрасная Кунигунда похожа на старую безобразную ведьму. Удовлетворение идет за страстью тогда, когда оно уже биологически невозможно.

Само собой разумеется, что авантюрное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая внесла бы временной порядок и человеческие измерители в это время и связала бы его с повторяющимися моментами природной и человеческой жизни. Не может быть, конечно, и речи об исторической локализации авантюрного времени. Во всем мире греческого романа со всеми его странами, городами, сооружениями, произведениями искусства полностью отсутствуют всякие приметы исторического времени, всякие следы эпохи. Этим объясняется и тот факт, что хронология греческих романов до сих пор точно не установлена наукой, и еще недавно мнения исследователей о времени происхождения отдельных романов расходились на пять-шесть веков.

Таким образом, все действие греческого романа, все наполняющие его события и приключения не входят ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в элементарно биологически-возрастной временные ряды. Они лежат вне этих рядов и вне присущих этим рядам закономерностей и человеческих измерителей. В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, чувства их тоже остаются неизменными, люди даже не стареют в этом времени. Это пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения. Это, повторяем, вневременное зияние, возникшее между двумя моментами реального временного ряда, в данном случае – биографического.

Таково это авантюрное время в его целом. Каково же оно внутри себя?

Оно слагается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне-технически: важно успеть убежать; успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т. п. В пределах отдельной авантюры на счету дни, ночи, часы, даже минуты и секунды, как во всякой борьбе и во всяком активном внешнем предприятии. Эти временные отрезки вводятся и пересекаются специфическими «*вдруг*» и «*как раз*».

«*Вдруг*» и «*как раз*» – наиболее адекватные характеристики всего этого времени, ибо оно вообще начинается и вступает в свои права там, где нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения *чистой случайности* с ее специфической логикой. Эта логика – случайное *совпадение*, то есть *случайная одновременность* и случайный *разрыв*, то есть *случайная разновременность*. Причем «раньше» или «позже» этой случайной одновременности и разновременности также имеет существенное и решающее значение. Случись нечто на минуту раньше или на минуту позже, то есть не будь некоторой случайной одновременности или разновременности, то и сюжета бы вовсе не было и роман писать было бы не о чем.

«Мне шел девятнадцатый год, и отец подготавливал на следующий год свадьбу, когда *Судьба начала свою игру*», – рассказывает Клитонфонт («Левкиппа и Клитонфонт», ч. 1, III)⁴.

Эта «игра судьбы», ее «вдруг» и «как раз» и составляют все содержание романа.

Неожиданно началась война между фракийцами и византийцами. О причинах этой войны в романе не говорится ни единого слова, но благодаря этой войне в дом отца Клитонфонта попадает Левкиппа. «Как только я увидел ее, тотчас же погиб», – рассказывает Клитонфонт.

Но Клитонфонт уже предназначена отцом другая невеста. Отец начинает торопиться со свадьбой, назначает ее *на следующий день* и уже приносит предварительные жертвы: «Когда я об этом услышал, то счел себя погибшим и стал придумывать хитрость, при помощи которой можно бы было отсрочить свадьбу. В то время как я был занят этим, *неожиданно* поднялся шум в мужской половине дома» (ч. 2, XII). Оказывается, орел похитил приготовленное отцом жертвенное мясо. Это – дурная примета, и свадьбу пришлось отложить на несколько дней. А как раз за эти дни, благодаря случайности, предназначенную Клитонфонт невесту похитили, приняв ее по ошибке за Левкиппу.

Клитонфонт решается проникнуть в спальню к Левкиппе. «*Лишь только* я вошел в опочивальню девушки, как с ее матерью *приключилось* следующее. Ее встревожил сон» (ч. 2, XXIII). Она входит в опочивальню, застаёт Клитонфонта, но ему удается ускользнуть неузнанным. Но на другой день все может раскрыться, и потому Клитонфонт и Левкиппе приходится бежать. Все бегство построено на цепи случайных «вдруг» и «как раз», благоприятствующих героям. «Надо сказать, что Комар, который наблюдал за нами, *в этот день случайно* ушел из дому, чтобы исполнить какое-то поручение своей госпожи... Нам повезло: доехав до бейрутской гавани, мы нашли там отплывающее судно, у которого готовились уже отвязать причалы».

На корабле: «*Случайно* рядом с нами расположился один юноша» (ч. 2, XXXI – XXXII). Он становится другом и играет значительную роль в последующих похождениях.

Затем происходит традиционная буря и кораблекрушение. «На третий день нашего плаванья *внезапный* мрак разливается по ясному небу и затмевает свет дневной» (ч. 3, I).

Во время кораблекрушения все погибают, но герои спасаются благодаря счастливой случайности. «И вот, когда корабль распался, некое благое божество сохранило для нас часть его носа». Их выбрасывает на берег: «А мы, под вечер, *благодаря случайности* были принесены к Пелусию и с радостью вышли на землю...» (ч. 3, V).

⁴ «Левкиппа и Клитонфонт» Ахилла Татия цитируется по изданию: Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитонфонт. М., 1925.

В дальнейшем оказывается, что и все другие герои, которые считались погибшими при кораблекрушении, тоже спаслись благодаря счастливым случайностям. В дальнейшем они как раз попадают на то место и в то время, когда героям нужна экстренная помощь. Клитифонт, уверенный, что Левкиппа принесена разбойниками в жертву, решает на самоубийство: «Я занес меч, чтобы покончить с собою на месте заклания Левкиппы. *Вдруг* вижу – ночь была лунная – два человека... бегут прямо ко мне... то были, оказывается, Менелай и Сатир. Хотя я так *неожиданно* увидел своих друзей живыми, я не обнял их и не был поражен радостью» (ч. 3, XVII). Друзья, конечно, препятствуют самоубийству и объявляют, что Левкиппа жива.

Уже к концу романа Клитифонта по ложному обвинению приговорили к смертной казни и перед смертью должны подвергнуть пытке. «Меня заковали, сняли с тела одежду, подвесили на дыбе; палачи принесли плети, другие петлю и развели огонь. Клиний испустил вопль и стал призывать богов, – как *вдруг* на виду у всех подходит жрец Артемиды, увенчанный лавром. Его приближение служит знаком прибытия торжественного шествия в честь богини. Когда это случается, должно воздерживаться от казни в течение стольких дней, пока не закончат жертвоприношения участники этого шествия. Таким-то образом я был тогда освобожден от оков» (ч. 7, XII).

За несколько дней отсрочки все выясняется, и дело принимает иной оборот, конечно, не без ряда новых случайных совпадений и разрывов. Левкиппа оказывается живой. Кончается роман благополучными браками.

Как мы видим (а мы привели здесь лишь ничтожное количество случайных одновременностей и разновременностей), авантурное время живет в романе достаточно напряженной жизнью; на один день, на один час и даже на одну минуту *раньше* или *позже* – имеет повсюду решающее, роковое значение. Сами же авантюры нанизываются друг на друга во вневременной и, в сущности, бесконечный ряд; ведь его можно тянуть сколько угодно, никаких существенных внутренних ограничений этот ряд в себе не имеет. Греческие романы сравнительно невелики. В XVII веке объем аналогично построенных романов увеличился в десять-пятнадцать раз⁵. Никаких внутренних пределов такому увеличению нет. Все дни, часы и минуты, учтенные в пределах отдельных авантур, не объединяются между собой в реальный временной ряд, не становятся днями и часами человеческой жизни. Эти часы и дни ни в чем не оставляют следов, и поэтому их может быть сколько угодно.

Все моменты бесконечного авантурного времени управляются одной силой – *случаем*. Ведь все это время, как мы видим, складывается из случайных одновременностей и случайных разновременностей. Авантурное «*время случая*» есть специфическое *время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь*; вмешательство судьбы («тюхе»), богов, демонов, магов-волшебников, в поздних авантурных романах – романских злодеев, которые, как злодеи, используют как свое орудие случайную одновременность и случайную разновременность, «подстерегают», «выжидают», обрушиваются «вдруг» и «как раз».

Моменты авантурного времени лежат в точках разрыва нормального хода событий, нормального жизненного, причинного или целевого ряда, в точках, где этот ряд прерывается и дает место для вторжения нечеловеческих сил – судьбы, богов, злодеев. Именно этим силам, а не героям принадлежит *вся инициатива* в авантурном времени. Сами герои в авантурном времени, конечно, действуют – они убегают, защищаются, сражаются, спасаются, – но они действуют, так сказать, как физические люди, инициатива принадлежит не им; даже любовь неожиданно посылается на них всемогущим Эротом. С людьми в этом времени все только случается (иной раз случается им и завоевать царства); чисто авантурный человек – человек слу-

⁵ Вот размеры наиболее известных романов XVII века: «Летрея» Д'Юрфе – пять томов, всего свыше шести тысяч страниц; «Клеопатра» Кальпренета – двенадцать томов, свыше пяти тысяч страниц; «Арминий и Туснельда» Локэнштейна – два громадных тома, свыше трех тысяч страниц.

чая; как человек, с которым что-то случилось, он вступает в авантюрное время. Инициатива же в этом времени принадлежит не людям.

Вполне понятно, что моменты авантюрного времени, все эти «вдруг» и «как раз» не могут быть предусмотрены с помощью разумного анализа, изучения, мудрого предвидения, опыта и т. п. Зато эти моменты узнаются с помощью гаданий, ауспий, преданий, предсказаний оракулов, вещих снов, предчувствий. Всем этим полны греческие романы. Едва «Судьба начала свою игру» с Клитонтом, он видит вещий сон, раскрывающий его будущую встречу с Левкиппой и их приключения. И в дальнейшем роман полон подобных явлений. Судьба и боги держат в своих руках инициативу в событиях, и они же оповещают людей о своей воле. «Божество часто любит открывать в ночную пору людям грядущее, – говорит Ахилл Татий устами своего Клитонта, – и не для того, чтобы они от страдания убереглись, – ибо не могут они совладать с тем, что судил рок, – но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (ч. 1, III).

Повсюду, где в последующем развитии европейского романа появляется греческое авантюрное время, инициатива в романе передается *случаю*, управляющему одновременно и разновременностью явлений или как безличная, не названная в романе сила, или как судьба, или как божественное провидение, или как романские «злодеи» и романские «таинственные благодетели». Ведь эти последние есть еще и в исторических романах Вальтера Скотта. Вместе со случаем (с его разными личинами) неизбежно приходят в роман разные виды предсказаний, и в особенности вещие сны и предчувствия. И не обязательно, конечно, чтобы весь роман строился в авантюрном времени греческого типа, достаточно некоторая примесь элементов этого времени к другим временным рядам, чтобы появились и неизбежно сопутствующие ему явления.

В это авантюрное время случая, богов и злодеев с его специфической логикой были в XVII веке вовлечены и судьбы народов, царств и культур в первых европейских исторических романах, например, в романе «Артамен, или Великий Кир» Сюдери, в романе «Арминий и Туснельда» Лознштейна, в исторических романах Кальпренеда. Создается своеобразная проникающая эти романы «философия истории», предоставляющая решение исторических судеб тому вневременному зиянию, которое образуется между двумя моментами реального временного ряда.

Ряд моментов исторического романа барокко через посредствующее звено «готического романа» проник и в исторический роман Вальтера Скотта, определив некоторые особенности его: закулисные действия таинственных благодетелей и злодеев, специфическая роль случая, разного рода предсказания и предчувствия. Конечно, эти моменты в романе Вальтера Скотта отнюдь не являются доминирующими.

Спешим оговориться, что дело здесь идет о специфической *инициативной случайности* греческого авантюрного времени, а не о случайности вообще. Случайность вообще есть одна из форм проявления необходимости, и как таковая она может иметь место во всяком романе, как она имеет место и в самой жизни. В более реальных человеческих временных рядах (разной степени реальности) моментам греческой инициативной случайности соответствуют моменты (конечно, *о строгом* соответствии их вообще не может быть и речи) человеческих ошибок, преступления (отчасти уже в романе барокко), колебаний и выбора, инициативных человеческих решений.

Завершая наш анализ авантюрного времени в греческом романе, мы должны еще коснуться одного более общего момента, – именно отдельных мотивов, входящих как составляющие элементы в сюжеты романов. Такие мотивы, как встреча – расставание (разлука), потеря – обретение, поиски – нахождение, узнание – неузнание и др., входят как составные элементы в сюжеты не только романов разных эпох и разных типов, но и литературных произведений других жанров (эпических, драматических, даже лирических). Мотивы эти по природе своей

хронотопичны (правда, в разных жанрах по-разному). Мы остановимся здесь на одном, но, вероятно, самом важном мотиве – *мотиве встречи*.

Во всякой встрече (как мы это уже показали при анализе греческого романа) временное определение («в одно и то же время») неотделимо от пространственного определения («в одном и том же месте»). И в отрицательном мотиве – «не встретились», «разошлись» – сохраняется хронотопичность, но один или другой член хронотопа дается с отрицательным знаком: не встретились, потому что не попали в данное место в одно и то же время или в одно и то же время находились в разных местах. Неразрывное единство (но без слияния) временных и пространственных определений носит в хронотопе встречи элементарно четкий, формальный, почти математический характер. Но, конечно, характер этот абстрактный. Ведь обособленно мотив встречи невозможен: он всегда входит как составляющий элемент в состав сюжета и в конкретное единство целого произведения и, следовательно, включается в объемлющий его конкретный хронотоп, в нашем случае – в авантюрное время и чужую (без чуждости) страну. В различных произведениях мотив встречи получает различные конкретные оттенки, в том числе – эмоционально-ценностные (встреча может быть желанной или нежеланной, радостной или грустной, иногда страшной, может быть и амбивалентной). Конечно, в разных контекстах мотив встречи может получить различные словесные выражения. Он может получать полуметафорическое или чисто метафорическое значение, может, наконец, стать символом (иногда очень глубоким). Весьма часто хронотоп встречи в литературе выполняет композиционные функции: служит завязкой, иногда кульминацией или даже развязкой (финалом) сюжета. Встреча – одно из древнейших сюжетобразующих событий эпоса (в особенности романа). Нужно особо отметить тесную связь мотива встречи с такими мотивами, как *разлука, бегство, обретение, потеря, брак* и т. п., сходными по единству пространственно-временных определений с мотивом встречи. Особенно важное значение имеет тесная связь мотива встречи с *хронотопом дороги* («большой дороги»): разного рода дорожные встречи. В хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается также с исключительной четкостью и ясностью. Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений⁶.

Мотив встречи тесно связан и с другими важными мотивами, в частности, с мотивом *узнания – неузнания*, игравшим огромную роль в литературе (например, в античной трагедии).

Мотив встречи – один из самых универсальных не только в литературе (трудно найти произведение, где бы вовсе не было этого мотива), но и в других областях культуры, а также и в различных сферах общественной жизни и быта. В научной и технической области, где господствует чисто понятийное мышление, мотивов как таковых нет, но некоторым эквивалентом (до известной степени) мотива встречи является понятие *контакта*. В мифологической и религиозной сфере мотив встречи играет, конечно, одну из ведущих ролей: в священном предании и Священном писании (как в христианском, например в Евангелиях, так и буддийском) и в религиозных ритуалах; мотив встречи в религиозной сфере сочетается с другими мотивами, например с мотивом «явления» («эпифании»). В некоторых направлениях философии, не имеющих строго научного характера, мотив встречи также приобретает известное значение (например, у Шеллинга, у Макса Шелера, особенно у Мартина Бубера).

В организациях социальной и государственной жизни реальный хронотоп встречи постоянно имеет место. Всевозможные организованные общественные встречи и их значение всем известны. В государственной жизни встречи также очень важны, назовем хотя бы дипломатические встречи, всегда строго регламентированные, где и время, и место, и состав встречающих устанавливаются в зависимости от ранга встречаемого. Наконец, важность встреч (иногда

⁶ Более развернутую характеристику этого хронотопа мы дадим в заключительном разделе настоящей работы.

прямо определяющих всю судьбу человека) в жизни и в повседневном быту всякого индивидуального человека понятна каждому.

Таков хронотопический мотив встречи. К более общим вопросам хронотопов и хронотопичности мы еще обратимся в конце наших очерков. Здесь же мы возвращаемся к нашим анализам греческого романа.

В каком же пространстве осуществляется авантюрное время греческих романов?

Для греческого авантюрного времени нужна *абстрактная* пространственная экстенсивность. Конечно, и мир греческого романа хронотопичен, но связь между пространством и временем в нем носит, так сказать, не органический, а чисто технический (и механический) характер. Чтобы авантюра могла развернуться, нужно пространство, и много пространства. Случайная одновременность и случайная разновременность явлений неразрывно связаны с пространством, измеряемым прежде всего *далью и близостью* (и разными степенями их). Чтобы самоубийство Клитонфа было бы предотвращено, необходимо, чтобы друзья его очутились как раз в том самом месте, где он готовился совершить его; чтобы *успеть*, то есть чтобы очутиться в нужный *момент* в нужном *месте*, они *бегут*, то есть преодолевают *пространственную даль*. Чтобы спасение Клитонфа в конце романа могло осуществиться, необходимо, чтобы процессия с жрецом Артемиды во главе успела бы прибыть к месту казни, прежде чем казнь совершилась. Похищения предполагают быстрый увоз похищенного *в отдаленное и неизвестное место*. *Преследование* предполагает преодоление дали и определенных *пространственных препятствий*. *Пленение и тюрьма* предполагают *ограждение и изоляцию* героя *в определенном месте пространства*, препятствующие дальнейшему пространственному движению к цели, то есть дальнейшим преследованиям и поискам, и т. п. Похищения, бегство, преследование, поиски, пленения играют громадную роль в греческом романе. Поэтому-то ему нужны большие пространства, нужны суша и море, нужны разные страны. Мир этих романов велик и разнообразен. Но и величина и разнообразие совершенно абстрактны. Для кораблекрушения необходимо *море*, но какое это будет море в географическом и историческом смысле – совершенно безразлично. Для бегства важно перебраться *в другую страну*, похитителям также важно перевезти свою жертву в другую страну, – но какой будет эта другая страна – тоже совершенно безразлично. Авантюрные события греческого романа не имеют никаких существенных связей с особенностями отдельных стран, фигурирующих в романе, с их социально-политическим строем, культурой, историей. Все эти особенности совершенно не входят в авантюрное событие в качестве определенного его момента; ведь авантюрное событие всецело определяется только и единственно *случаем*, то есть именно *случайной* одновременностью или разновременностью *в данном месте пространства* (в данной стране, городе и проч.). Характер данного места не входит в событие как его составная часть, место входит в авантюру лишь как голая абстрактная экстенсивность.

Поэтому все авантюры греческого романа обладают переместимостью: то, что происходит в Вавилоне, могло бы происходить в Египте или Византии и обратно. Переместимы отдельные законченные в себе авантюры и во времени, потому что авантюрное время никаких существенных следов не оставляет и, следовательно, по существу, обратимо. Авантюрный хронотоп так и характеризуется *технической абстрактной связью пространства и времени, обратимостью* моментов временного ряда и их *переместимостью* в пространстве.

Инициатива и власть в этом хронотопе принадлежат только случаю. Поэтому степень *определенности и конкретности* этого мира может быть лишь крайне ограниченной. Ведь всякая конкретизация – географическая, экономическая, социально-политическая, бытовая – сковала бы свободу и легкость авантур и ограничила бы абсолютную власть случая. Всякая конкретизация, даже просто бытовая конкретизация, вносила бы свои *закономерности*, свой *порядок*, свои *необходимые* связи в человеческую жизнь и время этой жизни. События оказались бы вплетенными в эту закономерность, в той или иной степени причастными этому

порядку и этим необходимым связям. Этим власть случая была бы существенно ограничена, авантюры оказались бы органически локализованными и связанными в своем движении во времени и пространстве. Но такая определенность и конкретизация были бы совершенно неизбежными (в какой-то степени) при изображении своего родного мира, окружающей родной действительности. Та степень абстрактности, которая необходима для греческого авантюрного времени, в условиях изображения своего родного мира (каков бы он ни был) была бы совершенно неосуществима.

Поэтому мир греческого романа – *чужой мир*: все в нем неопределенное, незнакомое, чужое, герои в нем – в первый раз, никаких существенных связей и отношений с ним у них нет, социально-политические, бытовые и иные закономерности этого мира им чужды, они их не знают; поэтому для них только и существуют в этом мире случайные одновременности и разновременности.

Но чуждость этого мира в греческом романе не подчеркивается, поэтому и не следует его называть экзотическим. Экзотика предполагает нарочитое *противопоставление чуждого своему*, в ней чуждость чуждого подчеркивается, так сказать, смакуется и подробно изображается на фоне подразумеваемого своего, обычного, знакомого. В греческом романе этого нет. Здесь все чужое, в том числе и родная страна героев (у героя и героини они обычно разные), нет здесь и того подразумеваемого родного, обычного, знакомого (родная страна автора и его читателей), на фоне которого отчетливо воспринималась бы странность и чуждость чуждого. Конечно, какая-то минимальная степень подразумеваемого родного, обычного, нормального (автора и читателей) есть в этих романах, есть какие-то масштабы для восприятия диковинок и раритетов этого чуждого мира. Но эта степень настолько минимальна, что наука почти вовсе не может вскрыть путем анализа этих романов подразумеваемый «свой мир» и «свою эпоху» их авторов.

Мир греческих романов – *абстрактно-чужой мир*, притом чужой весь сплошь и до конца, так как нигде в нем не маячит образ того родного мира, откуда пришел и откуда смотрит автор. Поэтому ничто в нем не ограничивает абсолютной власти случая и с такою удивительною быстротою и легкостью протекают и следуют друг за другом все эти похищения, бегства, пленения и освобождения, мнимые смерти и воскресения и другие авантюры.

Но в этом абстрактно-чужом мире многие вещи и явления, как мы уже указывали, описываются весьма подробно. Как совмещается это с его абстрактностью? Дело в том, что все то, что описывается в греческих романах, описывается как почти *изолированное, единично-единственное*. Нигде в них не дается описание страны в ее целом, с ее особенностями, с ее отличиями от других стран, с ее связями. Описываются лишь отдельные сооружения вне всякой связи с объемлющим целым, отдельные явления природы, например, странные животные, водящиеся в данной стране. Нигде не описываются нравы и быт народа в их целом, а описывается лишь какой-нибудь отдельный странный обычай, ни с чем не связанный. Всем описанным в романе предметам присуща эта изолированность, эта несвязанность их между собой. Поэтому все эти предметы в совокупности не характеризуют изображаемые (точнее, упоминаемые) в романе страны, а каждый предмет довлеет себе.

