

УДК 821.14-31:82:130.2

«ДАФНИС И ХЛОЯ» ЛОНГА: ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА КАК МИСТЕРИЯ И ФИЛОСОФСКАЯ ПРИТЧА

Нечипуренко В.Н.

Статья предлагает герменевтическое прочтение романа Лонга «Дафнис и Хлоя» как семиотической структуры, в которой пасторальный идеал переплетается с философской аллегорией и мистериальным символизмом. Автор исследует ключевые эпизоды и многослойную символику текста в ракурсе аллюзий на платоновскую диалектику эроса и орфико-дионисийские мистерии, раскрывая его сакральные и инициационные смыслы. Анализ показывает, что конфликты и испытания на пути главных героев выполняют функцию ритуальных препятствий, способствующих их переходу к зрелости и осознанию истинной природы любви. Музыка, танец и мифопоэтические нарративы структурируют их опыт, подготавливая к финальному событию. На основе анализа текста и современных интерпретаций доказывается, что «Дафнис и Хлоя» – это не просто пастораль, а философская притча, в которой природа и эрос образуют гармоничное единство, превращая жанр в мистериальный посвяtitельный текст. В контексте античных религиозно-философских традиций роман раскрывает эрос как посредника между материальным и божественным. Таким образом, пасторальная идиллия Лонга становится зеркалом вечности, в котором каждый жест героев отражает вселенскую красоту и гармонию.

Ключевые слова: пасторальный роман, эрос, миф, музыка, танец, мистерия, инициация, орфический катарсис, дионисийский экстаз, андрогинность, природный цикл, иерогамия, красота, гармония.

“DAPHNIS AND CHLOE” BY LONG: PASTORAL DRAMA AS MYSTERY AND PHILOSOPHICAL PARABLE

Nechipurenko V.N.

The article offers a hermeneutic reading of Long’s novel “Daphnis and Chloe” as a semiotic structure where the pastoral ideal is intertwined with philosophical allegory and mystery symbolism. The author explores the key episodes and multi-layered symbolism of the text from the perspective of allusions to Plato’s dialectic of Eros and Orphic-Dionysian mysteries revealing its sacred and initiatory meanings. The analysis shows that the conflicts and trials on the path of the protagonists function as ritual obstacles that facilitate their transition to maturity and realization of the true nature of love. Music, dance and mythopoeic narratives structure their experience, preparing them for the final event. Based on an analysis of the text and contemporary interpretations, it is argued that “Daphnis and Chloe” is not just a pastoral but a philosophical parable in which nature and Eros form a harmonious unity transforming the genre into a mystery dedicatory text. In the context of ancient religious and philosophical traditions the novel reveals Eros as a mediator between the material and the divine. Thus Long’s pastoral idyll becomes a mirror of eternity where every gesture of the characters reflects the universal beauty and harmony.

Keywords: pastoral novel, Eros, myth, music, dance, mystery, initiation, Orphic catharsis, Dionysian ecstasy, androgyny, natural cycle, hierogamy, beauty, harmony.

Пролог: между литературой и мистерией

Пролог романа Лонга «Дафнис и Хлоя» предстает как многослойный семиотический узел, в котором переплетаются сакральные, эстетические и дидактические смыслы, сливаясь в единую нарративную стратегию, полифония которой требует от исследователя филигранного герменевтического усилия. Обретение в священной роще нимф тройственного артефакта – «живописной картины, текста, истории любви» (εἰκόνα, γραφήν, ἱστορίαν ἔρωτος) [15, p. 69] – представляет у Лонга метатекстуальную аллегорию. Она ставит перед

читателем задачу не просто уловить внешнюю красоту текста, но глубоко прочувствовать её, позволив эстетическому наслаждению стать ключом к раскрытию сокровенного смысла романа. Справедливо мнение, что архитектура пролога воспроизводит ритм мистериального посвящения: священная роща нимф становится «литературным наосом», а читатель, подобно античному неофиту, проходит обряд инициации, требующий медленного, почти ритуального чтения.