Все эти изолированные вещи, описываемые в романе, необычны, странны, редки; потому они и описываются. Например, в «Левкиппе и Клитофонте» описывается странное животное, называемое «нильским конем» (гиппопотам). «Случилось так, что воины поймали *достопримечательного* речного зверя». Так начинается это описание. Дальше описывается слон и рассказываются «*удивительные вещи* об его появлении на свет» (ч. 4, II–IV). В другом месте описывается крокодил. «Видел я и другого зверя нильского, более речного коня *за силу превозносимого*. Имя ему крокодил» (ч. 4, XIX).

Так как нет масштабов для измерения всех этих описываемых вещей и явлений, нет, как мы говорили, сколько-нибудь четкого фона обычного, своего мира для восприятия этих необычных вещей, то они неизбежно приобретают характер курьезов, диковинок, раритетов.

Таким образом, изолированными, не связанными между собой курьезами и раритетами и наполнены пространства *чужого мира* в греческом романе. Эти самодовлеющие любопытные, курьезные и диковинные вещи так же случайны и неожиданны, как и сами авантюры: они сделаны из того же материала, это – застывшие «вдруг», ставшие вещами авантюры, порождения того же случая.

В результате хронотоп греческих романов – чужой мир в авантурном времени – обладает своеобразной выдержанностью и единством. У него своя последовательная логика, определяющая все его моменты. Хотя мотивы греческого романа, как мы уже говорили, отвлеченно взятые, не новы и были до него разработаны другими жанрами, – в новом хронотопе этого романа, подчиняясь его последовательной логике, они приобретают совершенно новое значение и особые функции.

В других жанрах эти мотивы были связаны с иными, более конкретными и сгущенными хронотопами. Любовные мотивы (первая встреча, внезапная любовь, любовная тоска, первый поцелуй и др.) в александрийской поэзии были разработаны по преимуществу в буколическом – пастушеско-идиллическом хронотопе. Это небольшой очень конкретный и сгущенный лиро-эпический хронотоп, сыгравший немалую роль в мировой литературе. Здесь специфическое циклизированное (но не чисто циклическое) идиллическое время, являющееся сочетанием природного времени (циклического) с бытовым временем условно пастушеской (отчасти и шире – земледельческой) жизни. Это время обладает определенным полуциклическим ритмом, и оно плотно срослось со специфическим и детально разработанным островным идиллическим пейзажем. Это – густое и душистое, как мед, время небольших любовных сценок и лирических излияний, пропитавшее собою строго отграниченный и замкнутый и насквозь простилизованный клочок природного пространства (мы отвлекаемся здесь от различных вариаций любовно-идиллического хронотопа в эллинистической – включая римскую – поэзии). От этого хронотопа в греческом романе, конечно, ничего не осталось. Исключение представляет лишь стоящий особняком роман «Дафнис и Хлоя» (Лонга). В центре его – пастушеско-идиллический хронотоп, но охваченный разложением, его компактная замкнутость и ограниченность разрушена, он окружен со всех сторон чужим миром и сам стал получужим; природно-идиллическое время уже не столь густо, оно разрежено авантурным временем. Безоговорочно отнести идиллию Лонга к типу греческого авантурного романа, безусловно, нельзя. И в последующем историческом развитии романа у этого произведения своя линия.

Те моменты греческого романа – сюжетные и *композиционные*, – которые связаны с путешествием по разным чужим странам, были разработаны античным географическим романом. Мир географического романа вовсе не похож на чужой мир греческого романа. Прежде всего центром его служит *своя реальная родина*, дающая точки зрения, масштабы, подходы и оценки, организующая видение и понимание чужих стран и культур (не обязательно при этом свое родное оценивается положительно, но оно обязательно дает масштабы и фон). Уже одно это (то есть внутренний организационный центр видения и изображения в родном) в корне меняет всю картину чужого мира в географическом романе. Далее, человек в этом романе – античный *публичный, политический* человек, руководящийся социально-политическими, философскими, утопическими интересами. Далее, самый момент путешествия, пути носит реальный характер и вносит существенный организующий реальный центр во временной ряд этого романа. Наконец, и биографический момент является существенным организующим началом для времени этих романов. (Здесь мы также отвлекаемся от различных разновидностей географического романа путешествий, одной из которых присущ *и авантурный* момент, но он не является здесь доминирующим организационным началом и носит иной характер.)

Здесь не место углубляться в хронотопы других жанров античной литературы, в том числе большого эпоса и драмы. Отметим лишь, что основой их служит народно-мифологическое время, на фоне которого начинает обособляться античное историческое время (с его спе-

цифическими ограничениями). Эти времена были глубоко локализованными, совершенно не отделимыми от конкретных примет родной греческой природы и примет «второй природы», то есть примет родных областей, городов, государств. Грек в каждом явлении родной природы видел след мифологического времени, сгущенное в нем мифологическое событие, которое могло быть развернуто в мифологическую сцену или сценку. Таким же исключительно конкретным и локализованным было и историческое время, в эпосе и трагедии еще тесно переплетавшееся с мифологическим. Эти *классические* греческие хронотопы – почти антиподы чужого мира греческих романов.

Таким образом, различные мотивы и моменты (сюжетного и композиционного характера), выработанные и жившие в других античных жанрах, носили в них совершенно иной характер и функции, непохожие на те, какие мы видим в греческом авантюрном романе, в условиях *специфического хронотопа* его. Здесь они вступили в новое и совершенно своеобразное художественное единство, очень далекое, конечно, от механического объединения различных античных жанров.

Теперь, когда нам яснее специфический характер греческого романа, мы можем поставить вопрос об *образе человека* в нем. В связи с этим уясняются и особенности всех сюжетных моментов романа.

Каким может быть образ человека в условиях охарактеризованного нами авантюрного времени, с его случайной одновременностью и случайной разновременностью, с его абсолютной бесследностью, с исключительной инициативностью случая в нем? Совершенно ясно, что в таком времени человек может быть только абсолютно *пассивным* и абсолютно *неизменным*. С человеком здесь, как мы уже говорили, все только *случается*. Сам он лишен всякой инициативы. Он – только физический субъект действия. Вполне понятно, что действия его будут носить по преимуществу элементарно-пространственный характер. В сущности, все действия героев греческого романа сводятся только к *вынужденному движению в пространстве* (бегство, преследование, поиски), то есть к *перемене пространственного места*. Пространственное *человеческое движение* и дает основные *измерители* для пространства и времени греческого романа, то есть для его хронотопа.

Но движется в пространстве все же *живой человек*, а не физическое тело в буквальном смысле слова. Он, правда, совершенно пассивен в своей жизни, – игру ведет «судьба», – но он *претерпевает* эту игру судьбы. И не только претерпевает – он *сохраняет себя* и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое *абсолютное тождество с самим собой*.

Это своеобразное *тождество с самим собой* – *организационный центр* образа человека в греческом романе. И нельзя преуменьшать значение и особую идеологическую глубину этого момента человеческого тождества. В этом моменте греческий роман связан с глубинами *доклассового фольклора* и овладевает одним из существенных элементов народной идеи человека, живущей до сегодняшнего дня в разных видах фольклора, в особенности же в народных сказках. Как ни обеднено и ни оголено человеческое тождество в греческом романе, в нем все же сохраняется драгоценная крупица народной человечности, передана вера в несокрушимое могущество человека в его борьбе с природой и со всеми нечеловеческими силами.

Присматриваясь внимательно к сюжетным и композиционным моментам греческого романа, мы убедились в той громадной роли, которую играют в нем такие моменты, как *узнавание, переодевание, перемена платья* (временная), мнимая смерть (с последующим воскрешением), *мнимая измена* (с последующим установлением неизменной верности) и, наконец, основной композиционный (организующий) мотив *испытания героев на неизменность, на самотождественность*. Во всех этих моментах – прямая сюжетная игра с *признаками человеческого тождества*. Но и основной комплекс мотивов: *встреча – разлука – поиски – обрете-*

ние – является только другим, так сказать, отраженным сюжетным выражением того же человеческого тождества.

Остановимся прежде всего на композиционно-организующем моменте *испытания* героев. В самом начале мы определили первый тип античного романа как авантурный *роман испытания*. Термин «роман испытания» (Prüfungsroman) уже давно усвоен литературоведами применительно к роману барокко (XVII века), являющемуся дальнейшим развитием на европейской почве романа греческого типа.

В греческом романе организационное значение идеи испытания выступает с большой четкостью, причем этой идее испытания дается здесь даже судебно-юридическое выражение.

Большинство авантур греческого романа организованы именно как испытания героя и героини, преимущественно как испытания их целомудрия и верности друг другу. Но, кроме того, испытывается их благородство, мужество, сила, неустрашимость, реже – и их ум. Случай рассеивает по пути героев не только опасности, но и всевозможные соблазны, ставит их в самые щекотливые положения, но они всегда выходят из этих положений с честью. В искусном изобретении сложнейших положений ярко проявляется изощренная казуистика второй софистики. Поэтому же и испытания носят несколько внешне-формальный судебно-риторический характер.

Но дело не только в организации отдельных авантур. Роман в целом осмысливается именно как испытание героев. Греческое авантурное время, как мы уже знаем, не оставляет следов ни в мире, ни в людях. Никаких сколько-нибудь остающихся внешних и внутренних изменений не происходит в результате всех событий романа. К концу романа восстанавливается исходное нарушенное случаем равновесие. Все возвращается к своему началу; все возвращается на свои места. В результате всего длинного романа герой женится на своей невесте. И все же люди и вещи через что-то прошли, что их, правда, не изменило, но потому именно их, так сказать, подтвердило, проверило и установило их тождество, их прочность и неизменность. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует – он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание. В этом – художественно-идеологический смысл греческого романа.

Ни один художественный жанр не может строиться на одной голой занимательности. Да и для того, чтобы быть занимательным, он должен задеть какую-то сущность. Ведь и занимательным может быть только человеческая жизнь или, во всяком случае, нечто имеющее к ней прямое отношение. И это человеческое должно быть повернуто хоть сколько-нибудь существенной стороной, то есть должно иметь какую-то степень живой *реальности*.

Греческий роман – очень гибкая жанровая разновидность, обладавшая громадной жизненной силой. Особенно живучей в истории романа оказалась именно композиционно-организующая идея испытания. Мы встречаем ее в средневековом рыцарском романе, как раннем, так и в особенности позднем. Она же в значительной степени организует «Амадиса» и «Пальмеринов». На ее значение в романе барокко мы уже указывали. Здесь эта идея обогащается определенным идеологическим содержанием, создаются определенные идеалы человека, воплощениями которых и являются испытываемые герои – «рыцари без страха и упрека». Эта абсолютная безукоризненность героев вырождается в ходульность и вызывает резкую и существенную критику Буало в его лукиановском диалоге «Герои романов».

После барокко организационное значение идеи испытания резко уменьшается. Но она не умирает и сохраняется в качестве одной из организационных идей романа во все последующие эпохи. Она наполняется различным идеологическим содержанием, и само испытание часто приводит к отрицательным результатам. В XIX и начале XX века мы встречаем, например, такие типы и разновидности идеи испытания. Распространен тип испытания на призванность, избранничество, гениальность. Одна из разновидностей его – испытание наполеонистического парвеню во французском романе. Другой тип – испытание биологического здоровья и

приспособленности к жизни. Наконец, такие поздние типы и разновидности идеи испытания в третьесортной романной продукции, как испытание морального реформатора, ницшеанца, аморалиста, эмансипированной женщины и т. п.

Но все эти европейские разновидности романа испытания, как чистые, так и смешанные, значительно отходят от испытания человеческого тождества в той его простой, лапидарной и в то же время сильной форме, как оно было представлено в греческом романе. Правда, сохранились, но усложнились и утратили свою первоначальную лапидарную силу и простоту приметы человеческого тождества, как они раскрывались в мотивах узнания, мнимых смертей и проч. Связь этих мотивов с фольклором здесь – в греческом романе – более непосредственная (хотя и он достаточно далек от фольклора).

Для полного уяснения образа человека в греческом романе и особенностей момента его тождества (а следовательно, и особенностей испытания этого тождества) необходимо учесть, что человек здесь, в отличие от всех классических жанров античной литературы, – *частный, приватный* человек. Эта черта его корреспондирует абстрактному *чуждому миру* греческих романов. В таком мире человек и может быть только изолированным приватным человеком, лишенным всяких сколько-нибудь существенных связей со своей страной, своим городом, своей социальной группой, своим родом, даже со своей семьей. Он не чувствует себя частью социального целого. Он – одинокий человек, затерянный в чужом мире. И у него нет никакой миссии в этом мире. Приватность и изолированность – существенные черты образа человека в греческом романе, необходимо связанные с особенностями авантюрного времени и абстрактного пространства. Этим человек греческого романа так резко и принципиально отличается от публичного человека предшествующих античных жанров и, в частности, от *публичного и политического* человека географического романа путешествий.

Но в то же время приватный и изолированный человек греческого романа во многом ведет себя по внешности как публичный человек, именно как публичный человек риторических и исторических жанров: он произносит длинные, риторически построенные речи, в которых освещает не в порядке интимной исповеди, а в порядке *публичного отчета* приватно-интимные подробности своей любви, своих поступков и приключений. Наконец, в большинстве романов существенное место занимают судебные процессы, в которых подытоживаются приключения героев и дается судебно-юридическое подтверждение их тождества, особенно в его главном моменте – их любовной верности друг другу (и, в частности, целомудрия героини). В результате все основные моменты романа получают публично-риторическое освещение и оправдание (апологию) и окончательную судебно-юридическую квалификацию в их целом. Более того, если мы спросим, чем в последнем счете определяется *единство человеческого образа* в греческом романе, то должны будем ответить, что единство это носит именно *риторико-юридический характер*.

Однако эти публичные риторико-юридические моменты носят внешний и *неадекватный* внутреннему действительному содержанию образа человека характер. Это внутреннее содержание образа *совершенно приватно*: основное жизненное положение героя, цели, которыми он руководствуется, все его переживания и все его поступки носят совершенно частный характер и не имеют ровно никакого общественно-политического значения. Ведь основным стержнем содержания является любовь героев и те внутренние и внешние испытания, которым она подвергается. И все прочие события получают значение в романе только благодаря своему отношению к этому содержательному стержню. Характерно, что даже такое событие, как *война*, получает свое значение исключительно лишь в плане любовных дел героев. Например, действие в романе «Левкиппа и Клитофонт» начинается с войны между византийцами и фракийцами, так как благодаря этой войне Левкиппа попадает в дом к отцу Клитофонта и происходит их первая встреча. В конце романа снова упоминается эта война, так как по случаю ее окончания

и совершается та религиозная процессия в честь Артемиды, которая приостановила пытку и казнь Клитифонта.

Но характерно здесь то, что не события частной жизни подчиняются и осмысливаются событиями общественно-политическими, а наоборот – события общественно-политические приобретают в романе значение лишь благодаря своему отношению к событиям частной жизни. И это отношение их к частным судьбам только и освещается в романе; их же социально-политическое существо остается вне его.

Таким образом, публично-риторическое единство образа человека находится в противоречии с его чисто приватным содержанием. Это противоречие очень характерно для греческого романа. Характерно оно, как мы увидим далее, и для некоторых поздних риторических жанров (в частности – автобиографических).

Античность вообще не создала адекватной формы и единства для приватного человека и его жизни. В то время как жизнь стала частной и люди изолированными, и это приватное содержание стало заполнять литературу, оно выработало себе адекватные формы лишь в маленьких лиро-эпических жанрах и в маленьких бытовых жанрах – бытовой комедии и бытовой новелле. В больших жанрах приватная жизнь изолированного человека облекалась во внешние и неадекватные и потому условные и формалистические публично-государственные или публично-риторические формы.

Внешний, формалистический и условный характер носит и публично-риторическое единство человека и переживаемых им событий и в греческом романе. Вообще объединение всего того разнородного (по источникам происхождения и по существу), что мы находим в греческом романе, объединение в большой, почти энциклопедический жанр, достигается лишь ценой крайней абстрактности, схематичности, оголенности от всего конкретного и локального. Хронотоп греческого романа – наиболее абстрактный из больших романских хронотопов.

Этот абстрактнейший хронотоп вместе с тем и наиболее статический хронотоп. Мир и человек в нем абсолютно готовы и неподвижны. Никаких потенций становления, роста, изменения здесь нет. В результате изображенного в романе действия ничто в самом мире не уничтожено, не переделано, не изменено, не создано вновь. Подтверждено лишь тождество всего того, что было вначале. Авантюрное время не оставляет следов.

Таков первый тип античного романа. К отдельным моментам его нам еще придется возвращаться в связи с дальнейшим развитием освоения времени в романе. Мы уже указывали, что этот романский тип, в особенности некоторые моменты его (в частности, само авантюрное время), обладает в последующей истории романа большой живучестью и гибкостью.

II. Апулей и Петроний

Переходим ко второму типу античного романа, который назовем условно – «*авантюрно-бытовым романом*».

К этому типу в строгом смысле относятся только два произведения: «Сатирикон» Петрония (дошедший до нас в сравнительно небольших фрагментах) и «Золотой осел» Апулея (дошел полностью). Но существенные элементы этого типа представлены и в других жанрах, главным образом в сатирах (а также и в эллинистической диатрибе), кроме того, в некоторых разновидностях раннехристианской житийной литературы (греховная жизнь, наполненная соблазнами, затем – кризис и перерождение человека).

В основу нашего анализа второго типа античного романа мы положим «Золотого осла» Апулея. Затем коснемся особенностей и других дошедших до нас разновидностей (образцов) этого типа.

Во втором типе прежде всего бросается в глаза сочетание авантюрного времени с бытовым, что мы и выражаем в условном обозначении типа как «авантюрно-бытового романа». Однако не может быть, конечно, и речи о механическом сочетании (сложении) этих времен. И авантюрное, и бытовое время в этом сочетании существенно видоизменяется в условиях совершенно нового хронотопа, созданного этим романом. Поэтому здесь складывается новый тип авантюрного времени, резко отличный от греческого, и особый тип бытового времени.

Сюжет «Золотого осла» вовсе не является вневременным зиянием между двумя смежными моментами реального жизненного ряда. Напротив, именно жизненный путь героя (Люция) в его существенных моментах и является сюжетом этого романа. Но изображению этого жизненного пути и присущи две особенности, которыми и определяется особый характер *времени* в этом романе.

Эти особенности: 1) жизненный путь Люция дан в оболочке «метаморфозы», 2) самый *жизненный путь* сливается с *реальным путем странствований – скитаний* Люция по миру в образе осла.

Жизненный путь в оболочке метаморфозы в романе дан как в основном сюжете жизненного пути Люция, так и во вставной новелле об Амуре и Психее, которая является параллельным смысловым вариантом основного сюжета.

Метаморфоза (превращение) – в основном человеческое превращение – наряду с *тождеством* (также в основном человеческим тождеством) принадлежит к сокровищнице мирового доклассового фольклора. Превращение и тождество глубоко сочетаются в фольклорном образе человека. В особенно четкой форме это сочетание сохраняется в народной сказке. *Образ сказочного человека* – при всем громадном разнообразии сказочного фольклора – всегда строится на мотивах *превращения и тождества* (как, в свою очередь, на разнообразно конкретное наполнение этих мотивов). С человека мотивы превращения – тождества переходят и на весь человеческий мир – на природу и на вещи, созданные самим человеком. Об особенностях народно-сказочного времени, где раскрывается это превращение – тождество в образе человека, мы будем говорить в дальнейшем в связи с Рабле.

На античной почве идея метаморфозы проделала очень сложный и разветвленный путь развития. Одно из разветвлений этого пути – греческая философия, где идее превращения, наряду с идеей тождества⁷, принадлежит громадная роль, причем существенная *мифологическая оболочка* этих идей сохраняется до Демокрита и Аристофана (да и у них до конца не преодолевается).

⁷ Преобладание идеи превращения у Гераклита и идеи тождества у элеатов. Превращение на основе первоэлемента у Фалеса, Анаксимандра, Анаксимена.

Другое разветвление – культовое развитие идеи метаморфозы (превращения) в античных мистериях, и прежде всего в элевсинских мистериях. Античные мистерии в их дальнейшем развитии все более и более подвергались влиянию восточных культов, с их специфическими формами метаморфозы. В этом ряду развития лежат и первоначальные формы христианского культа. Сюда же примыкают и те грубые магические формы метаморфозы, которые были чрезвычайно распространены в I–II веках нашей эры, практиковались различными шарлатанами и стали прочным бытовым явлением эпохи.

Третье разветвление – дальнейшая жизнь мотивов превращения в собственно народном фольклоре. До нас этот фольклор, конечно, не дошел, но его существование известно нам по его влияниям – отражениям в литературе (например, в той же новелле об Амуре и Психее у Апулея).

Наконец, четвертое разветвление – развитие идеи метаморфозы в литературе. Оно нас здесь только и касается.

Само собой разумеется, что это развитие идеи метаморфозы в литературе проходит не без воздействия всех других перечисленных нами путей развития идеи метаморфозы. Достаточно указать на влияния мистерийной элевсинской традиции на греческую трагедию. Не подлежит, конечно, сомнению влияние на литературу философских форм превращения и уже отмеченное нами влияние фольклора.

В мифологической оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма *временного ряда*. Но состав этой идеи очень сложный, почему из нее и разворачиваются временные ряды различных типов.

Если мы проследим художественное разложение этой сложной мифологической идеи метаморфозы у Гесиода (как по «Трудам и Дням», так и по «Теогонии»), то увидим, что из нее развивается специфический генеалогический ряд, особый ряд смены веков – поколений (миф о пяти веках – золотом, серебряном, медном, троянском и железном), необратимый теогонический ряд метаморфозы природы, циклический ряд метаморфозы зерна, аналогичный ряд метаморфозы виноградной лозы. Более того, и циклический ряд трудового земледельческого быта у него также строится как своего рода «метаморфоза земледельца». Этим мы еще не исчерпали всех временных рядов, развивающихся у Гесиода из *метаморфозы* как их мифологического первофеномена. Для всех этих рядов общим является чередование (или следование друг за другом) совершенно различных, непохожих друг на друга форм (или образов) одного и того же. Так, в теогоническом процессе эра Хроноса сменяется эрой Зевса, сменяются века – поколения людей (золотой, серебряный и др.), сменяются времена года.

Глубоко различны образы разных эр, разных поколений, разных времен года, разных фаз земледельческих работ. Но за всеми этими различиями сохраняется единство теогонического процесса, исторического процесса, природы, земледельческой жизни.

Понимание метаморфозы у Гесиода, равно как и в ранних философских системах и классических мистериях, носит широкий характер, и само слово «метаморфоза» у него вовсе не употребляется в том специфическом значении однократного чудесного (граничащего с магическим) превращения одного явления в другое, какое это слово приобретает в римско-эллинистическую эпоху. Само слово в указанном значении появилось лишь на определенной поздней стадии развития идеи метаморфозы.

Для этой поздней стадии характерны «Метаморфозы» Овидия. Здесь метаморфоза почти уже становится частной метаморфозой единичных изолированных явлений и приобретает характер внешнего чудесного превращения. Остается идея изображения под углом зрения метаморфозы всего космогонического и исторического процесса, начиная от создания космоса из хаоса и кончая превращением Цезаря в звезду. Но идея эта осуществляется путем выборки из всего мифологического и литературного наследия отдельных, не связанных между

собой внешне ярких случаев метаморфоз в более узком смысле слова и расположения их в ряд, лишенный всякого внутреннего единства. Каждая метаморфоза довлеет себе и представляет собой замкнутое поэтическое целое. Мифологическая оболочка метаморфозы уже не способна объединить больших и существенных временных рядов. Время распадается на изолированные самодовлеющие временные отрезки, которые механически складываются в один ряд. То же распадение мифологического единства античных временных рядов можно наблюдать и в «Фастах» Овидия (для изучения чувства времени в римско-эллинистическую эпоху это произведение имеет большое значение).

У Апулея метаморфоза приобретает еще более частный, изолированный и уже прямо магический характер. От былой широты и силы ее почти ничего не осталось. Метаморфоза стала формой осмысления и изображения *частной человеческой судьбы*, оторванной от космического и исторического целого. Но все же, особенно благодаря влиянию прямой фольклорной традиции, идея метаморфозы сохраняет еще достаточно энергии для охвата *целой жизненной судьбы человека* в ее основных переломных моментах. В этом – ее значение для романного жанра.

Что касается до самой специфической формы метаморфозы – превращение Люция в осла, обратное превращение в человека и его мистерийное очищение, – то углубляться в ее анализ по существу здесь не место. Для наших задач такой анализ не нужен. И самый генезис ослиной метаморфозы очень сложен. Сложна и до сих пор не вполне уяснена трактовка ее у Апулея. Для нашей прямой темы все это не имеет существенного значения. Нам важны лишь функции этой метаморфозы в построении романа второго типа.

На основе метаморфозы создается тип изображения целого человеческой жизни в ее основных переломных, *кризисных* моментах: как *человек становится другим*. Даются разные, и резко разные образы одного и того же человека, объединенные в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути. Здесь нет становления в точном смысле, но есть кризис и перерождение.

Этим определяются существенные отличия апулеевского сюжета от сюжетов греческого романа. События, изображенные Апулеем, определяют жизнь героя, притом определяют всю его жизнь. Вся жизнь с детства до старости и смерти здесь, конечно, не изображается. Поэтому здесь нет *биографической жизни* в ее целом. В кризисном типе изображается лишь один или два момента, решающих судьбу человеческой жизни и определяющих весь ее характер. В соответствии с этим роман дает два или три различных образа одного и того же человека, разъединенных и соединенных кризисами и перерождениями его. В основном сюжете Апулей дает три образа Люция: Люций до превращения в осла, Люций – осел, Люций – мистерийно очищенный и обновленный. В параллельном сюжете даются два образа Психеи – до очищения искупительными страданиями и после них; здесь дается последовательный путь перерождения героини, не распадающийся на три резко отличных образа ее.

В раннехристианских *кризисных житиях*, относящихся к тому же типу, также дается обычно только два образа человека, разделенных и соединенных кризисом и перерождением, – образ грешника (до перерождения) и образ праведника – святого (после кризиса и перерождения). Иногда даются и три образа, именно в тех случаях, когда особо выделен и разработан отрезок жизни, посвященный очистительному страданию, аскезе, борьбе с собой (соответствующий пребыванию Люция в образе осла).

Из сказанного ясно, что роман этого типа не развертывается в *биографическом времени* в строгом смысле. Он изображает только *исключительные*, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым. Но эти моменты *определяют* как *окончательный образ самого человека*, так и *характер всей его последующей жизни*. Но самая-то долгая жизнь, с ее биографическим ходом, делами и трудами, потянется после перерождения и, следовательно, лежит уже за пределами романа. Так Люций,

пройдя через три посвящения, приступает к своему жизненно-биографическому пути ритора и жреца.

Этим определяются особенности авантюрного времени второго типа. Это не бесследное время греческого романа. Напротив, оно оставляет глубокий и неизгладимый след в самом человеке и во всей жизни его. Но вместе с тем время это авантюрное: это время исключительных, необычных событий, и события эти определяются случаем и также характеризуются случайной одновременностью и случайной разновременностью.

Но эта логика случая подчинена здесь иной, объемлющей ее высшей логике. В самом деле. Служанка колдуньи Фотида *случайно* взяла не ту коробочку и вместо мази для превращения в птицу дала Люцию мазь для превращения в осла. *Случайно* в доме не оказалось как раз в этот момент роз, необходимых для обратного превращения. *Случайно как раз* в ту же ночь на дом нападают разбойники и угоняют осла. И во всех последующих приключениях как самого осла, так и его сменяющихся хозяев продолжает играть роль случай. Случай же все снова и снова тормозит обратное превращение осла в человека. Но власть случая и его инициатива ограничены, он действует лишь в пределах отведенного ему района. Не случай, а сластолюбие, юношеское легкомыслие и «неуместное любопытство» толкнули Люцию на опасную затею с колдовством. *Он сам виноват*. Своим неуместным любопытством он развязал игру случая. *Начальная инициатива*, следовательно, принадлежит *самому герою* и его *характеру*. Инициатива эта, правда, *не положительно творческая* (и это очень важно); это инициатива *вины, заблуждения, ошибки* (в христианском житийном варианте – греха). Этой отрицательной инициативе соответствует и первый образ героя – юный, легкомысленный, необузданный, сластолюбивый, праздно-любопытный. Он навлекает на себя власть случая. Таким образом, первое звено авантюрного ряда определяется не случаем, а самим героем и его характером.

Но и последнее звено – завершение всего авантюрного ряда – определяется не случаем. Люция спасает богиня Изида, которая указывает ему, что он должен сделать, чтобы вернуться к образу человека. Богиня Изида выступает здесь не как синоним «счастливого случая» (как боги в греческом романе), а как руководительница Люция, ведущая его к очищению, требующая от него совершенно определенных очистительных обрядов и аскезы. Характерно, что видения и сны у Апулея имеют иное значение, чем в греческом романе. Там сны и видения осведомляли людей о воле богов или случая не для того, чтобы они могли предотвратить удары судьбы и принять какие-либо меры против них, «но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (Ахилл Татий). Сны и видения поэтому не побуждали героев ни к какой деятельности. У Апулея, напротив, сны и видения дают героям указания, что им делать, как поступить, чтобы изменить свою судьбу, то есть вынуждают их к определенным действиям, к активности.

Таким образом, и первое и последнее звенья цепи авантур лежат вне власти случая. Вследствие этого меняется характер и всей цепи. Она становится действенной, меняет самого героя и его судьбу. Ряд пережитых героем авантур приводит не к простому подтверждению его тождества, но к построению нового образа очищенного и перерожденного героя. Поэтому и сама случайность, управляющая в пределах отдельных авантур, осмысливается по-новому.

В этом отношении характерна речь жреца Изиды после превращения Люция: «Вот, Люций, после стольких несчастий, *воздвигаемых судьбою*, претерпев столько гроз, достиг наконец ты спокойной пристани, алтарей милостивых. Не впрок пошло тебе ни происхождение, ни положение, ни даже самая наука, которая тебя отличает, потому что ты, сделавшись по страсти своего молодого возраста *рабом сластолюбия*, *получил роковое возмездие* за неуместное любопытство. Но *слепая судьба*, мучая тебя худшими опасностями, *сама того не зная*, привела к *настоящему блаженству*. Пусть же идет она и пышет яростью, другой жертвы придется ей искать для своей жестокости. Ибо среди тех, кто посвятил свою жизнь нашей верховной богине, *нет места губительной случайности*. Какую выгоду судьба имела, подвергая тебя разбойни-

кам, диким зверям, рабству, жестоким путям по всем направлениям, ежедневному ожиданию смерти? Вот тебя приняла под свое покровительство другая судьба, но уже *зрячая*, свет сиянья которой просвещает даже остальных богов» («Золотой осел», кн. 11).

Здесь отчетливо указывается *собственная вина* Люция, отдавшая его во власть случая («слепой судьбы»). Здесь также отчетливо противопоставляется «слепой судьбе», «губительной случайности» – «судьба зрячая», то есть руководство богини, которая спасла Люция. Здесь, наконец, отчетливо раскрывается и смысл «слепой судьбы», власть которой ограничена собственной виной Люция, с одной стороны, и властью «зрячей судьбы», то есть покровительством богини, – с другой. Этот смысл – *«роковое возмездие» и путь к «настоящему блаженству»*, к которому привела Люция эта «слепая судьба», «сама того не зная». Таким образом, весь авантурный ряд осмысливается как *наказание и искупление*.

Совершенно так же организован и авантурно-сказочный ряд в параллельном сюжете (в новелле об Амуре и Психее). Первым звеном ряда здесь также служит собственная вина Психеи, а последним – покровительство богов. Сами же приключения и сказочные испытания Психеи осмыслены как наказание и искупление. Роль случая, «слепой судьбы» здесь еще более ограниченная и подчиненная.

Таким образом, авантурный ряд с его случайностью здесь совершенно подчинен объемлющему и осмысливающему его ряду: вина – наказание – искупление – блаженство. Этот ряд управляется уже совершенно иной, не авантурной логикой. Этот ряд активен и определяет прежде всего самую метаморфозу, то есть смену образов героя: легкомысленный и празднолюбопытный Люций – Люций-осел, претерпевающий страдания – очищенный и просветленный Люций. Далее, этому ряду присуща определенная форма и степень необходимости, которой и в помине не было в греческом авантурном ряде: возмездие с необходимостью следует за виной, за перенесенным возмездием с необходимостью следуют очищение и блаженство. Далее, необходимость эта носит человеческий характер; это не механическая, нечеловеческая необходимость. Вина определяется характером самого человека; возмездие также необходимо как очищающая и улучшающая человека сила. *Человеческая ответственность* является основой всего этого ряда. Наконец, самая *смена образов* одного и того же человека делает этот ряд человечески существенным.

Всем этим определяются неоспоримые преимущества этого ряда по сравнению с греческим авантурным временем. Здесь на мифологической основе метаморфозы достигается освоение некоторой более существенной и реальной стороны времени. Оно здесь не только технично, это не простая рядоположность обратимых, переставимых и внутренне не ограниченных дней, часов, мгновений; временной ряд здесь – *существенное и необратимое целое*. Вследствие этого отпадает абстрактность, присущая греческому авантурному времени. Напротив, этот новый временной ряд требует конкретности изложения.

Но наряду с этими положительными моментами имеются существенные ограничения. Человек здесь, как и в греческом романе, – *приватный изолированный* человек. Вина, возмездие, очищение и блаженство носят поэтому приватно-индивидуальный характер: это *частное* дело *отдельного* человека. И активность такого человека лишена творческого момента: она проявляется отрицательно – в опрометчивом поступке, в ошибке, в вине. Поэтому и ответственность всего ряда ограничивается образом самого человека и его судьбы. В окружающем мире этот временной ряд, как и греческий авантурный, никаких следов не оставляет. Вследствие этого же связь между судьбою человека и миром носит *внешний* характер. Человек меняется, переживает метаморфозу совершенно независимо от мира; сам мир остается неизменным. Поэтому метаморфоза носит частный и нетворческий характер.

Поэтому основной временной ряд романа, хотя и носит, как мы сказали, необратимый и целостный характер, замкнут и изолирован и не локализован в историческом времени (то

есть не включен в необратимый исторический временной ряд, потому что этого ряда роман еще вовсе не знает).

Таково основное авантюрное время этого романа. Но в романе имеется и бытовое время. Каков его характер и как оно сочетается в романном целом с охарактеризованным нами особым авантурным временем?

Для романа прежде всего характерно слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, то есть со странствованиями. Здесь дается реализация метафоры «жизненный путь». Самый путь пролегает по родной, знакомой стране, в которой нет ничего экзотического, чуждого и чужого. Создается своеобразный романский хронотоп, сыгравший громадную роль в истории этого жанра. Основа его – фольклорная. Реализация метафоры жизненного пути в разных вариациях играет большую роль во всех видах фольклора. Можно прямо сказать, что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги – выбор жизненного пути; перекресток – всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека; выход из родного дома на дорогу с возвращением на родину – обычно *возрастные* этапы жизни (выходит юноша, возвращается муж); дорожные приметы – приметы судьбы и проч. Поэтому романский хронотоп дороги так конкретен, органичен, так глубоко проникнут фольклорными мотивами.

Перемещение человека в пространстве, его скитания утрачивают здесь тот абстрактно-технический характер сочетания пространственных и временных определений (близость – даль, одновременность – разновременность), какой мы наблюдали в греческом романе. Пространство становится конкретным и насыщается более существенным временем. Пространство наполняется реальным жизненным смыслом и получает существенное отношение к герою и его судьбе. Этот хронотоп настолько насыщен, что в нем приобретают новое и гораздо более конкретное и хронотопическое значение такие моменты, как встреча, разлука, столкновение, бегство и т. д.

Эта конкретность хронотопа дороги и позволяет широко развернуть в нем *быт*. Однако этот быт располагается, так сказать, в стороне от дороги и на боковых путях ее. Сам главный герой и основные переломные события его жизни – *вне быта*. Он его только наблюдает, иногда вторгается в него как чужеродная сила, иногда сам надевает бытовую маску, но, по существу, он быту не причастен и бытом не определяется.

Герой сам переживает *исключительные внебытовые* события, определяемые рядом: вина – возмездие – искупление – блаженство. Таков – Люций. Но в процессе возмездия – искупления, то есть именно в процессе метаморфозы, Люций принужден спуститься в низкий быт, играть в нем самую низкую роль, даже не роль раба, а роль осла. Как рабочий осел он попадает в самую гущу низкого быта, он у погонщиков, он у мельника ходит по кругу, приводя в движение жернова, он служит у огородника, у солдата, у повара, у пекаря. Он терпит постоянно побои, подвергается преследованию злых жен (жена погонщика, жена пекаря). Но все это он проделывает не как Люций, а как осел. В конце романа, сбросив личину осла, он на торжественной процессии снова вступит в высшие внебытовые сферы жизни. Более того, пребывание Люция в быту – это мнимая смерть его (родные считают его умершим), а выход из быта – воскресение. Ведь древнейшее фольклорное ядро метаморфозы Люция – это смерть, сходжение в преисподнюю и воскресение. Быту здесь соответствует преисподняя, могила. (Соответствующие мифологические эквиваленты могут быть найдены для всех сюжетных мотивов «Золотого осла».)

Эта постановка героя по отношению к быту – чрезвычайно важная особенность второго типа античного романа. Эта особенность сохраняется (варьируясь, конечно) и во всей последующей истории этого типа. Всегда главный герой в ней, по существу, не причастен быту; он проходит через бытовую сферу как человек иного мира. Чаще всего это плут, меняющий раз-

личные бытовые личины, не занимающий в быту никакого определенного места, играющий с бытом, не принимающий его всерьез; или это бродячий актер, переодетый аристократ, или благородный человек по рождению, но не знающий своего происхождения («найденный»). Быт – это низшая сфера бытия, из которой герой стремится освободиться и с которой он внутренне никогда не сливается. У него необычный, внебытовой жизненный путь, лишь один из этапов которого проходит через бытовую сферу.

Играя в низком быту самую низкую роль, Люций, внутренне не причастный бытовой жизни, тем лучше ее наблюдает и изучает во всех ее тайниках. Для него это опыт изучения и познания людей. «Я сам, – говорит Люций, – вспоминаю свое существование в ослином виде с большой благодарностью, так как *под прикрытием этой шкуры* испытал *колдовратности судьбы*, я сделался если не более благоразумным, то *более опытным*».

Для наблюдения тайников бытовой жизни положение осла особо выгодно. В присутствии осла никто не стесняется и раскрывает себя во всем. «И в мучительной жизни моей единственное осталось мне утешение: развлекаться по врожденному мне любопытству, как люди, *не считаясь с моим присутствием, свободно говорили и действовали, как хотели*» (кн. 9).

Кроме того, преимущество осла в этом отношении составляют и его уши. «И я, хотя и сильно рассержен был на ошибку Фотиды, которая меня вместо птицы обратила в осла, утешался в горестном превращении моем единственно тем, что *благодаря огромным ушам я отлично слышал даже то, что происходило в отдаленности*» (кн. 9).

И эта исключительная постановка осла в романе – черта громадной важности.

Та бытовая жизнь, которую наблюдает и изучает Люций, – *исключительно частная, приватная жизнь*. В ней по самому ее существу нет ничего публичного. Все ее события – *частное дело* изолированных людей: они не могут совершаться «на миру», публично, в присутствии хора; они не подлежат публичному (всенародному) отчету на площади. Специфическое публичное значение они приобретают лишь там, где становятся уголовными преступлениями. *Уголовщина* – это тот момент приватной жизни, где она становится, так сказать, *поневоле* публичной. В остальном эта жизнь – постельные секреты (измены «злых жен», импотенция мужей и проч.), секреты наживы, мелкие бытовые обманы и т. п.

Такая приватная жизнь по самому своему существу не оставляет места для созерцателя, для «третьего», который был бы вправе ее постоянно созерцать, судить, оценивать. Она совершается между четырех стен, для двух пар глаз. Публичная же жизнь, всякое событие, имеющее хоть какое-нибудь общественное значение, по существу, тяготеет к опубликованию, необходимо предполагает зрителя, судью, оценивающего, для него всегда есть место в событии, он – необходимый (обязательный) участник его. Публичный человек всегда живет и действует на миру, и каждый момент его жизни по существу и принципиально допускает опубликование. Публичная жизнь и публичный человек по своей природе *открыты, зримы, слышимы*. Публичная жизнь обладает и разнообразнейшими формами самоопубликования и самоотчета (в том числе и в литературе). Здесь поэтому вовсе не возникает проблемы особой постановки созерцающего и слушающего эту жизнь («третьего»), особых форм опубликования ее. Поэтому классическая античная литература – литература публичной жизни и публичного человека – вовсе не знала этой проблемы.

Но когда приватный человек и приватная жизнь вошли в литературу (в эпоху эллинизма), эти проблемы неминуемо должны были встать. Возникло *противоречие между публичностью самой литературной формы и приватностью ее содержания*. Начался процесс выработки *приватных жанров*. На античной почве этот процесс остался незавершенным.

Особенно остро эта проблема стояла в отношении больших эпических форм («большого эпоса»). В процессе разрешения этой проблемы и возник античный роман.

В отличие от публичной жизни, та сугубо приватная жизнь, которая вошла в роман, по природе своей *закрыта*. Ее, по существу, можно только *подсмотреть и подслушать*. Литература приватной жизни есть, по существу, литература подсматривания и подслушивания – «как другие живут». Или ее можно раскрыть и опубликовать в уголовном процессе, или прямо вводя в роман уголовный процесс (и формы сыска и следствия), а в приватную жизнь – уголовные преступления; или косвенно и условно (в полускрытой форме), используя формы свидетельских показаний, признаний подсудимых, судебных документов, улик, следственных догадок и т. п. Наконец; могут быть использованы и те формы приватного сообщения и самораскрытия, которые вырабатываются в самой приватной жизни и в быту, – частное письмо, интимный дневник, исповедь.

Мы уже видели, как греческий роман разрешал эту проблему изображения частной жизни и приватного человека. Он применял внешние и неадекватные публично-риторические формы (к тому времени уже омертвевшие) к содержанию приватной жизни, что было возможно лишь в условиях греческого авантюрного времени и крайней абстрактности всего изображения. Кроме того, на этой же риторической основе греческий роман ввел и уголовный процесс, играющий весьма существенную роль в нем. Частично пользовался греческий роман и бытовыми формами, например письмом.

И в последующей истории романа *уголовный процесс* в его прямой и косвенной форме и вообще судебно-уголовные категории имели громадное организационное значение. В самом содержании романов этому соответствовало громадное значение в нем уголовных преступлений. Различные формы и разновидности романа по-разному используют различные судебно-уголовные категории. Достаточно назвать авантюрно-детективный роман (сыск, следы преступлений и угадывание событий по этим следам), с одной стороны, и романы Достоевского («Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы») – с другой.

Значение и различные способы использования судебно-уголовных категорий в романе – как особых форм раскрытия и опубликования приватной жизни – интересная и важная проблема истории романа.

Уголовный момент играет большую роль в «Золотом осле» Апулея. Некоторые вставные новеллы прямо построены как рассказы об уголовных преступлениях (шестая, седьмая, одиннадцатая и двенадцатая новеллы). Но основным для Апулея является не уголовный материал, а обнажающие природу человека бытовые секреты приватной жизни, то есть все то, что можно только подглядеть и подслушать.

Вот для этого-то подглядывания и подслушивания приватной жизни положение Люция-осла исключительно благоприятное. Поэтому положение это было закреплено традицией и в разнообразных вариациях встречается нам в последующей истории романа. От ослиной метаморфозы сохраняется именно специфическая постановка героя как «третьего» по отношению к частной бытовой жизни, позволяющая ему подсматривание и подслушивание. Такова постановка *плута и авантюриста*, которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного закрепленного места и которые в то же время проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные пружины. Но такова в особенности постановка *слуги*, сменяющего различных хозяев. Слуга – это вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга – свидетель частной жизни по преимуществу. Его стесняются почти так же мало, как и осла, и в то же время он призван быть участником всех интимных сторон частной жизни. Поэтому слуга сменил собою осла в последующей истории авантюрного романа второго типа (то есть авантюрно-бытового романа). Положение слуги широко использует плутовский роман от «Ласарильо» и до «Жиль Блаза». В этом классическом (чистом) типе плутовского романа продолжают жить и другие моменты и мотивы «Золотого осла» (прежде всего они сохраняют тот же хронотоп). В авантюрно-бытовом романе осложненного, не чистого типа фигура слуги отходит на второй план, но значение его все же сохраняется. Но и в других романских типах

(да и в иных жанрах) фигура слуги имеет существенное значение (см. «Жак-фаталист» Дидро, драматическую трилогию Бомарше и др.). Слуга – это особая воплощенная точка зрения на мир частной жизни, без которой литература частной жизни не могла обойтись.

Аналогичное слуге место (по функциям) в романе занимают *проститутка и куртизанка* (см., например, «Молль Флендерс» и «Роксана» Дефо). Их положение также чрезвычайно выгодно для подсматривания и подслушивания частной жизни, ее секретов и ее интимных пружин. То же значение, но в качестве второстепенной фигуры, имеет в романе *сводня*; она обычно выступает рассказчиком. Так, уже в «Золотом осле» девятая вставная новелла рассказана старой сводней. Напомню замечательнейший рассказ старой сводни в «Франсионе» Сореля, по реалистической силе показа частной жизни почти равный Бальзаку (и несравненно превосходящий аналогичные явления у Золя).