Триада божественных персонажей – Эрот, нимфы, Пан – несёт печать продуманной символической логики, пронизывающей ткань повествования. Если Эрот, сжимающий в руке огненный факел страсти, олицетворяет пульс нарратива как движущую силу сюжетных перипетий, то нимфы, хранительницы локальных ландшафтов, привязывают историю к конкретному топосу Лесбоса, вдыхая в неё атмосферу места. Пан же, козлоногий владыка диких чаш, вводит в текст тему инициации через испытания, в процессе которого хаотическая витальность становится ступенью к преображению. Эта иерархия пантеона, выстроенная от вселенского эроса через локально-природное нимфическое начало к стихийно-хтоническому Пану, обнажает орфическую подоснову романа: Лонг, намеренно обходя молчанием олимпийский пантеон, погружает читателя в мир хтонических сил, сближая античный роман [см.: 21] с мистериальными практиками и архаическими культами, где древесный шепот рощи звучит как глас самой теллурической памяти.

Дидактический императив текста, выраженный в формуле «болящему на исцеление, печальному на утешение», раскрывает свою герменевтическую глубину через диалог с платоновской философией. Выражение «любви воспоминание» (ἐρασθέντα ἀναμνήσει), отсылающее к анамнезису из «Менона», где познание понимается как припоминание вечных эйдосов, становится у Лонга литературным методом посвящения. Роман превращается в литургический гимн эросу, пробуждающий в читателе не только ностальгию по пережитому, но и интуицию божественного первообраза. Подобно тому, как в

платоновском «Пире» эрос действует как даимон, посредник между миром тел и миром идей, так и у Лонга любовное томление делает человека причастным к сакральному. Однако акцент смещается с сократической диалектики на эстетический катарсис, где сам акт чтения представляет собой мистериальное переживание, а текст становится иерофанией, явлением священного через художественную форму.

Ключевой парадокс пролога, пронизанный напряжением между священным почтением («дар богам») и уверенностью мистагога («научит любить»), находит свое разрешение в семантическом поле понятия σωφροσύνη (*софросюне*) – «благоразумие/целомудрие», явленного в финальном греческом изречении:

Ἦτιν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν

(Да дарует нам бог остаться в здравом уме в повествовании о других) [18, р. 22-23].

Верно, что σωφροσύνη в данном контексте – это не аристотелевская умеренность, а неопифагорейское σωφροσύνη – гармония ума и самоконтроль, способность сохранять когнитивную ясность в процессе миметического воспроизведения страстей. Лонг, уподобляясь жрецу-мистагогу, выполняет роль сакрального посредника, сохраняя ироническую дистанцию от изображаемых аффектов. Это позволяет читателю пережить катарсис через текст-посредник, подобно тому, как элевсинский иерофант направлял неофитов, не раскрывая священных символов. Эта стратегия, безусловно, отсылает к аристотелевскому катарсису трагедии, но при этом она сохраняет пасторальную специфику: если трагедия очищает через потрясение (φόβος καὶ ἔλεος), то лонговская пастораль очищает через гармонизацию аффектов и эстетическую рефлексия, где сама ирония становится инструментом преобразования хаоса в космос.

Мистериальный подтекст пролога кристаллизуется в лабиринтообразной архитектонике текста, требующей от читателя герменевтического усилия. Подобно элевсинским мистам, которые получали знание через σύμβολα –

загадочные знаки и аллегорические действия, – читатель призван дешифровать визуальные и нарративные ребусы, сплётённые в ткань повествования. Картина (εἰκόνα), обнаруженная в роще, с её контрастными сценами (например, «нападение пиратов, вторжение врагов») функционирует как иконический портал в текст. Эта пародийная антитеза мирному пастушескому сюжету подчёркивает новаторство романа как анти-эпоса. Однако эта пародийность не приводит к снижению: наоборот, она становится зеркалом, в котором отражается сама природа мимесиса. Как элевсинские «показывания» (δείκνυμι), в которых, как пишет О. Фрейденберг, «показывались» «чисто-зрительные видения» и в мистериях [4, с. 276], превращали бытовые предметы в символы вечного, так и у Лонга описание картины превращает эпические клише в символические иероглифы, которые требуют не буквального прочтения, а аллегорической и герменевтической интерпретации.

Таким образом, пролог, уподобляясь ритуальному проскению (προσκύνεω), задаёт модель чтения как инициатического путешествия. Текст становится теменосом, где каждое слово – ступень к гнозису, а авторская σωφροσύνη – гарантия того, что экстатическое погружение в стихию эроса не разрушит, но преобразит читательский ум, явив ему эйдос любви через переживание эстетического катарсиса.