Наконец, как мы уже говорили, аналогичную по функциям роль в романе играет вообще *авантюрист* (в широком смысле) и, в частности, «*парвеню*». Положение авантюриста и парвеню, еще не занявших определенного и закрепленного места в жизни, но ищущих успеха в частной жизни – устройства карьеры, приобретения богатства, завоевания славы (с точки зрения частного интереса «для себя»), побуждает их изучать эту частную жизнь, раскрывать ее скрытую механику, подсматривать и подслушивать ее интимнейшие секреты. И начинают они свой путь снизу (где соприкасаются со слугами, проститутками, своднями и узнают от них о жизни, «какова она есть»), поднимаются выше (обычно проходят через куртизанок) и достигают вершин частной жизни, или терпят крушение в пути, или до конца остаются низовыми авантюристами (авантюристами трущобного мира). Такое положение их чрезвычайно благоприятно для раскрытия и показа всех слоев и этажей частной жизни. Поэтому положение авантюриста и парвеню определяет построение авантюрно-бытовых романов осложненного типа: авантюристом в широком смысле (но, конечно, не парвеню) является и Франсион у Сореля (см. одноименный роман); в положение авантюристов поставлены и герои «Комического романа» Скаррона (XVII век); авантюристы – герои плутовских (не в точном смысле) романов Дефо («Капитан Сингльтон», «Полковник Джек»), парвеню впервые появляются у Мариво («Крестьянин-парвеню»); авантюристы – герои Смоллетта. Исключительно глубоко и полно воплощает в себе и конденсирует всю специфику положений осла, плута, бродяги, слуги, авантюриста, парвеню, артиста – племянник Рамо у Дидро: он дает замечательную по глубине и силе именно *философию «третьего» в частной жизни*. Это философия человека, знающего только частную жизнь и жаждущего только ее, но ей непричастного, не имеющего в ней места, поэтому остро видящего ее всю, во всей ее обнаженности, разыгрывающего все ее роли, но не сливающегося ни с одной из них.

У великих французских реалистов – у Стендаля и Бальзака – в их сложном синтетическом романе положение авантюриста и парвеню полностью сохраняет свое организующее значение. Во втором плане их романов движутся и все другие фигуры «третьих» частной жизни – куртизанки, проститутки, сводни, слуги, нотариусы, ростовщики, врачи.

Роль авантюриста-парвеню в классическом английском реализме – Диккенс и Теккерей – менее значительна. Они здесь на вторых ролях (исключение – Ребекка Шарп в «Ярмарке тщеславия» Теккерея).

Отмечу, что во всех этих разобранных нами явлениях в какой-то степени и в какой-то форме сохраняется и момент метаморфозы: перемена ролей-масок плутом, превращение нищего в богача, бездомного бродяги – в богатого аристократа, разбойника и жулика – в раскаявшегося доброго христианина и т. п.

Кроме образов плута, слуги, авантюриста, сводни для подглядывания и подслушивания частной жизни роман изобретал и другие дополнительные способы, иногда очень остроумные и тонкие, но не получившие типичного и существенного значения. Например, Хромой бес у Лесажа (в одноименном романе) снимает крыши с домов и раскрывает частную жизнь в те

моменты, когда не допускается «третий». В «Перигрине Пикле» Смоллетта герой знакомится с совершенно глухим англичанином Кэдуоледером, в присутствии которого никто не стесняется говорить обо всем (как в присутствии Люция-осла); в дальнейшем оказывается, что Кэдуоледер совсем не глух, а только надел на себя маску глухоты, чтобы подслушивать секреты частной жизни.

Таково исключительно важное положение Люция-осла как наблюдателя частной жизни. В каком же времени раскрывается эта приватная бытовая жизнь?

Бытовое время в «Золотом осле» и в других образцах античного авантюрно-бытового романа отнюдь не циклическое. Вообще момент повторения, периодического возвращения одних и тех же моментов (явлений) в нем не выдвигается. Античная литература знала лишь идеализованное земледельческое бытовое циклическое время, сплетающееся с природным и мифологическим временем (основные этапы его развития: Гесиод – Феокрит – Вергилий). От этого циклического времени (во всех его вариациях) резко отличается романное бытовое время. Оно прежде всего совершенно оторвано от природы (и от природно-мифологических циклов). Этот отрыв бытового плана от природы даже подчеркивается. Мотивы природы появляются у Апулея лишь в ряду вина – искупление – блаженство (см., например, сцена на берегу моря перед обратным превращением Люция). Быт – это преисподняя, могила, где и солнце не светит, и звездного неба нет. Поэтому быт здесь дается как изнанка подлинной жизни. В центре его – непристойности, то есть изнанка половой любви, оторванной от деторождения, смены поколений, построения семьи и рода. Быт здесь – приапичен, его логика – логика непристойности. Но вокруг этого полового ядра быта (измена, убийства на половой почве и т. п.) располагаются и другие моменты быта: насилия, воровство, обманы всякого рода, побои.

В этом бытовом омуте частной жизни время лишено единства и целостности. Оно раздроблено на отдельные отрезки, охватывающие единичные бытовые эпизоды. Отдельные эпизоды (в особенности во вставных бытовых новеллах) округлены и закончены, но они изолированы и довлеют себе. Бытовой мир рассеян и раздроблен и лишен существенных связей. Он не проникнут одним временным рядом со своей специфической закономерностью и необходимостью. Поэтому временные отрезки бытовых эпизодов расположены как бы перпендикулярно к основному стержневому ряду романа: вина – наказание – искупление – очищение – блаженство (именно к моменту наказания – искупления). Бытовое время не параллельно этому основному ряду и не сплетается с ним, но отдельные отрезки его (на которые распадается это бытовое время) перпендикулярны к основному ряду, пересекают его под прямым углом.

При всей раздробленности и натуралистичности этого бытового времени оно не абсолютно бездейственно. В его целом оно осмысливается как наказание, очищающее Люция, в его же отдельных моментах оно служит для Люция *опытом*, раскрывающим ему человеческую природу. Самый бытовой мир у Апулея – *статичен*, в нем нет становления (поэтому нет и *единого* бытового времени). Но в нем раскрывается *социальное многообразие*. В этом разнообразии еще не раскрылись социальные *противоречия*, но оно уже чревато ими. Если бы эти противоречия раскрылись, то мир пришел бы в движение, получил бы толчок к будущему, время получило бы полноту и историчность. Но на античной почве, в частности у Апулея, этот процесс не завершился.

У Петрония, правда, этот процесс продвинулся немножко дальше. В его мире социальное многообразие становится почти противоречивым. В связи с этим появляются в его мире и зачаточные следы исторического времени – приметы эпохи. Но все же и у него процесс этот далеко не завершается.

«Сатирикон» Петрония, как мы уже сказали, принадлежит к тому же типу авантюрно-бытового романа. Но авантюрное время здесь тесно переплетается с бытовым (поэтому «Сатирикон» ближе к европейскому типу плутовского романа). В основе странствований и приключений героев (Энколпия и др.) не лежит отчетливая метаморфоза и специфический

ряд вина – возмездие – искупление. Здесь это заменяется, правда, аналогичным, но приглушенным и пародийным мотивом преследования разгневанным богом Приапом (пародия на эпическую первопричину скитаний Одиссея, Энея). Но позиция героев по отношению к быту частной жизни совершенно та же, что и у Люция-осла. Они проходят через бытовую сферу частной жизни, но внутренне ей не причастны. Это плуты – соглядатаи, шарлатаны и паразиты, подсматривающие и подслушивающие весь цинизм частной жизни. Она же здесь еще более приапична. Но, повторяем, в социальном разнообразии этого мира частной жизни попадаются еще зыбкие следы исторического времени. В описании пира Тримальхиона и в самом образе его раскрываются уже приметы эпохи, то есть некоторого *временного целого*, обнимающего и объединяющего отдельные бытовые эпизоды.

В житийных образцах авантюрно-бытового типа момент метаморфозы выступает на первый план (греховная жизнь – кризис – искупление – святость). Авантюрно-бытовой план дан в форме обличения греховной жизни или в форме покаянной исповеди. Эта форма (в особенности последняя) граничит уже с третьим типом античного романа.

III. Античная биография и автобиография

Переходя к третьему типу античного романа, прежде всего необходимо сделать одну весьма существенную оговорку. Под третьим типом мы имеем в виду *биографический роман*, но такого *романа*, то есть такого большого биографического произведения, которое мы, пользуясь нашей терминологией, могли бы назвать романом, античность не создала. Но она разработала ряд в высшей степени существенных автобиографических и биографических форм, которые оказали громадное влияние не только на развитие европейской биографии и автобиографии, но и на развитие всего европейского романа. В основе этих античных форм лежит новый тип *биографического времени* и новый специфически построенный образ человека, проходящего свой *жизненный путь*.

Под углом зрения этого нового типа времени и нового образа человека мы и дадим наш краткий обзор античных автобиографических и биографических форм. В соответствии с этим мы не стремимся в нашем обзоре ни к полноте материала, ни к всестороннему его охвату. Мы выделим лишь то, что имеет прямое отношение к нашим задачам.

На классической греческой почве мы отмечаем два существенных типа автобиографий.

Первый тип назовем условно – платоновским типом, так как он нашел наиболее отчетливое и раннее выражение в таких произведениях Платона, как «Апология Сократа» и «Федон». Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. В основе ее лежит хронотоп – «жизненный путь ищущего истинного познания». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно ограниченные эпохи или ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию (математика и музыка).

Эта ранняя платоновская схема пути ищущего на эллинистически-римской почве осложняется чрезвычайно важными моментами: прохождение ищущего через ряд философских школ с испытанием их и ориентация временного расчленения пути на собственных произведениях. К этой осложненной схеме, имеющей очень важное значение, мы еще вернемся в последующем.

В платоновской схеме имеется и момент кризиса и перерождения (слова оракула как поворот жизненного пути Сократа). Специфический характер пути ищущего раскрывается еще яснее при сопоставлении с аналогичной схемой пути восхождения души к созерцанию идей («Пир», «Федр» и др.). Здесь ясно выступают мифологические и мистериально-культовые основы этой схемы. Отсюда становится ясным и родство с ней тех «историй обращения», о которых мы говорили в предыдущем разделе. Путь Сократа, как он раскрыт в «Апологии», – публично-риторическое выражение той же метаморфозы. Реальное биографическое время здесь почти полностью растворено в идеальном и даже абстрактном времени этой метаморфозы. Значительность образа Сократа раскрывается не в этой идеально-биографической схеме.

Второй греческий тип – риторическая автобиография и биография.

В основе этого типа лежит «энкомион» – гражданская надгробная и поминальная речь, заменившая собою древнюю «заплачку» (тренос). Форма энкомиона определила и первую античную автобиографию – защитительную речь Исократ.

Говоря об этом классическом типе, прежде всего необходимо отметить следующее. Эти классические формы автобиографий и биографий не были произведениями литературно-книжного характера, отрешенными от конкретного общественно-политического события их громкого опубликования. Напротив, они всецело определялись этим событием, они были словесными гражданско-политическими актами публичного прославления или публичного самоотчета реальных людей. Поэтому здесь важен не только и не столько внутренний хро-

нотоп их (то есть время-пространство изображаемой жизни), но и прежде всего тот внешний реальный хронотоп, в котором совершается это изображение своей или чужой жизни как граждански-политический акт публичного прославления или самоотчета. Именно в условиях этого реального хронотопа, в котором раскрывается (опубликовывается) своя или чужая жизнь, ограничены грани образа человека и его жизни, дается определенное освещение их.

Этот реальный хронотоп – площадь («агора»). На площади впервые раскрылось и оформилось автобиографическое (и биографическое) самосознание человека и его жизни на античной классической почве.

Когда Пушкин говорил о театральном искусстве, что оно «родилось на площади», он имел в виду площадь, где «простой народ», базар, балаганы, кабаки, то есть площадь европейских городов XIII, XIV и последующих веков. Он имел далее в виду, что официальное государство, официальное общество (то есть привилегированные классы) и его официальные науки и искусства находятся (в основном) вне этой площади. Но античная площадь – это само государство (притом – все государство со всеми его органами), высший суд, вся наука, все искусство, и на ней – весь народ. Это был удивительный хронотоп, где все высшие инстанции – от государства до истины – были конкретно представлены и воплощены, были зримо-наличны. И в этом конкретном и как бы всеобъемлющем хронотопе совершались раскрытие и пересмотр всей жизни гражданина, производилась публично-гражданственная проверка ее.

Вполне понятно, что в таком биографическом человеке (образе человека) не было и не могло быть ничего интимно-приватного, секретно-личного, повернутого к себе самому, принципиально одинокого. Человек здесь открыт во все стороны, он весь вовне, в нем нет ничего «для себя одного», нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету. Здесь все сплошь и до конца было публично.

Вполне понятно, что в этих условиях не могло быть никаких принципиальных различий между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной жизни, то есть между биографической и автобиографической точками зрения. Позже, в эллинистическо-римскую эпоху, когда публичное единство человека распалось, Тацит, Плутарх и некоторые риторы специально ставили вопрос о допустимости прославления себя самого. Разрешался этот вопрос в положительном смысле. Плутарх подбирает материал, начиная с Гомера (где герои занимаются самопрославлением), устанавливает допустимость самопрославления и указывает, в каких формах оно должно протекать, чтобы избежать всего отталкивающего. Один второстепенный ритор, Аристид, также подбирает обширный материал по этому вопросу и приходит к выводу, что гордое самопрославление – чисто эллинская черта; самопрославление вполне допустимо и правильно.

Но очень характерно, что подобный вопрос вообще мог возникнуть. Ведь самопрославление есть только наиболее резкое и бросающееся в глаза проявление одинаковости биографического и автобиографического подхода к жизни. Поэтому за специальным вопросом о допустимости самопрославления таится более общий вопрос – о допустимости одного и того же подхода к своей собственной и чужой жизни, к себе самому и к другому. Постановка подобного вопроса говорит о том, что классическая *публичная целостность* человека распадалась и начиналась принципиальная дифференциация биографических и автобиографических форм.

Но в условиях греческой площади, где началось самосознание человека, о такой дифференциации не могло быть еще и речи. Внутреннего человека – «человека для себя» (я для себя) и особого подхода к себе самому – еще не было. Единство человека и его самосознание было чисто публичным. Человек был *весь вовне*; притом в буквальном смысле этого слова.

Эта сплошная овнешненность – очень важная особенность образа человека в классическом искусстве и литературе. Она проявляется весьма многообразно, многоразличнейшим образом. Укажу здесь на одно общеизвестное ее проявление.

Греческий человек в литературе – уже у Гомера – представляется чрезвычайно несдержанным. Герои Гомера очень резко и очень громко выражают свои чувства. Особенно поражает, как часто и как громко герои плачут и рыдают. Ахилл в знаменитой сцене с Приамом рыдает в своем шатре так громко, что вопли его разносятся по всему греческому лагерю. По-разному объясняли эту черту: и особенностями примитивной психологии, и условностью литературного канона, и особенностями гомеровского словаря, вследствие которых различные степени чувств могут быть переданы лишь путем указания различных степеней их внешнего выражения, или указывали на общую относительность в подходе к выражению чувств (известно, например, что люди XVIII века – те же просветители – весьма часто и охотно плакали). Но дело в том, что в образе античного героя эта черта отнюдь не единична, она гармонически сочетается с другими чертами его и имеет более принципиальную основу, чем обычно предполагают. Эта черта есть одно из проявлений той сплошной овнешненности публичного человека, о которой мы говорили.

Всякое бытие для грека классической эпохи было *и зримым, и звучащим*. Принципиально (по существу) невидимого и немом бытия он не знает. Это касалось всего бытия, и, конечно, прежде всего человеческого бытия. Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку. Все это – то есть вся внутренняя жизнь – могло существовать, только проявляясь вовне в звучащей или в зримой форме. Мышление, например, Платон понимал как беседу человека с самим собою («Теэтет», «Софист»). Понятие молчаливого мышления впервые появилось только на почве мистики (корни этого понятия – восточные). При этом мышление как беседа с самим собою, в понимании Платона, отнюдь не предполагает какого-то особого отношения к себе самому (отличного от отношения к другому); беседа с самим собою непосредственно переходит в беседу с другим, никаких принципиальных граней здесь и в помине нет.

В самом человеке нет никакого немом и незримом ядра: он весь видим и слышим, весь вовне; но нет и вообще никаких немых и незримых сфер бытия, которым человек был бы причастен и которыми он определялся бы (платоновское царство идей – все зримо и слышимо). Тем более далеко было от классического греческого мировоззрения помещать основные руководящие центры человеческой жизни в немые и незримые центры. Этим и определяется изумительная сплошная овнешненность классического человека и его жизни.

Лишь с эллинистической и римской эпох начинается процесс перевода целых сфер бытия как в самом человеке, так и вне его, на *немой регистр* и на *принципиальную незримость*. Этот процесс также далеко не завершился на античной почве. Характерно, что еще «Исповедь» блаженного Августина нельзя читать «про себя», а нужно декламировать вслух, настолько в ее форме еще жив дух греческой площади, где впервые слагалось самоосознание европейского человека.

Когда мы говорим о сплошной овнешненности греческого человека, то применяем здесь, конечно, нашу точку зрения. Грек именно не знал нашего разделения на внешнее и внутреннее (немое и незримое). Наше «внутреннее» для грека в образе человека располагалось в одном ряду с нашим «внешним», то есть было так же видимо и слышимо и существовало *вовне для других*, так же как *и для себя*. В этом отношении все моменты образа человека были однородными.

Но эта сплошная овнешненность человека осуществлялась не в пустом пространстве («под звездным небом на голой земле»), а в органическом человеческом коллективе, «на народе». Поэтому-то «вовне», в котором раскрывался и существовал весь человек, не было чем-то чуждым и холодным («пустыней мира»), а было родным народом. Быть вовне – быть для других, для коллектива, для своего народа. Человек был сплошь овнешнен в человеческой же стихии, в человеческом народном медиуме. Поэтому *единство* этой овнешненной целостности человека носило *публичный* характер.

Всем этим определяется неповторимое своеобразие образа человека в классическом искусстве и литературе. Все телесное и внешнее одухотворено и интенсифицировано в нем, все духовное и внутреннее (с нашей точки зрения) – телесно и овнешнено. Как гётевская природа (для которой этот образ и послужил «первофеноменом»), он «не имеет ни ядра, ни оболочки», ни внешнего, ни внутреннего. В этом и глубочайшее отличие его от образов человека последующих эпох.

В последующие эпохи немые и незримые сферы, которым стал причастен человек, искажали его образ. Немота и незримость проникли вовнутрь его. Вместе с ними пришло и одиночество. Частный и изолированный человек – «человек для себя» – утратил единство и целостность, которые определялись публичным началом. Самосознание его, утратив народный хронотоп площади, не могло найти такого же реального, единого и целостного хронотопа; поэтому оно распалось и разъединилось, стало абстрактным и идеальным. У частного человека в его приватной жизни появилось очень много сфер и объектов, вообще не подлежащих опубликованию (половая сфера и др.) или только интимно-камерному и условному выражению. Образ человека стал многослойным и разносоставным. В нем разделились ядро и оболочка, внешнее и внутреннее.

Мы покажем в дальнейшем, что самая замечательная попытка в мировой литературе нового сплошного овнешнения человека, притом без стилизации античного образа, была сделана Рабле.

Другая попытка возрождения античной целостности и овнешненности, но на совершенно иной основе, была сделана Гёте.

Вернемся к греческому энкомиону и к первой автобиографии. Разобранною нами особенностью античного самосознания определяется одинаковость биографического и автобиографического подхода и последовательная публичность его. Но образ человека в энкомионе чрезвычайно прост и пластичен, и момента становления в нем почти нет. Исходный пункт энкомиона – идеальный образ определенной жизненной формы, определенного положения – полководца, царя, политического деятеля. Эта идеальная форма – совокупность требований, предъявляемых к данному положению: каким должен быть полководец, перечисление свойств и добродетелей полководца. Все эти свойства и добродетели и раскрываются затем в жизни прославляемого лица. Идеал и образ умершего сливаются. Образ прославляемого пластичен и дается обычно в момент его зрелости и жизненной полноты.

На основе разработанных биографических схем энкомиона и возникла первая автобиография в форме защитительной речи – автобиография Исократ, оказавшая громадное влияние на всю мировую литературу (особенно через итальянских и английских гуманистов). Это – публичный апологетический отчет о своей жизни. Принципы построения своего образа те же, что и при построении образов умерших деятелей в энкомионе. В основу кладется идеал ритора. Сама риторическая деятельность прославляется Исократом как высшая форма жизненной деятельности. Это профессиональное самосознание Исократ носит совершенно конкретный характер. Он характеризует свое материальное положение, упоминает о своих заработках как ритора. Элементы чисто приватные (с нашей точки зрения), элементы узкопрофессиональные (опять с нашей точки зрения), элементы общественно-государственные, наконец, и философские идеи здесь лежат в одном конкретном ряду, тесно переплетаются между собою. Все эти элементы воспринимаются как совершенно однородные и слагаются в единый и целостный пластический образ человека. Самосознание человека опирается здесь только на такие моменты своей личности и своей жизни, которые повернуты вовне, существуют для других так же, как и для себя; только в них самосознание ищет своей опоры и своего единства, других же интимно-личных, «самостных», индивидуально-неповторимых моментов самосознание вовсе не знает.

Отсюда и специфический нормативно-педагогический характер этой первой автобиографии. В конце ее прямо выставляется воспитательный и образовательный идеал. Но нормативно-педагогическое освещение дается и всему материалу автобиографии.

Но нельзя забывать, что эпоха создания этой первой автобиографии была уже эпохой начавшегося разложения греческой публичной целостности человека (как она раскрывалась в эпосе и в трагедии). Отсюда несколько формально-риторический и абстрактный характер этого произведения.

Римские автобиографии и мемуары слагаются в ином реальном хронотопе. Жизненной почвой для них послужила римская *семья*. Автобиография здесь – документ семейно-родового самосознания. Но на этой семейно-родовой почве автобиографическое самосознание не становится приватным и интимно-личным. Оно сохраняет глубоко публичный характер.

Римская семья (патрицианская) – это не буржуазная семья – символ всего приватно-интимного. Римская семья, именно как семья, непосредственно сливалась с государством. Главе семьи были передоверены известные элементы государственной власти. Семейные (родовые) религиозные культы, роль которых была громадной, служили непосредственным продолжением государственных культов. Предки были представителями национального идеала. Самосознание ориентируется на конкретной памяти рода и предков, и в то же время оно ориентировано на потомков. Семейно-родовые традиции должны быть переданы от отца к сыну. Семья имеет свой архив, где хранятся письменные документы всех звеньев рода. Автобиография пишется в порядке передачи семейно-родовых традиций от звена к звену и полагается в архиве. Это делает автобиографическое самосознание *публично-историческим и государственным*.

Эта специфическая римская историчность автобиографического самосознания отличает его от греческого, ориентировавшегося на живых современников, тут же присутствующих на площади. Римское самосознание чувствует себя прежде всего звеном между умершими предками и еще не вступившими в политическую жизнь потомками. Поэтому оно не столь пластично, но зато глубже проникнуто временем.

Другая специфическая особенность римской автобиографии (и биографии) – роль «*prodigia*», то есть всякого рода предзнаменований и их толкований. Здесь это не внешняя сюжетная черта (как в романах XVII века), но очень важный принцип осознания и оформления автобиографического материала. С нею тесно связана также очень важная чисто римская автобиографическая категория «счастья».

В *prodigia*, то есть в предзнаменованиях судьбы как отдельных дел и начинаний человека, так и всей его жизни, индивидуально-личное и публично-государственное неразрывно сливаются. *Prodigia* – важный момент при начале и совершении всех государственных начинаний и актов. Не испытав предзнаменований, государство не делает ни одного шага.

Prodigia – показатели судеб государства, предвещающие ему счастье или несчастье. Отсюда они переходят на индивидуальную личность диктатора или полководца, судьба которого неразрывно связана с судьбой государства, сливаются с показателями его личной судьбы. Появляется диктатор счастливой руки (Сулла), счастливой звезды (Цезарь). Категория счастья на этой почве имеет особое жизнеобразующее значение. Она становится формой личности и ее жизни («вера в свою звезду»). Это начало определяет самосознание Суллы в его автобиографии. Но, повторяем, в этом счастье Суллы или счастье Цезаря: государственные и личные судьбы сливаются воедино. Менее всего это узколичное, приватное счастье. Ведь это – счастье в делах, в государственных начинаниях, в войнах. Оно совершенно неотделимо от дел, от творчества, от труда, от их объективного публично-государственного содержания. Таким образом, понятие счастья здесь включает в себя и наши понятия «дарования», «интуиции» и то

специфическое понятие «гениальности»⁸, которое имело такое значение в философии и эстетике конца XVIII века (Юнг, Гаман, Гердер, бурные гении). В последующие века эта категория счастья раздробилась и приватизировалась. Все творческие и публично-государственные моменты покинули категорию счастья – оно стало приватно-личным и нетворческим началом.

Рядом с этими специфически римскими чертами действуют и греко-эллинистические автобиографические традиции. На римской почве древние заплачки (*paenia*) также были замещены надгробными речами – «лаудациями». Здесь господствуют греко-эллинистические риторические схемы.

Существенной автобиографической формой на римско-эллинистической почве являются работы «о собственных писаниях». Эта форма, как мы уже указывали, восприняла существенное влияние платоновской схемы жизненного пути познающего. Но здесь для нее найдена совершенно иная объективная опора. Дается каталог собственных произведений, раскрываются их темы, отмечается их успех у публики, дается автобиографический комментарий к ним (Цицерон, Гален и др.). Ряд собственных произведений дает реальную твердую опору для осознания временного хода своей жизни. В последовательности собственных произведений дан существенный след биографического времени, объективация его. Наряду с этим самосознание здесь раскрывается не перед «кем-то» вообще, а перед определенным кругом читателей своих произведений. Для них строится автобиография. Автобиографическая сосредоточенность на себе и на своей собственной жизни приобретает здесь некоторый минимум существенной публичности совершенно нового типа. К этому автобиографическому типу относятся и «*Retractationes*» бл. Августина. В новое время сюда нужно отнести ряд произведений гуманистов (например, Чосера), но в последующие эпохи этот тип становится лишь моментом (правда, очень важным) творческих автобиографий (например, у Гёте).

Таковы те античные автобиографические формы, которые могут быть названы формами *публичного самосознания человека*.

Коснемся вкратце зрелых биографических форм римско-эллинистической эпохи. Здесь прежде всего необходимо отметить влияние Аристотеля на характерологические методы античных биографов, именно учение об энтелехии как о последней цели и в то же время первой причине развития. Это аристотелевское отождествление цели с началом не могло не оказать существенного влияния на особенности биографического времени. Отсюда – завершенная зрелость характера есть подлинное начало развития. Здесь совершается своеобразная «характерологическая инверсия», исключая подлинное становление характера. Вся юность человека трактуется лишь как предуказание зрелости. Известный элемент движения вносится лишь борьбой склонностей и аффектов и упражнением в добродетели, чтобы придать ей постоянство. Такая борьба и такие упражнения лишь закрепляют уже наличные свойства характера, но ничего нового не создают. Основую остается устойчивая сущность заверщенного человека.

На этой основе сложились два типа построения античной биографии.

Первый тип можно назвать энергетическим. В основе его лежит аристотелевское понятие энергии. Полное бытие и сущность человека есть не состояние, а действие, деятельная сила («энергия»). Эта «энергия» есть развертывание в поступках и выражениях. При этом поступки, слова и другие выражения человека вовсе не являются только проявлением вовне (для других, для «третьего») какой-то внутренней сущности характера, существующего уже помимо этих проявлений, до них и вне их. Эти проявления и есть бытие самого характера, который вне своей «энергии» и не существует вовсе. Помимо своей проявленности вовне, своей выраженности, зрелости и слышимости характер не обладает полнотой действительности, полнотой бытия. Чем полнее выраженность, тем полнее и бытие.

⁸ В понятии «счастья» сливались гениальность и успех; непризнанный гений – *contradictio in adjecto*.

Поэтому изображать человеческую жизнь (биос) и характер должно не путем аналитического перечисления характерологических свойств человека (добродетелей или пороков) и объединения их в твердый образ его, – но путем изображения поступков, речей и других проявлений и выражений человека.

Этот энергетический тип биографий представлен Плутархом, влияние которого на мировую литературу (и не только биографическую) было исключительно велико.

Биографическое время у Плутарха – специфично. Это – время *раскрытия характера*, но отнюдь не время становления и роста человека⁹. Правда, вне этого раскрытия, этой «манифестации» характера его и нет, – но как «энтелехия» он предрешен и может раскрыться только в определенном направлении. Сама историческая действительность, в которой совершается раскрытие характера, служит только средой этого раскрытия, дает поводы для проявления характера в поступках и в словах, но лишена определяющего влияния на самый характер, не формирует, не создает его, она лишь актуализует его. Историческая действительность – арена для раскрытия и развертывания человеческих характеров, не больше.

Биографическое время необратимо в отношении самих событий жизни, которые неотделимы от исторических событий. Но в отношении характера это время обратимо: та или иная черта характера сама по себе могла бы проявиться раньше или позже. Самые черты характера лишены хронологии, их проявления переместимы во времени. Сам характер не растет и не меняется, – он лишь *восполняется*: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале – он становится *полным* и округленным в конце. Следовательно, путь раскрытия характера ведет не к изменению и становлению его в связи с исторической действительностью, а только *к завершению* его, то есть только к восполнению той формы, которая была предначертана с самого начала. Таков биографический тип Плутарха.

Второй тип биографии можно назвать аналитическим. В основу его кладется схема с определенными рубриками, по которым и распределяется весь биографический материал: общественная жизнь, семейная жизнь, поведение на войне, отношение к друзьям, достойные запоминания изречения, добродетели, пороки, наружность, *habitus* и т. п. Различные черты и свойства характера подбираются из различных *и разновременных* событий и случаев жизни героя и разносятся по указанным рубрикам. Для черты даются как доказательства один-два примера из жизни данного лица.

Таким образом, временной биографический ряд оказывается здесь разбитым: под одну и ту же рубрику подбираются разновременные моменты жизни. Руководящим началом и здесь является *целое* характера, с точки зрения которого безразличны время и порядок проявления той или иной части этого целого. Уже первые штрихи (первые проявления характера) предопределяют твердые контуры этого целого, и все остальное располагается уже внутри этих контуров либо во временном (первый тип биографий), либо в систематическом порядке (второй тип).

Главным представителем этого второго античного типа биографий был Светоний. Если Плутарх оказывал громадное влияние на литературу, особенно на драму (ведь энергетический тип биографии, по существу, драматичен), то Светоний оказывал преимущественно влияние на узкобиографический жанр, в особенности в Средние века. (И до наших времен сохранился еще тип построения биографий по рубрикам: как человек, как писатель, как семьянин, как мыслитель и т. п.)

Все упомянутые до сих пор формы, как автобиографические, так и биографические (принципиальных различий в подходе к человеку между этими формами не было), носят существенно публичный характер. Теперь мы должны коснуться тех автобиографических форм, где проявляется уже разложение этой публичной овнешненности человека, где начинают про-

⁹ Время – феноменально, сущность же характера вне времени. Субстанциальность характеру дается не временем.

бываться приватное самосознание изолированного одинокого человека и раскрываться приватные сферы его жизни. На античной почве мы и в области автобиографии находим только начало процесса приватизации человека и его жизни. Поэтому новые формы для автобиографического выражения *одинокого самосознания* здесь еще не были выработаны. Были созданы лишь специфические модификации наличных публично-риторических форм. Мы наблюдаем в основном три таких модификации.

Первая модификация – это сатирико-ироническое или юмористическое изображение себя и своей жизни в сатирах и диатрибах. Особо отмечаем общеизвестные стихотворные иронические автобиографии и самохарактеристики у Горация, Овидия и Проперция, включающие в себя и момент пародирования публично-героических форм. Здесь *частное и приватное* облекается в форму *иронии и юмора* (не находя положительных форм для своего выражения).

Вторая модификация – очень важная по своему историческому резонансу – представлена письмами Цицерона к Аттику.

Публично-риторические формы единства человеческого образа омертвевали, становились официально-условными, героизация и прославление (и самопрославление) становились шаблонными и ходульными. Кроме того, наличные публично-риторические жанры, по существу, не давали места для изображения приватной жизни, сфера которой все более и более разрасталась и в ширину, и в глубину и все больше и больше замыкалась в себе. В этих условиях начинают получать большое значение *камерно-риторические* формы, и прежде всего форма *дружеского письма*. В интимно-дружеской атмосфере (полуусловной, конечно) начинает раскрываться новое приватно-камерное самосознание человека. Целый ряд категорий самосознания и оформления биографической жизни – удача, счастье, заслуга – начинают утрачивать свое публично-государственное значение и переходить в приватно-личный план. Сама природа, вовлеченная в этот новый приватно-камерный мир, начинает существенно меняться. Зарождается «пейзаж», то есть природа как кругозор (предмет видения) и окружение (фон, обстановка) вполне приватного и одиноко-бездействующего человека. Эта природа резко отлична от природы пасторальной идиллии или георгик, нечего и говорить о природе эпоса и трагедии. В камерный мир приватного человека природа входит живописными обрывками в часы прогулок, отдыха, в моменты случайного взгляда на раскрывшийся вид. Эти живописные обрывки вплетены в зыбкое единство приватной жизни культурного римлянина, но не входят в единое, могучее, одухотворенное и самостоятельное целое природы, как в эпосе, в трагедии (например, природа в «Прометее прикованном»). Эти живописные обрывки могут быть лишь в отдельности округлены в замкнутые словесные пейзажи. Аналогичную трансформацию претерпевают другие категории в этом новом приватно-камерном мирке. Получают значение многочисленные мелочи приватной жизни, в которых человек чувствует себя дома и на которые начинает опираться его приватное самосознание. Образ человека начинает сдвигаться в замкнутые приватные пространства, почти интимно-комнатные, где он утрачивает свою монументальную пластичность и всецелую публичную овнешненность.

Таковы письма к Аттику. Но все же в них много еще публично-риторического, как условного и омертвевшего, так и еще живого и существенного. Здесь как бы фрагменты будущего совершенно приватного человека вкраплены (впаяны) в старое публично-риторическое единство человеческого образа.

Последнюю, третью, модификацию можно условно назвать стоическим типом автобиографии. Сюда прежде всего нужно отнести так называемые «консоляции» (утешения). Эти консоляции строились в форме диалога с философией-утешительницей. Прежде всего нужно назвать не дошедшую до нас «Consolatio» Цицерона, написанную им после смерти его дочери. Сюда же относится и «Hortensius» его. В последующие эпохи мы встретим такие консоляции у Августина, у Боэция и, наконец, у Петрарки.

К третьей модификации нужно, далее, отнести письма Сенеки, автобиографическую книгу Марка Аврелия («К себе самому») и, наконец, «Исповедь» и другие автобиографические произведения Августина.

Для всех названных произведений характерно появление новой формы отношения к себе самому. Это новое отношение лучше всего может быть охарактеризовано термином Августина «Soliloquia», то есть «Одинокие беседы с самим собою». Такими одинокими беседами являются, конечно, и беседы с философией-утешительницей в консольациях.

Это новое отношение к себе самому, к собственному «я», без свидетелей, без предоставления права голоса «третьему», кто бы он ни был. Самосознание одинокого человека ищет здесь опору и высшую судебную инстанцию в себе самом и непосредственно в идейной сфере – в философии. Здесь имеет место даже борьба с точкой зрения «другого», например у Марка Аврелия. Эта точка зрения «другого» на нас, которую мы учитываем и с которой оцениваем себя самих, является источником тщеславия, суетной гордости или источником обиды. Она замутняет наше самосознание и самооценку; от нее нужно освободиться.

Другая особенность третьей модификации – резкое увеличение удельного веса событий интимно-личной жизни, таких событий, которые при громадном значении в личной жизни данного человека имеют ничтожное значение для других и почти вовсе не имеют социально-политического значения; например, смерть дочери (в «Consolatio» Цицерона); в таких событиях человек чувствует себя как бы принципиально одиноким. Но и в событиях публичного значения начинает акцентуироваться их личная сторона. В связи с этим очень резко выступают вопросы бренности всех благ, смертности человека; вообще тема личной смерти в разных ее вариациях начинает играть существенную роль в автобиографическом самосознании человека. В публичном самосознании ее роль, конечно, сводилась (почти) к нулю.

Несмотря на эти новые моменты, и третья модификация остается все же в значительной мере публично-риторической. Того подлинного одинокого человека, какой появляется в Средние века и играет затем такую большую роль в европейском романе, здесь еще нет. Одиночество здесь еще весьма относительное и наивное. Самосознание здесь имеет еще довольно прочную публичную опору, хотя частично уже и омертвевшую. Тот же Марк Аврелий, который исключал «точку зрения другого» (в борьбе с чувством обиды), исполнен глубокого чувства своего публичного достоинства и гордо благодарит судьбу и людей за свои добродетели. И сама форма автобиографии третьей модификации носит публично-риторический характер. Мы уже говорили, что даже «Исповедь» Августина требует громкой декламации.

Таковы основные формы античной автобиографии и биографии. Они оказали громадное влияние как на развитие этих форм в европейской литературе, так и на развитие романа.

IV. Проблема исторической инверсии и фольклорного хронотопа

В заключение нашего обзора античных форм романа отметим общие особенности освоения времени в них.

Как обстоит дело с полнотой времени в античном романе? Мы уже говорили о том, что какой-то минимум полноты времени необходим во всяком временном образе (а образы литературы – временные образы). Тем более не может быть и речи об отражении эпохи вне хода времени, вне связи с прошлым и будущим, вне полноты времени. Где нет хода времени, там нет и момента времени в полном и существенном значении этого слова. Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их.

Известный минимум полноты времени имеется и в античном романе. Он, так сказать, минимален в греческом романе и несколько значительнее в авантюрно-бытовом романе. В античном романе эта полнота времени имеет двоякий характер. Она, во-первых, имеет свои корни в народно-мифологической полноте времени. Но эти специфические временные формы находились уже в стадии разложения и в условиях наступившего к тому времени резкого социального расслоения не могли, конечно, охватить и адекватно оформить новое содержание. Но эти формы фольклорной полноты времени все же еще действовали в античном романе.

С другой стороны, в античном романе имеются слабые зачатки новых форм полноты времени, связанных с раскрытием социальных противоречий. Всякое раскрытие социальных противоречий неизбежно раздвигает время в будущее. Чем они глубже раскрываются, чем они, следовательно, зрелее, тем существеннее и шире может быть полнота времени в образах художника. Зачатки такого реального единства времени мы видели в авантюрно-бытовом романе. Однако они были слишком слабы, чтобы полностью предотвратить новеллистическое распадение форм большого эпоса.

Здесь необходимо остановиться на одной особенности ощущения времени, которое оказало громадное определяющее влияние на развитие литературных форм и образов.

Эта особенность проявляется прежде всего в так называемой «*исторической инверсии*». Сущность такой инверсии сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т. п. Мифы о рае, о Золотом веке, о героическом веке, о древней правде; более поздние представления о естественном состоянии, о естественных, прирожденных правах и др. являются выражениями этой исторической инверсии. Определяя ее несколько упрощенно, можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого.

Эта своеобразная «перестановка», «инверсия» времени, характерная для мифологического и художественного мышления разных эпох развития человечества, определяется особым представлением о времени, в частности о будущем. За счет будущего обогащалось настоящее и в особенности прошлое. Сила и доказательность реальности, действительности принадлежит только настоящему и прошлому – «есть» и «было», – будущему же принадлежит реальность иного рода, так сказать, более эфемерная, «будет» лишено той материальности и плотности, той реальной весомости, которая присуща «есть» и «было». Будущее не однородно с настоящим и прошлым, и каким бы длительным оно ни мыслилось, оно лишено содержательной конкретности, оно пустовато и разрежено, так как все положительное, идеальное, должное, желанное путем инверсии относится в прошлое или частично в настоящее, ибо этим путем все это становится более весомым, реальным и доказательным. Чтобы наделить реальностью тот или

иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды когда-то в Золотом веке в «естественном состоянии» или мыслят его существующим в настоящем где-то за тридевять земель, за океанами, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе. Готовы скорее надстраивать действительность (настоящее) по вертикали вверх и вниз, чем идти вперед по горизонтали времени. Пусть эти вертикальные надстройки и объявляются потусторонне-идеальными, вечными, вневременными, – это вневременное и вечное мыслится как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, это лучше, чем будущее, которого еще нет и которого еще никогда не было. Историческая инверсия в точном смысле слова предпочитает такому будущему с точки зрения реальности прошлое как более весомое, плотное. Вертикальные же потусторонние надстройки предпочитают такому прошлому вневременное и вечное как уже сущее и как бы уже современное. Каждая из этих форм по-своему опустошает и разреживает будущее, обескровливает его. В соответствующих философских построениях исторической инверсии соответствует провозглашение «начал» как незамутненных, чистых истоков всего бытия и провозглашение вечных ценностей, идеально-вневременных форм бытия.

Другая форма, в которой проявляется то же отношение к будущему, – эсхатологизм. Здесь будущее опустошается иным образом. Будущее здесь мыслится как конец всего существующего, как конец бытия (в его бывших и настоящих формах). В данном отношении безразлично, мыслится ли конец как катастрофа и чистое разрушение, как новый хаос, как сумерки богов или как наступление царствия Божия, – важно лишь, что конец полагается всему существующему, и притом конец относительно близкий. Эсхатологизм всегда мыслит себе этот конец так, что тот отрезок будущего, который отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение и интерес: это ненужное продолжение настоящего неопределенной длительности.

Таковы специфические формы мифологического и художественного отношения к будущему. Во всех этих формах реальное будущее опустошается и обескровливается. Однако в пределах каждой из них возможны различные по ценности конкретные вариации.

Но прежде чем коснуться отдельных вариаций, необходимо уточнить отношение всех этих форм к реальному будущему. Ведь для этих форм все дело сводится все же к реальному будущему, к тому именно, чего еще нет, но что должно быть. По существу, они стремятся сделать реальным то, что считается должным и истинным, наделить его бытием, приобщить времени, противопоставить его как действительно существующее и в то же время истинное наличной действительности, также существующей, но плохой, не истинной.

Образы этого будущего неизбежно локализовались в прошлом или переносились в тридевятое царство, за моря-океаны; их непохожесть на жестокую-злую современность измерялась их временной или пространственной далью. Но образы эти не изымались из времени как такового, не отрывались от реальной и материальной здешней действительности. Напротив, так сказать, вся энергия чаемого будущего глубоко интенсифицировала образы здешней материальной действительности, и прежде всего образ живого телесного человека: человек рос за счет будущего, становился богатырем по сравнению с современными людьми («богатыри – не вы»), наделялся невиданной физической силой, трудоспособностью, героизовалась его борьба с природой, героизовался его трезвый, реальный ум, героизовались даже его здоровый аппетит и его жажда. Здесь идеальная величина и сила и идеальное значение человека никогда не отрывались от пространственных размеров и временной длительности. Большой человек был и физически большим человеком, широко шагавшим, требовавшим пространственного простора и долго жившим во времени реальной физической жизнью. Правда, иногда этот большой человек в некоторых формах фольклора переживает метаморфозу, во время которой он бывает маленьким и не реализует своего значения в пространстве и времени (он заходит, как солнце, нисходит в преисподнюю, в землю), но в конце концов он всегда реализует всю полноту сво-

его значения в пространстве и времени, становится и большим, и долголетним. Мы несколько упрощаем здесь эту черту подлинного фольклора, но нам важно подчеркнуть, что фольклор этот не знает враждебной пространству и времени идеальности. Все значительное в последнем счете может быть и должно быть значительным также и в пространстве, и во времени. Фольклорный человек требует для своей реализации пространства и времени; он весь и сплошь в них и чувствует себя в них хорошо. Совершенно чуждо фольклору всякое нарочитое противопоставление идеальной значительности физическим размерам (в широком смысле слова), облечение этой идеальной значительности в нарочито мизерные пространственно-временные формы в целях принижения всего пространственно-временного. При этом необходимо подчеркнуть еще одну черту подлинного фольклора: человек в нем велик сам, а не за чужой счет, он сам высок и силен, он один может победно отражать целое вражеское войско (как Кухулин во время зимней спячки уладов), он прямая противоположность маленького царя над большим народом, он и есть этот большой народ, большой за свой собственный счет. Он порабощает только природу, а ему самому служат только звери (да и те не рабы ему).

Этот рост человека в пространстве и во времени в формах здешней (материальной) реальности проявляется в фольклоре не только в отмеченных нами формах внешнего роста и силы, – он проявляется еще в очень многообразных и тонких формах, – но логика его всюду одна и та же: это прямой и честный рост человека за свой счет в здешнем реальном мире, без всякой фальшивой приниженности, без всяких идеальных компенсаций слабости и нужды. О других формах выражения этого человеческого роста во все стороны мы будем говорить особо в связи с анализом гениального романа Рабле.