Места обнаружения: сакральные лес и пещера

Сцены обретения младенцев Дафниса и Хлои, разворачиваясь как сакральные мифологические сюжеты, формируют в пространстве романа символическую карту, где каждый топос становится провидческим знамением. Лесная чаща, где Ламон находит Дафниса, – не просто декоративный фон, а лиминальный порог, зыбкая граница между хтоническим хаосом и человеческим космосом. Уже у Гесиода («Теогония», 130) ὕλη – лесная глушь – обозначает царство нимф и кентавров, пространство необузданной φύσις, ещё неусмирённой законом полиса. Однако Лонг, мастер алхимии символов, усложняет этот архаичный архетип: терновник (βάτος), чьи шипы отсылают к библейской «неопалимой купине» (Исх. 3:2) и христианской семантике

искупительных мук, соседствует с атрибутом Диониса – плющом (κιστός), выющимся по тирсам менад. Этот дуализм растительного кода предвосхищает амбивалентность судьбы героев: путь, сотканный из страдания и экстаза, воздержания и опьянения, где даже боль становится ступенью к любовному единению и пасторальному блаженству.

Пурпурное покрывало (πορφύρα), обвивающее младенца Дафниса, – многослойная метафора. В гомеровском эпосе пурпур символизирует царскую власть («Илиада», IV.141-147), но в орфических гимнах (Orph. Hymn. 24.7) [23] он становится цветом жертвенной крови, проливаемой в обрядах преобразования. В этом контексте покрывало Дафниса приобретает двойное значение: знак избранничества и инициационного перехода.

Золотая застёжка и ножичек из слоновой кости, сопровождавшие младенца, формируют триаду символов, связанных с властью, бессмертием и сакральностью. Эта триада находит параллель в образе брачного ложа Одиссея, украшенного золотом, слоновой костью и пурпуром («Одиссея», XXIII.200-201). Если у Гомера неподвижность ложа символизирует нерушимость союза и возвращение героя в дом, то у Лонга брак Дафниса и Хлои становится не столько восстановлением, сколько переходом – от пасторальной невинности к сакрализованной любви, благословлённой богами.

Золото и слоновая кость, сопровождавшие Дафниса с рождения, получают завершённое значение только в финале, когда герой узнаёт о своём благородном происхождении. Их соединение с пурпуром в брачном ложе знаменует не только социальное признание союза, но и его включённость в космогонический порядок эллинской традиции. Таким образом, финал романа оказывается не просто завершением любовной истории, но сакральным актом, в котором эрос становится не физическим влечением, а выражением причастности космической гармонии.

Эта логика «возвращения к истокам» раскрывается и в другом мотиве романа – описании пещеры нимф, ставшей колыбелью Хлои. Лонг изображает её с топографической скрупулёзностью как святилище в святилище: «в скале

огромной, внутри пустой, снаружи закруглённой» [1, с. 171]. Такая формула отсылает к гомеровской пещере нимф на Итаке («Одиссея», XIII.102-112), где два входа – «северный для смертных, южный для богов» – символизируют границу между мирами. Однако у Лонга этот топос приобретает новое звучание: если в «Одиссее» пещера – это временное хранилище даров героя, то здесь она становится *μήτρα*, лоном Матери-Земли, местом инициации и вечного возвращения.

Каменные изваяния танцующих нимф, застывшие в вечном движении, воплощают парадокс мимесиса, близкий к тому, что описывает Платон в «Софисте» (236с-236е): неподвижные формы создают иллюзию движения, словно сам камень дышит ритмом первозданной гармонии. Этот мотив структурирует весь роман Лонга: движение любви его героев одновременно естественно и предначертано, спонтанно и вписано в сакральную схему мироздания, где каждое прикосновение, каждый жест – отражение космического порядка.

Источник (*πηγή*), бьющий из недр пещеры, и луг (*λειμών*), раскинувшийся у её входа, создают микрокосм плодородия, пронизанный эротической символикой. Вода в духе космогонических представлений Эмпедокла связана с созидательной энергией Любви (*Φιλότης*), в то время как луг в поэзии Феокрита («Идиллии» I.1-3) становится пространством пастушеских игр, где природа – соучастница любовного томления. Однако у Лонга этот топос приобретает дидактическую глубину: каждый цветок, каждый ручей превращается в иероглиф, требующий расшифровки, – природа здесь не просто декорация, а живой палимпсест, в котором герои учатся читать знаки божественного промысла.