Поэтому фантастика фольклора – реалистическая фантастика: она ни в чем не выходит за пределы здешнего реального, материального мира, она не штопает его прорех никакими идеально-потусторонними моментами, она работает в просторах пространства и времени, умеет ощущать эти просторы и широко и глубоко их использовать. Эта фантастика опирается на действительные возможности человеческого развития – возможности не в смысле программы ближайшего практического действия, но в смысле возможностей-нужд человека, в смысле никогда не устранимых вечных требований реальной человеческой природы. Эти требования останутся всегда, пока есть человек, их нельзя подавить, они реальны, как реальна сама природа человека, поэтому они не могут не пробить себе рано или поздно дороги к полному осуществлению.

Поэтому фольклорный реализм является неиссякаемым источником реализма и для всей книжной литературы, в том числе и для романа. Особое значение этот источник реализма имел в Средние века и – в особенности – в эпоху Возрождения; но к этому вопросу мы еще вернемся в связи с анализом книги Рабле.

М. М. Бахтин

Апулей

Метаморфозы, или Золотой осел

Книга первая

1. Вот я сплету тебе на милетский манер разные басни, слух благосклонный твой поражаю лепетом милым, если только соблаговолишь ты взглянуть на египетский папирус, исписанный острием нильского тростника; ты удивишься на превращения судеб и самых форм человеческих и на их возвращение вспять тем же путем, в прежнее состояние. Я начинаю. «Но кто он такой?» – спросишь ты. Выслушай в двух словах.

Аттическая Гиметта, Эфирейский перешеек и Тенара Спартанская, земли счастливые, навеки бессмертие стяжавшие еще более счастливыми книгами, – вот древняя колыбель нашего рода. Здесь овладел я аттическим наречием, и оно было первым завоеванием моего детства. Вслед за тем прибыл я, новичок в науках, в столицу Лациума и с огромным трудом, не имея никакого руководителя, одолел родной язык квиритов.

Вот почему прежде всего я умоляю не оскорбляться, если встретятся в моем грубом стиле чужеземные и простонародные выражения. Но ведь само это чередование наречий соответствует искусству мгновенных превращений, а о нем-то я и собрался написать. Начинаем греческую басню. Внимай, читатель, будешь доволен.

2. Я ехал по делам в Фессалию, так как мать моя родом оттуда, и семейство наше гордится происхождением от знаменитого Плутарха через племянника его Секста-философа. Ехал я на местной ослепительно белой лошади, и когда, миновав горные кручи, спуски в долины, луга росистые, поля возделанные, она уже притомилась и я, от сидения уставший, не прочь был размять ноги, – я спешил. Я тщательно листьями отираю пот с лошади, по ушам ее поглаживаю, отпускаю узду и шажком ее проваживаю, пока она усталый желудок обыкновенным и естественным образом не облегчит. И покуда она, наклонив голову набок, искала пищи по лугу, вдоль которого шла, я присоединяюсь к двум путникам, которые шли впереди меня на близком расстоянии, и покуда я слушаю, о чем идет разговор, один из них, расхохотавшись, говорит:

– Уволь от этих басен, таких же нелепых, как и пустых.

Liv. 1.



Встреча Аристомена с путниками по дороге в Фессалию

Услышав это, я, жадный до всяких новостей, говорю:

– Напротив, продолжай! Разрешите и мне принять участие в вашем разговоре: я не любопытен, но хочу знать если не все, то как можно больше, к тому же приятный и забавный рассказ облегчит нам этот крутой подъем.

3. Тот, кто начал, отвечает:

– Э! Все эти выдумки так же похожи на правду, как если бы кто стал уверять, будто магическое нашептывание заставляет быстрые реки бежать вспять, море – лениво застыть, ветер – лишиться дыхания, солнце – остановиться, луну – покрыться пеной, звезды – сорваться, день – исчезнуть, ночь – продлиться!

Тогда я говорю увереннее:

– Пожалуйста, ты, который начал рассказ, доканчивай его, если тебе не лень и не надоело. – Потом к другому: – Ты же, заткнув уши и заупрямившись, отвергаешь то, что может быть истинной правдой. Клянусь Геркулесом, ты даже понятия не имеешь, что только предвзятые мнения заставляют нас считать ложным то, что ново слуху, или зрению непривычно, или кажется превышающим наше понимание; если же посмотреть повнимательнее, то обнаружишь, что это все не только для соображения очевидно, но и для исполнения легко.

4. Вот вчера вечером едим мы с товарищами пирог с сыром наперегонки, и хочу я проглотить кусок чуть побольше обычного, как вдруг кушанье, мягкое и липкое, застревает в горле: до того у меня в глотке дыхание сперло – чуть не умер. А между тем недавно в Афинах, у Пестрого портика, я собственными глазами видел, как фокусник глотал острием вниз преострейший меч всадника. Вслед за тем он же за несколько грошей охотничье копьё смертоносным концом воткнул себе в кишки. И вот на окованное железом древко перевернутого копья, из горла фокусника торчавшего, на самый конец его, вскочил миловидный отрок и, к удивлению нас всех присутствовавших, стал извиваться в пляске, словно был без костей и без жил. Можно было принять все это за узловатый жезл бога врачевания с полуетрубленными сучками, который обвила любовными извивами змея плодородия. Но полно! Докончи, прошу тебя, товарищ, историю, что начал. Я тебе один за двоих поверю и в первой же гостинице угощу завтраком; вот какая награда тебя ожидает.

5. А он ко мне:

– Что предлагаешь, считаю справедливым и хорошим, но мне придется начать свой рассказ сызнава. Прежде же поклянусь тебе Солнцем, этим всевидящим божеством, что рассказ мой правдив и достоверен. Да у вас обоих всякое сомнение пропадет, как только вы достигнете ближайшего фессалийского города: там об этой истории только и разговору, ведь события происходили у всех на глазах. Но наперед узнайте, откуда я и кто таков. Меня зовут Аристомен, и родом я с Эгины. Послушайте также, чем я себе хлеб добываю: Фессалию, Этолию и Беотию в разных направлениях объезжаю с медом, сыром или другим каким товаром для трактирщиков. Узнав, что в Гипате, крупнейшем из городов Фессалии, продается по очень сходной цене отличный на вкус, свежий сыр, я поспешил туда, собираясь закупить его весь оптом. Но, как часто бывает, в недобрый час я отправился, и надежды на барыш меня обманули: накануне все скупил оптовый торговец Луп. Утомленный напрасной поспешностью, направился я было с наступлением вечера в бани.

6. Вдруг вижу я товарища моего, Сократа! Сидит на земле, дрянной, изорванный плащ только наполовину прикрывает его тело; почти другим человеком стал: бледность и жалкая худоба до неузнаваемости его изменили, и сделался он похож на тех пасынков судьбы, что на перекрестках просят милостыню. Хотя я его отлично знал и был с ним очень дружен, но, видя его в таком состоянии, я усомнился и подошел поближе.

– Сократ! – говорю. – Что с тобой? Что за вид? Что за плачевное состояние? А дома тебя давно уже оплакали и по имени окликали, как покойника! Детям твоим, по приказу верховного судьи провинции, назначены опекуны; жена, помянув тебя как следует, подурневши от непре-

станной скорби и горя, чуть не выплакавши глаз своих, уже слышит от родителей побуждения увеселить несчастный дом радостью нового брака. И вдруг ты оказываешься здесь, к нашему крайнему позору, загробным выходцем!

– Аристомен, – ответил он, – право же, не знаешь ты коварных уловок судьбы, непрочных ее милостей и все отбирающих превратностей. – С этими словами лицо свое, давно уже от стыда красневшее, заплатанным и рваным плащом прикрыл, так что оставшуюся часть тела обнажил от пупа до признака мужественности. Я не мог дольше видеть такого жалкого зрелища нищеты и, протянув руку, помог ему подняться.

7. Но тот, как был с покрытой головой:

– Оставь, – говорит, – оставь судьбу насладиться досыта трофеем, который сама себе воздвигла.

Я заставляю его идти со мною, немедленно одеваю или, вернее сказать, прикрываю наготу его одной из двух своих одежд, которую тут же снял с себя, и веду в баню; там мази и притиранья сам готовлю, старательно соскребаю огромный слой грязи и, вымыв как следует, сам усталый, с большим трудом его, утомленного, поддерживая, веду к себе, постелью грею, пищей ублажаю, чашей подкрепляю, рассказами забавляю.

Уж он склонился к разговору и шуткам, уж раздавались остроты и злословие, пока еще робкое, как вдруг, испустив из глубины груди мучительный вздох и хлопнув яростно правой рукою по лбу:

– О, я несчастный! – воскликнул он. – Предавшись страсти к гладиаторским зрелищам, уже достаточно прославленным, в какие бедствия впал я! Ведь, как ты сам отлично знаешь, приехав в Македонию по прибыльному делу, которое задержало меня там месяцев на девять, я отправился обратно с хорошим барышом. Я был уже недалеко от Лариссы (по пути хотел я на зрелищах побывать), когда в уединенном глубоком ущелье напали на меня лихие разбойники. Хоть дочиста обобрали – однако спасся. В таком отчаянном положении заворачиваю я к старой, но до сих пор еще видной собою кабатчице Мерое. Ей я рассказываю о причинах и долгой отлучки из дому, и страхов на обратном пути, и злосчастного ограбления. Она приняла меня более чем любезно, даром накормила хорошим ужином и вскоре, побуждаемая похотью, пригласила к себе на кровать. Тотчас делаюсь я несчастным, так как, переспав с ней только разочек, уже не могу отделаться от этой чумы. Все в нее всадил: и лохмотья, что добрые разбойники на плечах у меня оставили, и гроши, что я зарабатывал как грузчик, когда еще сила была, – пока эта добрая женщина и злая судьба не довели меня до такого состояния, в каком ты меня только что видел.

8. – Ну, – говорю я, – вполне ты этого заслуживаешь, и еще большего, если может быть большее несчастье, раз любострастные ласки и потаскуху потасканную детям и дому предпочел!

Но он, следующий за большим палец ко рту приложив, ужасом пораженный:

– Молчи, молчи! – говорит. И озирается, не слышал ли кто. – Берегись, – говорит, – вещей жены! Как бы невоздержанный язык беды на тебя не накликать!

– Еще что! – говорю. – Что же за женщина эта владычица и кабацкая царица?

– Ведьма, – говорит, – и колдунья: власть имеет небо спустить, землю подвесить, ручьи твердыми сделать, горы расплавить, покойников вывести, богов низвести, звезды загасить, самый Тартар осветить!

– Ну тебя, – отвечаю, – опусти трагический занавес и сложи эту театральную ширму, говори-ка попросту.

– Хочешь, – спрашивает, – об одной, о другой, – да что там! – о тьме ее проделок послушать? Воспламенить к себе любовью жителей не только этой страны, но Индии, обеих Эфиопий, даже самых антихтонов – для нее пустяки, детские игрушки! Послушай, однако, что она сделала на глазах у многих.

9. Любовника своего, посмевшего полюбить другую женщину, единым словом она обратила в бобра, так как зверь этот, когда ему грозит опасность быть захваченным, спасается от погони, лишая себя детородных органов; она надеялась, что и с тем случится нечто подобное, за то что на сторону понес свою любовь. Кабатчика одного соседнего, и, значит, конкурента, обратила она в лягушку. И теперь этот старик, плавая в своей винной бочке, прежних посетителей своих из гущи хриплым и любезным кваканьем приглашает. Судейского одного, который против нее высказался, в барана она обратила, и теперь тот так бараном и ведет дела. А вот еще: жена одного из ее любовников позлословила как-то о ней, а сама была беременна – на вечную беременность осудила она ее, заключив чрево и остановив зародыш. По общему счету, вот уже восемь лет, как бедняжка эта, животом отягощенная, точно слоном собирается разрешиться.

10. Это последнее злодеяние и зло, которое она многим продолжала причинять, наконец возбудили всеобщее негодование, и было постановлено в один прекрасный день назавтра жестоко отомстить ей, побив камнями, но этот план она заранее расстроила силою заклинаний. Как пресловутая Медея, выпросив у Креонта только денечек отсрочки, все его семейство, и дочь, и самого старца, пламенем, вышедшим из венца, сожгла, – так и эта, совершив над ямой погребальные моления (как мне сама недавно в пьяном виде сказывала), с помощью тайного насилия над божествами, всех жителей в их же собственных домах заперла, так что целых два дня не могли они ни замков сбить, ни выломать дверей, ни даже стен пробуравить, пока наконец, по общему уговору, в один голос не возопили, клянясь священной клятвой, что не только не подымут на нее руки, но придут к ней на помощь, если кто замыслит иное. На этих условиях она смилостивилась и освободила весь город. Что же касается зачинщика всей этой выдумки, то его она в глухую ночь, запертым, как он был, со всем домом – со стенами, самой почвой, с фундаментом, перенесла за сто верст в другой город, расположенный на самой вершине крутой горы и лишенный поэтому воды. А так как тесно стоявшие жилища не давали места новому пришельцу, то, бросив дом перед городскими воротами, она удалилась.

11. – Странные, – говорю, – вещи и не менее ужасные, мой Сократ, ты рассказываешь. В конце концов ты меня вогнал в немалое беспокойство, даже в страх, я уже не сомнения ощущаю, а словно удары ножа, как бы та старушонка, воспользовавшись услугами какого-нибудь божества, нашего не узнала разговора. Ляжем-ка поскорее спать и, отдохнув, до света еще уберемся отсюда как можно дальше!

Я еще продолжал свои убеждения, а мой добрый Сократ уже спал и храпел вовсю, устав за день и выпив вина, от которого отвык. Я же запираю комнату, проверяю засовы, потом приставляю кровать плотно к дверям, чтобы загородить вход, и ложусь на нее. Сначала от страха я довольно долго не сплю, потом, к третьей страже, слегка глаза смыкаться начинают.

Только что заснул, как вдруг с таким шумом, что и разбойников не заподозришь, двери распахнулись, скорее, были взломаны и сорваны с петель. Кроватишка, и без того-то коротенькая, хромая на одну ногу и гнилая, от такого напора опрокидывается и меня, вывалившегося и лежащего на полу, всего собою прикрывает.

12. Тут я понял, что некоторым переживаниям от природы свойственно приводить к противоречащим им последствиям. Как частенько слезы от радости бывают, так и я, превратившись из Аристомена в черепаху, в таком вот ужасе не мог удержаться от смеха. Пока, валяясь в грязи под прикрытием кровати, смотрю украдкой, что будет дальше, вижу двух женщин пожилых лет. Зажженную лампу несет одна, губку и обнаженный меч – другая, и вот они уже останавливаются около мирно спящего Сократа. Начала та, что с мечом:

– Вот, сестра Пантия, дорогой Эндимион; вот котик мой, что ночи и дни моими молодыми годочками наслаждался, вот тот, кто любовь мою презирал и не только клеветой меня пятнал, но замыслил прямое бегство. А я, значит, как хитрым Улиссом брошенная, вроде Калипсо, буду оплакивать вечное одиночество! – А потом, протянув руку и показывая на меня своей Пантии, продолжала: – А вот добрый советчик, Аристомен, зачинщик бегства, что ни

жив ни мертв теперь на полу лежит, из-под кровати смотрит на все это и думает безнаказанным за оскорбления, мне нанесенные, остаться! Но я позабочусь, чтобы он скоро, – да нет! – сейчас и даже сию минуту понес наказание за вчерашнюю болтовню и за сегодняшнее любопытство!

Lib. 1.

Pag. 25.



Мероя пронзает мечом шею Сократа

13. Как я это услышал, холодным потом, несчастный, покрылся, все внутренности затряслись, так что сама кровать от беспокойных толчков на спине моей, дрожа, затанцевала. А добрая Пантия говорит:

– Отчего бы нам, сестра, прежде всего не растерзать его, как вакханкам, или, связав по рукам и по ногам, не оскопить?

На это Мероя (теперь я отгадал ее имя, так как описания Сократа и в самом деле к ней подходили) отвечает:

– Нет, его оставим в живых, чтобы было кому горстью земли покрыть тело этого несчастного.

И, повернув направо Сократову голову, она в левую сторону шеи ему до рукоятки погрузила меч и излившуюся кровь старательно приняла в поднесенный к ране маленький мех, так, чтобы нигде ни одной капли не упало. Своими глазами я это видел. К тому же (для того, думаю, чтобы ничего не опустить в обряде жертвоприношения) добрая Мероя, запустив правую руку глубоко, до самых внутренностей, в рану и покопавшись там, вынула сердце моего несчастного товарища. Горло его ударом меча было рассечено, и какой-то звук, вернее, хрип неопределенный из раны вырвался, и он испустил дух. Затыкая эту разверстую рану в самом широком ее месте губкой, Пантия сказала:

– Ну, ты, губка, бойся, в море рожденная, через реку переправляться! – После этого, отодвинув кровать и расставя над моим лицом ноги, они принялись мочиться, пока зловоннейшей жидкостью меня всего не залили.

14. Лишь только они переступили порог, и вот уже двери встают в прежнее положение как ни в чем не бывало, петли опять заходили, брусья запоров снова вошли в косяки, задвижки вернулись на свои места. Я же как был, так и остался на полу простертый, бездыханный, голый, иззябший, залитый мочой, словно только что появившийся из материнского чрева или, вернее, полумертвый, переживший самого себя, как последыш или, по крайней мере, преступник, для которого уже готов крест.

– Что будет со мною, – произнес я, – когда утром обнаружится этот зарезанный? Кто найдет мои слова правдоподобными, хоть я и буду говорить правду? «Звал бы, скажут, на помощь, по крайней мере, если ты, такой здоровенный малый, не мог справиться с женщиной! На твоих глазах режут человека, а ты молчишь! Почему же сам ты не погиб при таком разбое? Почему свирепая жестокость пощадила свидетеля преступления и доносчика? Но хотя ты и избег смерти, теперь к товарищу присоединишься».

Подобные мысли снова и снова приходили мне в голову; а ночь близилась к утру. Наилучшим мне показалось до свету выбраться тайком и пуститься в путь, хотя бы ощупью. Беру свою сумку и, вставив в скважину ключ, стараюсь отодвинуть задвижку. Но эти добрые и верные двери, что ночью сами собою раскрывались, только после долгой возни с ключом насилу под конец дали мне дорогу.

15. Я закричал:

– Эй, есть тут кто? Откройте мне калитку: до свету хочу выйти!

Привратник, позади калитки на земле спавший, говорит спросонья:

– Разве ты не знаешь, что на дорогах неспокойно – разбойники попадают! Как же ты так ночью в путь пускаешься? Если у тебя такое преступление на совести, что ты умереть хочешь, так у нас-то головы не тыквы, чтобы из-за тебя умирать!

– Недолго, – говорю, – до света. К тому же что могут отнять разбойники у такого нищего путника? Разве ты, дурак, не знаешь, что голого раздеть десяти силачам не удастся?

На это он, засыпая и повернувшись на другой бок, еле языком ворочая, отвечает:

– Почем я знаю, может быть, ты зарезал своего товарища, с которым вчера вечером пришел на ночлег, и думаешь спастись бегством?

При этих словах (до сих пор помню) показалось мне, что земля до самого Тартара разверзлась и голодный пес Цербер готов растерзать меня. Тогда я понял, что добрая Мероя не из жалости меня пощадила и не зарезала, а от жестокости для креста сохранила.

16. И вот, вернувшись в комнату, стал я раздумывать, каким способом лишит себя жизни. Но так как судьба никакого другого смертоносного орудия, кроме одной только моей кровати, не предоставила, то начал я:

– Кроватька моя, кроватька, дорогая сердцу моему, ты со мной столько несчастий претерпела, ты по совести знаешь, что ночью свершилось, тебя одну могу на суде я назвать свидетельницей моей невинности. Мне, в преисподнюю стремящемуся, облегчи туда дорогу! – И с этими словами я отдираю от нее веревку, которая на ней была натянута; закинув и прикрепив ее за край стропила, который выступал под окном, на другом конце делаю крепкую петлю, влезаю на кровать и, на погибель себе так высоко забравшись, петлю надеваю, всунув в нее голову. Но когда я ногой оттолкнул опору, чтобы под тяжестью тела петля сама затянулась у горла и прекратила мое дыхание, внезапно веревка, и без того уже гнилая и старая, обрывается, и я лечу с самого верха, обрушиваюсь на Сократа, что около меня лежал, и, падая, вместе с ним качусь на землю.

17. Как раз в эту минуту врывается привратник, крича во все горло:

– Где же ты? Среди ночи приспичило тебе уходить, а теперь хранишь, закутавшись?

Тут Сократ, разбуженный, не знаю уж, падением ли нашим или его неистовым криком, первым вскочил и говорит:

– Недаром все постояльцы терпеть не могут трактирщиков! Этот нахал вламывается сюда, наверное, чтобы стащить что-нибудь, и меня, усталого, будит от глубокого сна своим ораньем.

Я весело и бодро поднимаюсь, неожиданным счастьем переполненный.

– Вот, надежный привратник, мой товарищ, отец мой и брат. А ты с пьяных глаз болтал ночью, будто я его убил! – С этими словами я, обняв Сократа, принялся его целовать. Но отвратительная вонь от жидкости, которою меня те ламии залили, ударила ему в нос, и он с силой оттолкнул меня.

– Прочь, – говорит он, – несет, как из отхожего места!

И начал меня участливо расспрашивать о причинах этого запаха. А я, несчастный, отделавшись кое-как наспех придуманной шуткой, стараюсь перевести его внимание на другой предмет и, обняв его, говорю:

– Пойдем-ка! Почему бы нам не воспользоваться утренней свежестью для пути? – Я беру свою котомку, и, расплатившись с трактирщиком за постой, мы пускаемся в путь.

18. Мы шли уже довольно долго, и восходящее солнце все освещало. Я внимательно и с любопытством рассматривал шею своего товарища, то место, куда вонзили, как я сам видел, меч. И подумал про себя: «Безумец, до чего же ты напился, если тебе привиделись такие странности! Вот Сократ: жив, цел и невредим. Где рана? Где губка? И где, наконец, шрам, такой глубокий, такой свежий?» Потом, обращаясь к нему, говорю:

– Недаром опытные врачи тяжелые и страшные сны приписывают обжорству и пьянству! Вчера, к примеру, не считал я кубков, вот и была у меня жуткая ночь с ужасными и жестокими сновидениями – до сих пор мне кажется, будто я весь залит и осквернен человеческой кровью!

На это он, улыбнувшись, заметил:

– Не кровью, а мочой! А впрочем, мне и самому приснилось, будто меня зарезали. И горло болело, и казалось, само сердце у меня вырывают: даже теперь дух замирает, колени трясутся, шаг нетверд, и хочется для подкрепления съесть чего-нибудь.

– Вот тебе, – отвечаю, – и завтрак! – С этими словами я снимаю с плеч свою сумку и поспешно протягиваю ему хлеб с сыром. – Сядем, – говорю, – у этого платана.

19. Мы уселись, и я тоже принимаюсь за еду вместе с ним. Смотрю я на него, как он с жадностью ест, и замечаю, что все черты его заостряются, лицо смертельно бледнеет и силы покидают его. Живые краски в его лице так изменились, что мне показалось, будто снова приближаются к нам ночные фурии, и от страха кусочек хлеба, который я откусил, как ни мал он был, застрял у меня в горле и не мог ни вверх подняться, ни вниз опуститься. Видя, как мало на дороге прохожих, я все больше и больше приходил в ужас. Кто же поверит, что убийство одного из двух путников произошло без участия другого? Между тем Сократ, наевшись до отвала, стал томиться нестерпимой жаждой. Ведь он сожрал добрую половину превосходного сыра. Невдалеке от платана протекала медленная речка, вроде тихого пруда, цветом и блеском похожая на серебро или стекло.

– Вот, – говорю, – утоли жажду молочной влагой этого источника.

Он поднимается, быстро находит удобное местечко, на берегу становится на колени и, наклонившись, жадно тянется к воде. Но едва только краями губ коснулся он поверхности воды, как рана на шее его широко открывается, губка внезапно из нее выпадает, и вместе с нею несколько капель крови. Бездыханное тело полетело бы в воду, если бы я его, удержав за ногу, не вытянул с трудом на высокий берег, где, наскоро оплакав несчастного спутника, песчаной землею около реки навеки его и засыпал. Сам же в ужасе, трепеща за свою безопасность, разными окольными и пустынными путями я убегая и, словно действительно у меня на совести убийство человека, отказываюсь от родины и родимого дома, приняв добровольное изгнание. Теперь, снова женившись, я живу в Этолии.

20. Вот что рассказал Аристомен.

Но спутник его, который с самого начала с упорной недоверчивостью относился к рассказу и не хотел его слушать, промолвил:

– Нет ничего баснословнее этих басен, нелепее этого вранья! – Потом, обратившись ко мне: – И ты, по внешности и манерам образованный человек, веришь таким басням?

– Я, по крайней мере, – отвечаю, – ничего не считаю невозможным, и, по-моему, все, что решено судьбою, со смертными и совершается. И со мною ведь, и с тобою, и со всяким часто случаются странные и почти невероятные вещи, которым никто не поверит, если рассказать их неиспытавшему. Но я этому человеку и верю, клянусь Геркулесом, и большой благодарностью благодарен за то, что он доставил нам удовольствие, позабавив интересной историей: я без труда и скуки скоротал тяжелую и длинную дорогу. Кажется, даже лошадь моя радуется такому благодеению: ведь до самых городских ворот я доехал, не утруждая ее, скорее на своих ушах, чем на ее спине.

21. Тут пришел конец нашему пути и вместе с тем разговорам, потому что оба моих спутника свернули налево, к ближайшей усадьбе, а я, войдя в город, подошел к первой попавшейся мне на глаза гостинице и тут же начал расспрашивать старуху хозяйку.

– Не Гипата ли, – говорю, – этот город?

Подтвердила.

– Не знаешь ли Милона, одного из первых здесь людей?

Рассмеялась.

– И вправду, – говорит, – первейшим гражданином считается здесь Милон: ведь дом его первый из всех по ту сторону городских стен стоит.

– Шутки в сторону, добрая тетушка, скажи, прошу тебя, что он за человек и где обитает?

– Видишь, – говорит, – крайние окна, что на город смотрят, а с другой стороны, рядом, ворота в переулок выходят? Тут этот Милон и обитает, набит деньгами, страшный богатей, но скуп донельзя и всем известен как человек преподлый и прегрязный; больше всего ростовщиством занимается, под залог золота и серебра проценты большие дерет; одной наживе преданный, заперся он в своей домишке и живет там с женой, разделяющей с ним его несчастную страсть. Только одну служаночку держит и ходит всегда что нищий.

На это я, рассмеявшись, подумал: вот так славную и предусмотрительную мой Демей дал мне в дорогу рекомендацию. К такому человеку послал, в гостеприимном доме которого нечего бояться ни чада, ни кухонной вони.

22. Дом был рядом, приближаюсь я ко входу и с криком начинаю стучать в накрепко закрытую дверь. Наконец является какая-то девушка.

– Эй, ты, – говорит, – что в двери барабанишь? Под какой залог взаймы брать хочешь? Один ты, что ли, не знаешь, что, кроме золота и серебра, у нас ничего не принимают?

– Взаймы? Ну нет, пожелай мне, – говорю, – чего-нибудь получше и скорее скажи, застану ли дома твоего хозяина?

– Конечно, – отвечает, – а зачем он тебе нужен?

– Письмо я принес ему от Демеи из Коринфа.

– Сейчас доложу, – отвечает, – подожди меня здесь. – С этими словами заперла она снова двери и ушла внутрь. Через несколько минут вернулась и, открыв двери, говорит: – Просят.

Вхожу, вижу, что хозяин лежит на диванчике и собирается обедать. В ногах сидит жена и, указав на пустой стол:

– Вот, – говорит, – милости просим.

– Прекрасно, – отвечаю я и тут же передаю хозяину письмо Демеи. Пробежав его, он говорит:

– Спасибо моему Демее, какого гостя он мне послал!

23. С этими словами он велит жене уступить мне свое место. Когда же я отказываюсь из скромности, он, схватив меня за полу:

– Садись, – говорит, – здесь; других стульев у меня нет, боязнь воров не позволяет нам приобретать утварь в достаточном количестве.

Я исполнил его желание. Тут он:

– По изящной манере держаться и по этой почти девической скромности заключил бы я, что ты благородного корня отпрыск, и, наверное, не ошибся бы. Да и Демей мой в своем письме это же самое сообщает. Итак, прошу, не презирай скудость нашей лачужки. Вот эта комната рядом будет для тебя вполне приличным помещением. Сделай милость – остановись у нас. Честь, которую ты окажешь моему дому, возвеличит его, и тебе будет случай последовать славному примеру: удовольствуясь скромным очагом, ты в добродетели будешь подражать Тезею (прославленному тезке твоего отца), который не пренебрег простым гостеприимством старой Гекалы. – И, позвавши служаночку, говорит: – Фотида, прими вещи гостя и сложи их бережно в ту комнату. Потом принеси из кладовой масла для натирания, полотенце утереться и все прочее и своди моего гостя в ближайшие бани, – устал он после такого дальнего и трудного пути.

24. Слушая эти распоряжения, я подумал о характере и скупости Милона и, желая теснее с ним сблизиться, говорю:

– У меня все есть, что нужно в пути. И бани я легко сам найду. Всего важнее, чтобы лошадь моя, что так старалась всю дорогу, не осталась голодной. Вот, Фотида, возьми эти деньжонки и купи овса и сена.

После этого, когда вещи уже были сложены в моей комнате, сам я отправляюсь в бани, но прежде надо о еде позаботиться, и я иду на рынок за продуктами. Вижу, выставлена масса прекрасной рыбы. Стал торговаться – вместо ста нуммов уступили за двадцать денариев. Я уже собирался уходить, как встречаю своего товарища Пифия, с которым вместе учился в аттических Афинах. Сначала он довольно долго не узнает меня, потом бросается ко мне, обнимает и осыпает поцелуями.

– Луций мой! – говорит. – Как долго мы не видались, право, с самого того времени, как расстались с Клитием, учителем нашим. Что занесло тебя сюда?

– Завтра узнаешь, – говорю, – но что это? Тебя можно поздравить? Вот и ликторы? и розги, – ну, словом, весь чиновный прибор!

– Продовольствием занимаемся, – отвечает, – исполняем обязанности эдила. Если хочешь закупить что, могу быть полезен.

Я отказался, так как уже достаточно запасаюсь рыбой на ужин. Тем не менее Пифий, заметив корзинку, стал перетряхивать рыбу, чтобы лучше рассмотреть ее, и спрашивает:

– А это дрянцо почем брал?

– Насилу, – говорю, – уломал рыбака уступить мне за двадцать денариев.

25. Услышав это, он тотчас хватается за правую руку и снова ведет на рынок.

– А у кого, – спрашивает, – купил ты эти отбросы?

Я указываю на старикашку, что в углу сидел. Тут же он на того набросился и стал грубейшим образом распекать его по-эдильски:

– Так-то обращаетесь вы с нашими друзьями, да и вообще со всеми приезжими! Продаете паршивых рыб по такой цене! До того этот город, цвет Фессалийской области, доведете, что опустеет он, как скала! Но даром вам это не пройдет! Узнаешь ты, как под моим началом расправляются с мошенниками! – И, высыпав из корзинки рыбу на землю, велел он своему помощнику стать на нее и всю растоптать ногами. Удовольствовавшись такою строгостью, мой Пифий разрешает мне уйти и говорит: – Мне кажется, мой Луций, для старикашки достаточно наказание такой позор!

Измученный и прямо-таки ошеломленный этим происшествием, направляюсь я к баням, лишившись благодаря остроумной выдумке моего энергичного товарища и денег, и ужина. Вымывшись, возвращаюсь я в дом Милона и прямо прохожу в свою комнату.

26. Тут Фотида, служанка, говорит:

– Зовет тебя хозяин.

Зная уже Милонову умеренность, я вежливо извиняюсь, что, мол, дорожная усталость скорее сна, чем пищи, требует. Получив такой ответ, он сам является и, обняв меня, тихонько увлекает. Я то отговариваюсь, то скромно упираюсь.

– Без тебя, – говорит, – не выйду. – И клятвой подтвердил эти слова. Я нехотя повинуюсь его упрямству, и он снова ведет меня к своему диванчику и, усадив, начинает: – Ну, как поживает наш Демея? Что жена его, что дети, домочадцы?

Рассказываю по отдельности обо всех. Расспрашивает подробно о целях моего путешествия. Все обстоятельно ему сообщаю. Тщательнейшим образом тогда разузнает он о моем родном городе, о самых знатных его гражданах, а под конец даже о нашем правителе, пока не заметил, что, сильно измученный трудной дорогой, я утомился долгим разговором и засыпаю посреди фразы, бормоча что-то невнятное, и не отпустил меня в спальню. Так избавился я от мерзкого старика с его болтливой и голодной угощением, отягченный сном, не пищею, поужинав одними баснями. И, вернувшись в комнату, я предался желанному покою.

Книга вторая

1. Как только ночь рассеялась и солнце новый день привело, расстался я одновременно со сном и с постелью. И вообще-то я человек беспокойный и неумеренно жадный до всего редкостного и чудесного. А теперь, при мысли, что я нахожусь в сердце Фессалии, единогласно прославленной во всем мире как родина магического искусства, держа в памяти, что история, рассказанная добрым спутником Аристоменом, начинается с упоминания об этом городе, я с любопытством оглядывал все вокруг, возбужденный желанием, смешанным с нетерпением. Вид любой вещи в городе вызывал у меня подозрения, и не было ни одной, которую я считал бы за то, что она есть. Все мне казалось обращенным в другой вид губительными нашептываниями. Так что и камни, по которым я ступал, представлялись мне окаменевшими людьми; и птицы, которым внимал, – тоже людьми, но оперенными; деревья вокруг городских стен – подобными же людьми, но покрытыми листьями; и ключевая вода текла, казалось, из человеческих тел. Я уже ждал, что статуи и картины начнут ходить, стены говорить, быки и прочий скот прорицать и с самого неба, со светила дневного, внезапно раздастся предсказание.

2. Так все обзираю я, пораженный, и только что чувств не лишаюсь от мучительного любопытства, но не вижу никакого признака близкого осуществления моих ожиданий. Брожу я, как праздный бездельник, от двери к двери и незаметно для себя прихожу на рынок. Тут, ускорив шаг, догоняю какую-то женщину, окруженную многочисленными слугами. Золото, которым были оправлены ее драгоценности и заткана одежда, без сомнения, выдавало знатную матрону. Бок о бок с ней шел старик, обремененный годами, который, как только увидел меня, воскликнул:

– Клянусь Геркулесом, это Луций! – Поцеловал меня и тотчас зашептал что-то, не знаю что, на ухо матроне. – Что же, – говорит он мне, – ты сам не подойдешь и не поздороваяешься со своей родственницей?

– Я не смею, – говорю, – здороваться с женщинами, которых не знаю. – И тотчас, покраснев, опустил голову и отступил. Но та, остановив на мне свой взор, начала:

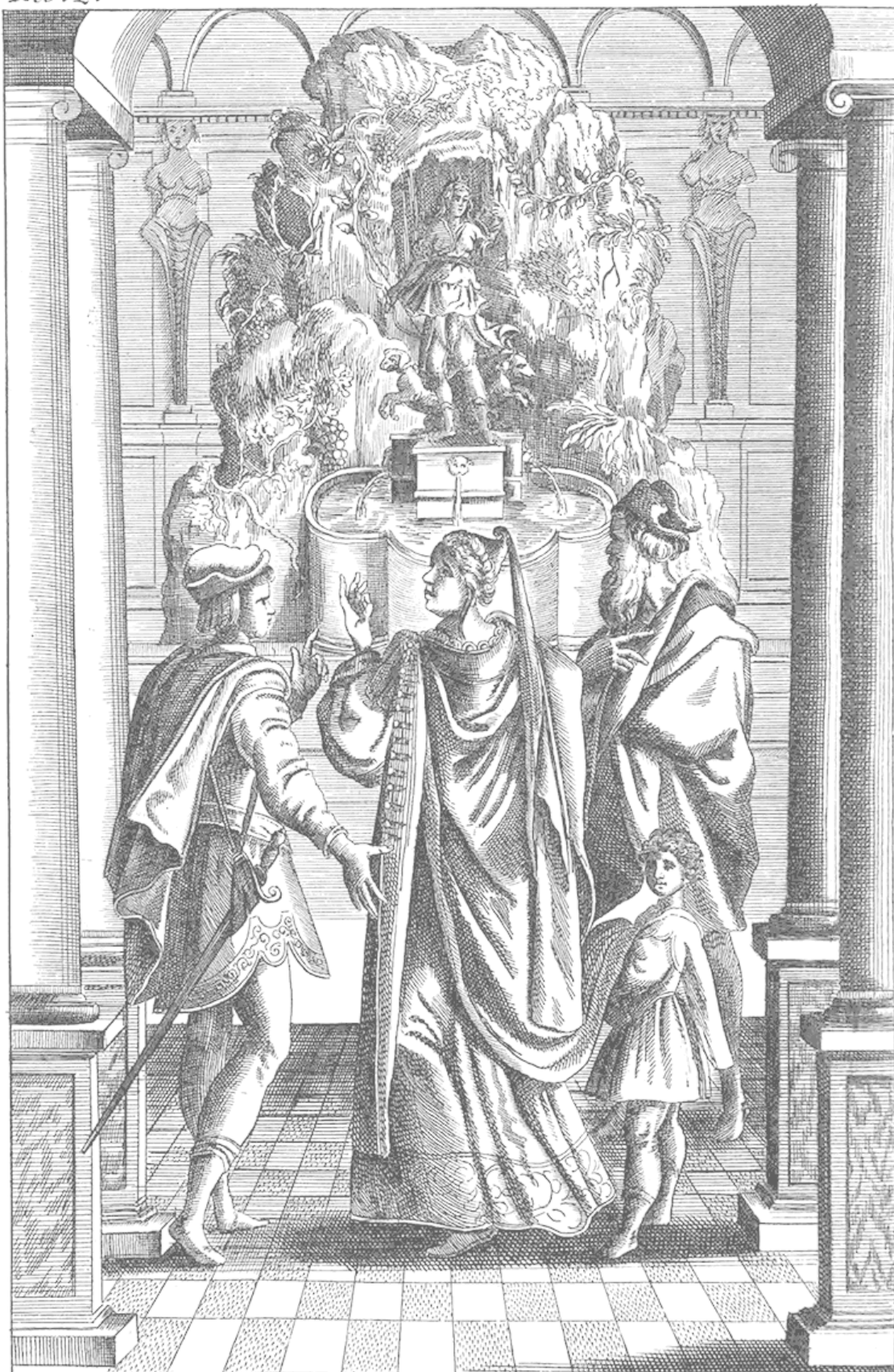
– Вот она, благородная скромность добродетельной Сальвии, его матери, да и во всем его облике поразительное, точнейшее с нею сходство: соразмерный рост, стройность без худобы, румянец не слишком яркий, светлые, от природы выющиеся волосы, глаза голубые, но зоркие и блестящие – ну прямо как у орла, лицо, откуда ни посмотри, – цветник юности, чарующая и свободная поступь!

3. Я, мой Луций, – продолжала она, – тебя воспитала вот этими самыми руками. Да как же иначе? Я не только родственница, я – молочная сестра твоей матери. Обе мы из рода Плутарха, одна у нас была кормилица, и выросли мы вместе, как две сестры; разница между нами только в положении: она вышла замуж за очень знатного человека, я – за скромного. Я – та Биррена, имя которой, частенько повторяемое твоими воспитателями, наверное, ты запомнил. Прими же доверчиво мое гостеприимство или, вернее, считай мой дом своим.

Я, перестав краснеть во время этой речи, отвечаю:

– Не годится, тетушка, отказываться от гостеприимства Милона без всякого повода. Но я буду посещать тебя так часто, как позволят дела. В другой раз, сколько бы сюда ни приезжал, кроме тебя, ни у кого не остановлюсь. – Обмениваясь такими речами, через несколько шагов мы оказались у дома Биррены.

Liv. 2.



Луций и Биррена рассматривают статую Дианы

4. В прекраснейшем атриуме – в каждом из четырех его углов – поднималось по колонне, украшенной изображением богини с пальмовой ветвью. Распустив крылья, богини оставались неподвижны; чудилось, что, едва касаясь нежной стопой шаткой опоры – катящегося шара, – они лишь на мгновение застыли на нем и готовы уже вновь подняться в воздух. Самую середину комнаты занимала Диана из паросского камня превосходной работы, с развевающимися одеждами, в стремительном движении навстречу входящим, внушая почтение своим божественным величием. С обеих сторон сопровождают ее собаки, тоже из камня. Глаза грозят, уши настороженны, раздуты ноздри, зубы оскалены. Если где-нибудь поблизости раздастся лай, подумаешь, он из каменных глоток исходит. Мастерство превосходного скульптора выразилось больше всего в том, что передние лапы у собаки взметнулись в воздух вместе с высоко поднятой грудью и как будто бегут, меж тем как задние опираются на землю. За спиной богини высилась скала в виде грота, украшенная мхом, травой, листьями, ветками, тут – виноградом, там – растущим по камням кустарником. Тень, которую бросает статуя внутрь грота, рассеивается от блеска мрамора. По краю скалы яблоки и виноград висели, превосходно сделанные, в правдивом изображении которых искусство соперничало с природой. Подумаешь, их можно будет сорвать для пищи, когда зрелым цветом ожелтит их осень в пору сбора винограда. Если наклонишься к ручейку, который, выбегая из-под ног богини, журчал звонкой струей, поверишь, что этим гроздьям, кроме прочей правдоподобности, придана и трепещущая живость движения, как будто они свисают с настоящей лозы. Среди ветвей – Актеон, высеченный из камня: наполовину уже превращенный в оленя, смотрит он внимательно на богиню, подстерегая, когда Диана начнет купаться, и его отражение видно и в мраморе грота, и в бассейне.

5. Пока я не отрываясь гляжу на это, получая огромное наслаждение, Биррена говорит: – Все, что видишь, – твое. – С этими словами она всех высылает, желая поговорить со мной наедине. Когда все ушли, она начинает: – Эта богиня – порука, Луций дражайший, как я тревожусь и боюсь за тебя и как хочу, словно родного сына, избавить тебя от опасности. Берегись, ой берегись злого искусства и преступных чар этой Памфилы, жены Милона, который, говоришь, твой хозяин. Первой ведьмой она считается и мастерицей заклинать души умерших. Нашепчет на палочку, на камешек, на какой другой пустяк – и весь звездный свод в Тартар низринет и мир погрузит в древний хаос. Как только увидит юношу красивой наружности, тотчас пленяется его прелестью и приковывается к нему душой и взором. Обольщает его, овладевает его сердцем, навеки связывает узами ненасытной любви. Если же кто воспротивится и пренебрежет ею, тотчас обращает в камень, в скотину, в любого зверя или же совсем уничтожает. Вот почему я трепещу от страха за тебя и советую тебе остерегаться. Она непрестанно томится похотью, а ты по возрасту и красоте ей подходишь. – Так Биррена со мной взволнованно беседовала.

6. А я, и так полный любопытства, лишь только услышал давно желанные слова «магическое искусство», как, вместо того чтобы избегать козней Памфилы, всею душой стал стремиться за любую цену отдать себя ей под начало, готовый стремглав броситься в бездну. Вне себя от нетерпения, я вырываюсь из рук Биррены, как из оков, и, наскоро сказав: «Прости!», лечу с быстротой к Милонову дому. Ускоряя шаги, как безумный: «Действуй, Луций, – говорю сам себе, – не зевай и держись! Вот тебе желанный случай, теперь можешь насытиться давно ожидаемыми чудесными сказками! Отбрось детские страхи, смело и горячо берись за дело, но от объятий твоей хозяйки воздержись и считай священным ложе честного Милона! Однако надо усиленно постараться насчет служанки Фотиды. Она ведь и лицом привлекательна, и нравом резва, и на язык очень остра. Вчера вечером, когда ты падал от сна, как заботливо проводила она тебя в спальню, уложила ласково на постель, хорошо и так любовно укрыла, поцеловала тебя в лоб и, всем видом своим показав, с какой неохотой уходит, наконец удалилась, столько раз оборачиваясь и оглядываясь! Что ж, в добрый час, будь что будет, попытаю счастья с Фотидой!»

7. Так рассуждая, достиг я дверей Милона, голосуя, как говорится, за свое предложение. Но не застаю дома ни Милона, ни его жены, только дорогую мою Фотиду. Она готовила хозяевам колбасу, набивая ее мелко накрошенной начинкой, и мясо мелкими кусочками...¹⁰ Даже издали носом слышу я вкуснейший запах этого кушанья. Сама она, опрятно одетая в полотняную тунику, высоко, под самые груди ярким красным поясом опоясанная, цветущими ручками размешивала стряпню в горшке, круговое движение это частыми вздрагиваниями сопровождая; всем членам передавалось плавное движение – едва заметно бедра трепетали, гибкая спина слегка сотрясалась и волновалась прелестно. Пораженный этим зрелищем, я остолбенел и стою удивляясь; восстали и члены мои, пребывавшие прежде в покое. Наконец обращаюсь к ней:

– Как прекрасно, как мило, моя Фотида, трясешь ты этой кастрюлькой и ягодицами! Какой медвяный соус готовишь! Счастлив и трижды блажен, кому ты позволишь хоть пальцем к нему прикоснуться!

Тогда девушка, столь же развязная, сколь прекрасная:

– Уходи, – отвечает, – уходи, бедняжка, подальше от моего огня! Ведь если малейшая искра моя тебя зажжет, сгоришь дотла. Тогда, кроме меня, никто твоего огня не угасит, я ведь не только кастрюли, но и ложе сладко трясти умею!