Золотые артефакты Хлои – «головная повязка с шитьём золотым, золочёные тубельки, браслеты из чистого золота» [1, с. 171] (*μήτρα διάχρυσος, ὑποδήματα ἐπίχρυσα, περὶσκελίδες χρυσαῖ*) – являются не просто маркерами аристократического статуса. Митра, венчающая её чело, напоминает о золотых повязках, которыми Оры украшали Афродиту, согласно «Гомеровскому гимну

к Афродите» (6-10). Золочёные ὑποδήματα могли символизировать переход в сакральное состояние, что подтверждается их использованием в мистерияльных ритуалах. Браслеты, традиционно связанные с Гекатой и защитой от демонических сил, здесь становятся «оковами» иного рода – знаками божественного изволения, связывающими героиню с промыслом Эрота.

Контраст между «диким» лесом Дафниса и «окультуренной» пещерой Хлои на первый взгляд воспроизводит гендерный дуализм античного мировосприятия: мужское начало как стихия преобразующего действия по контрасту с женским как воплощением сохраняющей пассивности. Однако Лонг, разрушая стереотипы, вышивает на этой канве парадоксальные узоры: Дафнис, воспитанный среди козых стад и несущий в себе дионисийскую витальность, и Хлоя, обретённая в лоне пещеры нимф, в вакхическом танце («Дафнис и Хлоя», 2.37) выплёскивают экстатическую энергию, восхитив старика Филета (Φυλέτας), чьё имя (от φίλητός – «любимый» или φυλή – «родовая фила») символизирует мудрость природной любви. Этот контрапункт – не схема, а живая диалектика, где хаос и космос, мужское и женское, аполлонийское и дионисийское сплетаются в орфическом единстве, не утрачивая своей пленительной бинарной индивидуальности.

Красота и пасторальная невинность Дафниса и Хлои

Красота Дафниса и Хлои, подобно сияющему иероглифу, вписанному в палимпсест романа, функционирует как сакральный шифр, соединяющий героев с божественным порядком, где физическое совершенство («словно изваяния Праксителя, дышащие жизнью») становится не просто эстетическим каноном, но отблеском изначальной гармонии космоса. Как отмечает Ф. Цейтлин, их тела становятся «миметическими зеркалами» природы: позы Дафниса, склонившегося над козами, и Хлои, сплетающей венки из полевых цветов, воспроизводят ритмы времён года, а их любовь уподобляется вегетативному циклу оплодотворения и роста [24, р. 132]. Однако эта красота, подобно двуликому Янусу, амбивалентна: если в архаической лирике Сапфо телесная привлекательность нередко ведёт к гибели (вспомним Нарцисса,

зачарованного собственной тенью), то у Лонга она преобразуется в целительный эликсир, врачующий раны души.

Пасторальная невинность героев, далёкая от статичной идиллии, предстаёт динамическим процессом орфического катарсиса (κάθαρσις) – алхимией души, очищающейся через испытания. Дэвид Констан верно подмечает, что естественное воспитание героев формирует их этику, свободную от патины цивилизационных условностей [14, p. 95].

Однако Лонг избегает руссоистской наивности: соблазн Ликэнион и нашествие пиратов показывают, что невинность требует бдительности. Джон Морган усматривает здесь парадокс: герои не «теряют» Эдем, но создают его заново, превращая пастораль в «миф о саде», где рай не дан, но задан [см.: 18].

Энн Карсон, развивая свою концепцию «сладостно-горького» эроса (γλυκόπικρος), проводит нить к лонговскому тексту: страдание, рождённое красотой, здесь становится амбивалентным средством очищения, ведущим к катарсису [8, p. 130]. У Лонга этот процесс материализуется в сцене прозрения Хлои, которая, узрев купающегося Дафниса, познаёт эрос как «болезнь» (νόσος), чьи симптомы – трепет и томление: «Больна я ... страдаю я ... тоскую я ... вся я пылаю» («Дафнис и Хлоя», 1.13-15).