8. Сказав это, она на меня посмотрела и рассмеялась. Но я не раньше ушел, чем осмотрев ее всю. Впрочем, что говорить об остальном, когда все время интересовали меня только лицо и волосы: на них смотрел я сначала во все глаза при людях, ими наслаждался потом у себя в комнате. Причина такого моего предпочтения ясна и понятна, ведь они всегда открыты и первыми предстают нашим взорам; и чем для остального тела служат расцвеченные веселым узором одежды, тем же для лица волосы – природным его украшением. Наконец, многие женщины, чтобы доказать прелесть своего сложения, всю одежду сбрасывают или платье приподымают, являя нагую красоту, предпочитая розовый цвет кожи золотому блеску одежды. Но если бы (ужасное предположение, да сохранят нас боги от малейшего намека на его осуществление!), если бы у самых прекрасных женщин снять с головы волосы и лицо лишить природной прелести, то пусть будет с неба сошедшая, морем рожденная, волнами воспитанная, пусть, говорю, будет самой Венерой, хором граций сопровождаемой, толпой купидонов сопутствуемой, поясом своим опоясанной, кинамоном благоухающей, бальзам источающей, – если плешива будет, даже Вулкану своему понравиться не сможет.

9. Что же скажешь, когда у волос цвет приятный, и блестящая гладкость сияет, и под солнечными лучами мощное они испускают сверканье или спокойный отблеск и меняют свой вид с разнообразным очарованием: то златом пламенея, погружаются в нежную медвяную тень, то вороньей чернотой соперничают с темно-синим оперением голубиных горлышек? Что скажешь, когда, аравийскими смолами умашенные, тонкими зубьями острого гребня на мелкие пряди разделенные и собранные назад, они привлекают взоры любовника, отражая его изображение наподобие зеркала, но гораздо милее? Что скажешь, когда, заплетенные во множество кос, они громоздятся на макушке или, широкой волною откинутые, спадают по спине? Одним словом, прическа имеет такое большое значение, что в какое бы золотое с драгоценностями платье женщина ни оделась, чем бы на свете ни разукрасилась, если не привела она в порядок свои волосы, убранной назваться не может.

Но Фотиде моей не замысловатый убор, а естественный беспорядок волос придавал прелесть, так как пышные локоны ее, слегка распушенные и свисающие с затылка, рассыпались вдоль шеи и, чуть-чуть завиваясь, лежали на обшивке туники; на концах они были собраны, а на макушке стянуты узлом.

¹⁰ Текст в рукописях испорчен.

10. Дальше не смог я выдержать такой муки жгучего вожделения; прикинувшись к ней в том месте, откуда волосы у нее зачесаны были на самую макушку, сладчайший поцелуй запечатлел. Тут она, отстранившись немного, обернулась ко мне и, искоса взглянув на меня лукавым взором, говорит:

– Эй, ты, школьник! За кисло-сладкую закуску хватаешься. Смотри, как бы, объевшись медом, надолго желчной горечи не нажать!

– Что за беда, – говорю, – моя радость, когда я до того дошел, что за один твой живой поцелуйчик готов изжариться, растянувшись на этом огне!

И с этими словами, еще крепче ее обняв, принялся целовать. И вот она уже соревнуется со мною в страсти и равную степень любви по-братски разделяет; вот уже, судя по благовонному дыханию полуоткрытого рта, по ответным ударам сладостного языка, упоенная вожделением, готова уже уступить ему.

– Погибаю, – воскликнул я, – и погиб уже совершенно, если ты не сжалишься надо мной.

На это она, опять меня поцеловав, говорит:

– Успокойся. Меня сделало твоею взаимное желание, и утехи наши откладываются ненадолго. Чуть стемнеет, я приду к тебе в спальню. Теперь уходи и соберись с силами, ведь я всю ночь напролет буду с тобой сражаться крепко и от души.

11. Долго еще обменивались мы такими и тому подобными словами и наконец разошлись. Только что наступил полдень, как Биррена в гостинец мне прислала жирную свинку, пяток курочек и большой кувшин превосходного старого вина. Я кликнул тогда Фотиду и говорю:

– Вот к тому же и Либер прибыл, оруженосец и побудитель Венерин. Сегодня же высосем до дна это вино, чтобы оно заставило исчезнуть стыдливую немочь и силу веселую придало страсти. Ведь на Венерином корабле такие только припасы требуются, чтобы на бессонную ночь в лампе достало масла, в чаше – вина.

Остаток дня посвящен был бане и наконец ужину. По приглашению доброго Милоня я разделил с ним вполне приличную трапезу и старался, памятуя наставления Биррены, как можно реже попадаться на глаза его супруге, отвращая свои взгляды от ее лица, будто от страшного Авернского озера. Но, наблюдая без устали за прислуживающей Фотидой, я несколько приободрился, как вдруг Памфила, взглянув на зажженную лампу, говорит:

– Какой сильный ливень будет завтра!

И на вопрос мужа, откуда это ей известно, отвечает, что лампа ей предсказала. На эти слова Милон, расхохотавшись, говорит:

– Великую Сивиллу мы держим в этой лампе, что с высоты своей подставки наблюдает за всеми небесными делами и за самим солнцем.

12. Тут я вступил в разговор и заявляю:

– Это только первые шаги в подобного рода прорицаниях, и нет ничего удивительного, что огонечек этот, хоть и скромен и человеческими руками зажжен, помнит все же о том великом небесном огне, как о своем родителе; божественный ясновидец, он и сам знает, и нам вещает, что собирается свершить этот великий огонь. Да вот и теперь у нас в Коринфе гостит проездом некий халдей, который своими удивительными ответами весь город сводит с ума и деньги зарабатывает, открывая кому угодно тайну судьбы: в какой день вернее всего заключать браки, в какой крепче всего постройки закладывать, какой для торговых сделок сподручнее, какой для путешествия посуху удобнее, какой для плаванья благоприятнее. Вот и мне, когда я задал ему вопрос, чем окончится мое путешествие, он наскзал много удивительнейших и разнообразных вещей; сказал, что и слава цветущая меня ожидает, и великие приключения невероятные, которые и в книги попадут.

13. Ухмыльнувшись на это, Милон говорит:

– А каков с виду тот халдей и как его звать?

– Длинный, – отвечаю, – и черноватенький. Диофан по имени.

– Он самый! – воскликнул. – Не кто, как он! Он и у нас подобным же образом многое многим предсказывал за немалые деньги и, больше того, добившись уже отличных доходов, впал, несчастный, в убожество, даже можно сказать – в ничтожество.

В один прекрасный день, когда народ тесным кольцом обступал его и он давал предсказания вокруг стоявшим, подошел к нему некий купец, по имени Кердон, желая узнать день, благоприятный для отплытия. Тот ему уже день указал, уже кошелек появился на сцену, уже денежки высыпали, уже отсчитали сотню денариев – условленную плату за предсказание, как вдруг сзади протискивается какой-то молодой человек знатного рода, хватая его за полу, а когда тот обернулся, обнимает и крепко-крепко целует. А халдей, ответив на его поцелуй, усадил рядом с собою и, ошеломленный неожиданностью встречи, забыв о деле, которым был занят в тот момент, говорит ему: «Когда же прибыл ты сюда, долгожданный?» А тот, другой, отвечает на это: «Как раз с наступлением вечера. А теперь Расскажи-ка ты, братец, каким образом держал ты путь морем и сушей с тех пор, как поспешно отплыл с острова Эвбеи?»

14. На это Диофан, наш замечательный халдей, не совсем еще придя в себя от изумления, говорит: «Врагам и неприятелям всем нашим пожелал бы я такого сурового, поистине Улиссова странствия! Ведь корабль наш, на котором мы плыли, потрепанный разными вихрями и бурями, потерял оба кормила, был прибит к противоположному берегу и, натолкнувшись на скалу, быстро пошел ко дну, так что мы, потеряв все, едва выплыли. Что удалось нам сберечь благодаря ли состраданию незнакомых людей или благосклонности друзей, все это попало в руки разбойников, а брат мой единственный, Аригнот, вздумавший противостоять их наглости, на глазах у меня, бедняга, был зарезан».

Пока он вел этот плачевный рассказ, купец тот, Кердон, забрав свои деньги, предназначавшиеся в уплату за предсказание, немедленно убежал. И только тогда Диофан, опомнившись, понял, какой промах своим неблагоразумием дал он, когда наконец увидел, что все мы, кругом стоявшие, разразились громким хохотом.

– Но, конечно, тебе, Луций, господин мой, одному из всех халдей этот сказал правду. Да будешь ты счастлив, и путь твой да будет благополучен!

15. Пока Милон таким образом пространно разглагольствовал, я молча томился и порядочно злился, что из-за болтовни, по моей вине так некстати затянувшейся, лишусь я доброй части вечера и лучших его плодов. Наконец, отложив в сторону робость, говорю я Милону:

– Предоставим этого Диофана его судьбе, и пусть он снова дерет с людей шкуру, где ему угодно, на море или на суше; я же, по правде сказать, до сих пор еще не оправился от вчерашней усталости, так что ты разреши мне пораньше лечь спать.

Сказано – сделано, я добираюсь до своей комнаты и нахожу там все приготовленным для весьма приятной пирушки. И слугам были посланы постели как можно дальше от дверей, для того, я полагаю, чтобы удалить на ночь свидетелей нашей возни, и к кровати моей был пододвинут столик, весь уставленный лучшими остатками от ужина, и большие чаши, уже наполовину наполненные вином, только ждали, чтобы в них долили воды, и рядом бутылка с отверстием, прорубленным пошире, чтобы удобнее было зачерпывать, – словом, полная закуска перед любовной схваткой.

16. Не успел я лечь, как вот и Фотида моя, отведа уже хозяйку на покой, весело приближается, неся в подоле ворох роз и розовых гирлянд. Крепко расцеловав меня, опутав веночками и осыпав цветами, она схватила чашу и, подлив туда теплой воды, протянула мне, чтобы я пил, но раньше, чем я осушил ее всю, нежно взяла обратно и, понемногу потягивая губками, не сводя с меня глаз, маленькими глоточками сладостно докончила. За первым бокалом последовал другой и третий, и чаша то и дело переходила из рук в руки; тут я, вином разгоряченный и не только душой, но и телом, к сладострастию готовым, чувствуя беспокойство, весь во власти необузданного и уже мучительного желания, наконец приоткрыл одежду и, показывая своей Фотиде, с каким нетерпением жажду я любви, говорю:

– Сжался, скорей приди мне на помощь! Ведь ты видишь, что, пылко готовый к близкой уже войне, которую ты объявила мне без законного предупреждения, едва получил я удар стрелы в самую грудь от жестокого Купидона, как тоже сильно натянул свой лук и теперь страшно боюсь, как бы от чрезмерного напряжения не лопнула тетива. Но если ты хочешь совсем угодить мне – распусти косы и подари мне свои желанные объятия под покровом струящихся волною волос.

17. Без промедления, быстро убрав посуду, сняв с себя все одежды, распустив волосы, преобразилась она прекрасно для радостного наслаждения, наподобие Венеры, входящей в волны морские, и, к гладенько выбритому женскому месту приложив розовую ручку, скорее для того, чтобы искусно оттенить его, чем для того, чтобы прикрыть стыдливо:

– На бой, – говорит, – на сильный бой! Я ведь тебе не уступлю и спины не покажу. Если ты – муж, с фронта атакуй и нападай с жаром и, нанося удары, готов будь к смерти. Сегодняшняя битва ведется без пощады! – И с этими словами она поднимается на кровать и медленно опускается надо мною на корточки; часто приседая и волнуя гибкую спину свою сладострастными движениями, она досыта накормила меня плодами Венеры Раскачивающейся; наконец, утомившись телом и обессилевши духом, упали мы в объятия друг другу, запыхавшиеся оба и изнуренные.

В таких и похожих на эту схватках провели мы ночь до рассвета, время от времени чашами прогоняя утомление, возбуждая вожделение и снова предаваясь сладострастью. По примеру этой ночи прибавили мы к ней других подобных немалое количество.

18. Случилось как-то, что Биррена весьма настойчиво попросила меня прийти к ней на небольшой дружеский ужин; я долго отказывался, но отговорки мои не были уважены. Пришлось, стало быть, обратиться к Фотиде и спросить у нее совета, как у оракула. Хотя ей трудно было переносить, чтобы я хоть на шаг от нее удалился, тем не менее она любезно сооблаговолила объявить краткое перемирие в военных действиях любви. Но говорит мне:

– Послушай, постарайся пораньше уйти с ужина. Есть у нас отчаянная шайка из знатнейших молодых людей, которая нарушает общественное спокойствие; то и дело прямо посреди улицы находят трупы убитых, а войска наместника далеко и не могут очистить город от такой заразы. Судьба щедро наделила тебя своими дарами, а как с человеком дорожным, церемониться с тобой не станут, как раз и попадешь в ловушку.

– Отбрось тревогу, моя Фотида, – отвечаю, – ведь, кроме того что наши утехы мне дороже чужих ужинов, я и страх твой этот успокою, вернувшись пораньше. Да и пойду я не без провожатых. Опясавшись испытанным мечом своим, сам понесу залог своей безопасности.

Приготовившись таким образом, отправляюсь на ужин.

19. Здесь застаю множество приглашенных, как и полагается для знатной женщины, – цвет города. Великолепные столы блестят твоей и слоновой костью, ложа покрыты золотыми тканями, большие чаши, разнообразные в своей красоте, но все одинаково драгоценные. Здесь стекло, искусно граненое, там чистейший хрусталь, в одном месте светлое серебро, в другом сияющее золото и янтарь, дивно выдолбленный, и драгоценные камни, приспособленные для питья, и даже то, чего быть не может, – все здесь было. Многочисленные разрезальщики, роскошно одетые, проворно подносят полные до краев блюда, завитые мальчики в красивых туниках то и дело подают старые вина в бокалах, украшенных самоцветами. Вот уже принесли светильники, застольная беседа оживилась, уже и смех раздается и вольные словечки и шутки то там, то сям.

Тут Биррена ко мне обращается с речью:

– Хорошо ли живется тебе в наших родных местах? Насколько я знаю, своими храмами, банями и другими постройками мы далеко превосходим все города; к тому же нет у нас недостатка ни в чем необходимом. Кто бы ни приехал к нам, праздный ли человек или деловой, вся-

кий найдет, что ему нужно, не хуже, чем в Риме; скромный же гость обретет сельский покой, – одним словом, все удовольствия и удобства провинции нашли себе у нас место.

20. На это я отвечаю:

– Правильно ты говоришь: ни в какой другой стране я не чувствовал себя так свободно, как здесь. Но до крайности опасаясь я тайных козней магической науки, которых невозможно избежать. Говорят, что даже в могилах покойники не могут оставаться неприкосновенными, и из костров, из склепов добываются какие-то остатки и клочки трупов на гибель живущим. И старые чародейки в самые минуты погребальных обрядов успевают с быстротою хищных птиц предвосхитить новые похороны.

При этих моих словах вступил в разговор кто-то из присутствующих:

– Да тут и живым людям спуска не дают. Есть у нас один человек, с которым случилась подобная история, – так ему все лицо изуродовали, что и не узнать.

Тут все общество разразилось неудержимым хохотом, причем взоры всех обратились к гостю, возлежавшему в углу. Когда тот, смущенный таким упорным и продолжительным вниманием окружающих, хотел, проворчав что-то в негодовании, подняться с места, Биррена говорит ему:

– Ну полно, мой Телефрон, останься немного и, будь любезен, расскажи еще раз свою историю, чтобы и сынок мой, вот этот Луций, мог насладиться прелестью твоей складной речи!

А он в ответ:

– Ты-то, госпожа, как всегда, проявляешь свою святую доброту. Но есть некоторые люди, наглость которых невозможно переносить!

Так он был возмущен. Но настойчивость Биррены, которая, заклиная его своей жизнью, заставляла рассказывать против воли, достигла цели.

Liv. 2.

Pag. 107.



Телефрон готовится рассказывать историю о живых покойниках

21. Тогда, образовав из покрывал возвышение, приподнявшись на ложе и опершись на локоть, Телефрон простирает правую руку и, наподобие ораторов, пригнув мизинец и безымянный палец, два других вытянув вперед, а большой угрожающе опустив, начинает благодушно таким образом:

– Будучи еще несовершеннолетним, отправился я из Милета на Олимпийские игры, и так как мне хотелось побывать и в этой части знаменитой провинции, в ваших краях, то, проехавши через всю Фракию, в недобрый час прибыл я в Лариссу. Мои дорожные средства истощились, и я бродил по городу, стараясь придумать, как бы помочь своей бедности. Вдруг вижу посреди площади какого-то высокого старика. Он стоял на камне и громким голосом предлагал тем, кто желал бы наняться караульщиком к покойникам, условиться с ним о цене. Тогда я обращаюсь к одному прохожему и говорю: «Что я слышу? Разве здесь покойники имеют обыкновение убегать?» – «Помолчи, – отвечает тот, – ты еще слишком молод и человек приезжий и, понятное дело, плохо себе представляешь, что находишься в Фессалии, где колдуны нередко отгрызают у покойников части лица – это им для магических действий нужно».

22. Я продолжаю: «А в чем состоит, скажи на милость, обязанность этого могильного караульщика?» – «Прежде всего, – отвечает тот, – всю ночь напролет нужно бодрствовать и открытыми, не знающими сна глазами смотреть на труп, не отвращая взора и даже на единый миг не отворачиваясь; ведь негоднейшие эти оборотни, приняв вид любого животного, тайком стараются проникнуть, так что очи самого Солнца, самой Справедливости могут легко обмануться; то они обращаются в птиц, то в собак, то в мышей, иногда даже в мух. Тут от зловещих чар на караульщиков нападает сон. Никто не может даже перечислить, к каким уловкам прибегают эти зловреднейшие женщины ради своей похоти. И за эту работу, такую опасную, обыкновенно полагается плата не больше чем в четыре, шесть золотых. Да, вот еще, чуть не забыл! В случае если наутро тело будет сдано не в целости, все, что пропадет, полностью или частью, караульщик обязан возместить, отрезав от собственного лица».

23. Узнав все это, я собираюсь с духом и тут же, подойдя к глашатаю, говорю: «Полно уж кричать! Вот тебе и караульщик, посмотрим, что за цена». – «Тысяча нуммов, отвечает, тебе полагается. Но послушай, малый, хорошенько постарайся – это тело сына одного из важнейших граждан, от злых гарпий труп на совесть береги!» – «Глупости, говорю, ты мне толкуешь и чистейшие пустяки. Перед тобой человек железный, которого сон не берет, более бдительный, без сомнения, чем Линцей или Аргус, словом – один сплошной глаз!»

Не поспел я еще кончить, как он сейчас же ведет меня к какому-то дому, ворота которого были заперты, так что он пригласил меня войти через какую-то маленькую калитку, и, отворив дверь в какую-то темную комнату с закрытыми окнами, указывает на горестную матрону, закутанную в темные одежды. Подойдя к ней, он говорит: «Вот пришел человек, который не побоялся наняться в караульщики к твоему мужу». Тут она откинула волосы, спадавшие с обеих сторон наперед, и, показав прекрасное, несмотря на скорбь, лицо, говорит, глядя мне в глаза: «Смотри, прошу тебя, как можно бдительнее исполни свое дело». – «Не беспокойся, говорю, только награду соответственную приготовь».

24. Удовлетворившись ответом, она поднялась и ведет меня в другую комнату. Там, введя семерых неких свидетелей, она подымает рукою блестящие покровы с тела покойного, долго плачет над ним и, взывая к совести присутствующих, начинает тщательно перечислять части лица, показывая на каждую в отдельности, а кто-то умышленно заносил ее слова на таблички. «Вот, говорит, нос в целости, не тронуты глаза, целы уши, неприкосновенны губы, подбородок в сохранности; во всем этом вы, честные квиниты, будьте свидетелями». После этих слов к табличкам были приложены печати, и она направилась к выходу.

А я говорю: «Прикажи, госпожа, чтобы все, что для моего дела требуется, мне приготовили». – «А что именно?» – спрашивает. «Лампу, говорю, побольше масла, чтобы до свету света хватило, теплой воды, пару кувшинчиков винца, чашу да поднос с остатками ужина». Тут

она покачала головой и говорит: «Да ты в своем ли уме? В доме, где траур, ищешь остатков от ужина, когда у нас который день и кухня не топится! Ты что ж думаешь, пировать сюда пришел? Лучше бы предавался ты скорби и слезам под стать окружающему!» С этими словами она взглянула на служанку и говорит: «Миррина, принеси сейчас же лампу и масло, потом запрешь караульщика в спальне и немедленно уходи обратно».

25. Оставленный, таким образом, наедине с трупом, я тру глаза, чтобы вооружить их против сна, и для храбрости песенку напеваю, а тем временем смеркается, сумерки наступают, сумерки сгущаются, потом глубокая ночь, наконец, глубочайший мрак. А у меня страх все увеличивался, как вдруг внезапно вползает ласочка, останавливается передо мной и так пристально на меня смотрит, что я смутился от такой наглости в столь ничтожном зверьке. Наконец говорю ей: «Пошла прочь, подлая тварь! Убирайся к мышам – они тебе компания, – покуда не испытала на себе моей силы! Пошла прочь!»

Повернулась и сейчас же исчезла из комнаты. Но в ту же минуту глубокий сон вдруг погрузил меня на самое дно какой-то бездны, так что сам Дельфиец с трудом угадал бы, какое из нас, двух лежащих тел, более мертво. Так, ничего не чувствуя и сам нуждаясь в караульщике, я будто бы и не был в той комнате.

26. Тут как раз оглушительное пение хохлатой команды возвестило, что ночь на исходе, и я наконец проснулся. Охваченный немалым страхом, бегу к трупу; поднося светильник и откинув покров с лица, я стал рассматривать каждую черточку – все было на месте, как прежде. Вот и бедная супруга в слезах и в тревоге вместе со вчерашними свидетелями быстро входит и сейчас же бросается на тело мужа, долго осыпает его поцелуями, потом при свете лампы убеждается, что все в порядке. Тогда, обернувшись, подзывает она своего управляющего Филодеспота и дает ему распоряжение немедленно выдать вознаграждение доброму караульщику. Деньги сейчас же принесли, и она прибавляет: «Мы тебе крайне признательны, юноша, и, клянусь Геркулесом, за такую хорошую службу мы с этой минуты будем считать тебя нашим домочадцем». На что я, обрадованный неожиданной поживой и ошалевший от блестящих золотых, которыми все время побрякивал в руке, говорю: «Больше того, госпожа! Считаю меня своим слугою, и сколько бы раз тебе ни потребовалась наша служба, смело приказывай».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.