Однако Жан-Филипп Гез вносит диссонирующий аккорд, утверждая, что невинность героев – романтический миф, чуждый античной ментальности: в греческом контексте их чистота могла читаться как инфантильность, недостаток добродетельной зрелости [12, p. 202]. Но эта позиция рассыпается перед эпизодом с Ликэнион: Дафнис, вкусив физическую любовь, сохраняет верность Хлое не как неофит, слепо следующий обряду, но как сознающий себя субъект выбора: сцена, отсылающая к платоновскому разделению влечения к телу и душе («Пир», 210a-212a), где эрос восходит от частного к всеобщему.

Ричард Хантер, завершая эту мысль, интерпретирует финальный брак героев как иерогамию – священный брак (ἱερός γάμος), освящённый нимфами и Паном: их союз становится метафорой слияния человеческого и природного в вечном круговороте обновления [13, p. 52]. Золотые дары, вручённые им

кровными родителями, – не просто регалии благородного происхождения, но символы включения в космическую иерархию, где красота и невинность суть эманации божественной *χάρις* – благодати, нисходящей на тех, кто прошёл путь от неведения к созерцанию.

Таким образом, Лонг, переосмысливая топос «золотого века», не идеализирует прошлое как утраченный рай, но показывает путь созревания души. Его герои – не безмятежные обитатели Аркадии, а те, кто проходит через испытания, обретая гармонию через опыт и познание [см.: 7]. Их красота и чистота – не просто пасторальный идеал, но отражение внутреннего пути, где любовь выступает силой, преображающей хаос в порядок. Их странствие – это инициатический путь, ведущий от наивного восприятия мира к осознанию сакрального смысла любви, где каждый соблазн и каждое испытание становятся ступенями на пути к подлинному единению душ.

Мифы и музыка: орфические и дионисийские мотивы

Важное место в романе занимают этиологические мифы, объясняющие происхождение музыкальных явлений через мотивы метаморфозы. Один из таких мифов рассказывает о пастушке, которая, проиграв в музыкальном состязании пастуху, уговаривает богов, чтобы они обратили ее в птицу, которая пением рассказывала бы о своем несчастье («Дафнис и Хлоя», 1.27).

Миф о Пане и Сиринге, изложенный Ламоном («Дафнис и Хлоя», 2.34), является не только дидактическим уроком о происхождении свирели, но и ключом к пониманию диалектики эроса.

В каноническом варианте, восходящем к Овидию («Метаморфозы», I.689-712), нимфа Сиринга, спасаясь от преследующего её Пана, обращается к своим сестрам с просьбой изменить её облик. В результате она превращается в тростник (*σῦριγξ*), в котором ветер начинает «издавать тоненький звук». Пан, пленённый «сладостью звука», говорит: «В этом согласье мы навсегда останемся вместе!» [2, с. 34].

Однако Лонг переосмысливает этот миф: нимфа, отвергнувшая любовь Пана, спасаясь, превращается в тростинки, из которых бог создает

музыкальный инструмент. Хлоя, в отличие от Сиринги, избегает метаморфозы, сохраняя свой человеческий облик, а Дафнис, уподобляясь Пану, овладевает не инструментом, а самой «музыкой эроса», превращая природную страсть в гармоничное общение с любимой.

Исступлённый экстаз становится упорядоченным движением, спонтанность – осмысленным жестом, а хаотическая стихия тела подчиняется ритму и гармонии. В этом слиянии Диониса и Аполлона танец становится не просто эстетическим переживанием, но формой сакрального познания – здесь страсть очищается, а телесное движение приближается к состоянию внутреннего созерцания. Этот танец – не просто игра, а драматургия преобразования, в которой первозданная стихия желания обретает ритм, соразмерность и выразительность [3, с. 434]. Подобно тому как Пан из разрозненных тростинок создал музыкальный инструмент, у Лонга Дафнис и Хлоя, проходя через трепет первых чувств, превращают эрос в искусство движения – в танец, где их телесное единение становится нежным, пластичным и исполненным внутренней гармонии. Свирель здесь уже не символ разрушения, но воплощение любви; в их руках она становится медиатором между божественным и человеческим, олицетворяя пасторальную гармонию, в которой страсть и изящество сливаются в единое целое.

Третий миф об Эхо объясняет происхождение этого акустического феномена: нимфа с прекрасным голосом отвергла Пана, за что была растерзана обезумевшими пастухами: их свёл с ума сам бог. Однако её голос не исчез, а продолжил звучать в мире, подражая всем звукам, включая игру самого Пана. Эта история не только объясняет появление эха, но и раскрывает двойственную природу музыки в античной мысли: она может быть и наказанием, и формой бессмертия [см.: 11].

Миф об Эхо, рассказанный Дафнисом («Дафнис и Хлоя», 3.23), вводит в текст орфический мотив бессмертия через страдание. Судьба нимфы, растерзанной пастухами, но сохранённой в мире как голос, перекликается с мифом о Дионисе-Загрее, чьё расчленённое тело, собранное богами, дарует

жизнь новым формам бытия. Однако Лонг смягчает трагизм архетипа: Эхо здесь – не символ гибели, а вестница вечности. Если Дионис возрождается через воссоединение частей, то Эхо обретает бессмертие не в теле, а в самом ландшафте: её голос связывает влюблённых с космическим ритмом, перенося их в пространство вечности.

История Эхо несёт в себе дидактический оттенок: она показывает, что эрос требует жертвы, но награждает не исчезновением, а преображением. Голос нимфы становится символом памяти, любви и неразрывной связи с природой.

Танец Хлои в сцене опьянения вином является кульминацией дионисийских мотивов в романе Лонга («Дафнис и Хлоя», 2.36-37). В этом эпизоде греческий текст подчёркивает контраст между невинностью героини и внезапным порывом экстаза – момент, в котором спонтанность Диониса сталкивается с утончённой гармонией пасторали.

Эпизод вакхической пляски в «Дафнисе и Хлое» – не просто сценическое оживление пасторального мира, но ритуальное действие, в котором Лонг переводит первозданную стихию эроса в форму искусства.

Первым вступает в круг Дриас, исполняя танец виноделия. Его движения – это не просто подражание сельскому труду, но аллегория цикла жизни и смерти: срезание гроздьев, сок, текущий из раздавленных плодов, разлитие молодого вина – всё это отсылает к мифу о Дионисе, боге, который был растерзан, но воскрес в новом состоянии [см.: 9]. Завершающий жест – питье молодого вина – символизирует слияние человека с природной стихией и участие в вакхической мистерии, где опьянение означает приобщение к божественному.

После этого в пляску вступают Дафнис и Хлоя, но их сценическое действие уже несёт иную мифопоэтическую нагрузку. Они разыгрывают историю Пана и Сиринги: Дафнис, изображая козлоногого бога, преследует Хлою, которая, смеясь, ускользает от него. Однако их танец не воспроизводит первобытную жестокость мифа. Если Пан в классической версии насильно пытается овладеть нимфой, которая спасается бегством, превращаясь в

тростник, то у Лонга телесная динамика заменяет насилие игрой, а музыка становится средством обретения взаимности.

В решающий момент Хлоя исчезает среди деревьев, словно превращаясь в Сирингу, а Дафнис, вместо того чтобы продолжать преследование, берёт свирель и начинает играть три мелодии: плач влюблённого – тоска по утраченной близости; страстный напев – зов любви; призывный звук – надежда на ответ.

Здесь Лонг демонстрирует трансформацию эроса в эстетическую форму: телесное желание уступает место искусству звука, а страсть оформляется в ритм и мелодию. Музыка заменяет физическое обладание – в этом проявляется сублимация мифа, где эрос, вместо насилия, становится выражением гармонии.

Финальный жест делает эту сцену инициационной: старец Филет, восхищённый игрой Дафниса, дарит ему свою свирель – не просто инструмент, а знак посвящения в традицию музыки и поэзии. Дафнис, пройдя через символическое испытание, становится наследником пастушеского искусства, в котором эрос не подавляется, но преобразуется в гармоничное звучание.

Таким образом, Лонг превращает пляску в пасторальную мистерию, в которой объединяются дионисийский экстаз и аполлоническая мера. Движение и звук становятся универсальным языком эроса, где страсть, музыка и танец образуют триединство, способное связать земное с божественным.

Вакхический танец Дафниса и Хлои в романе Лонга – не просто эстетическая сцена, а инициационный ритуал, в котором музыка и движение трансформируют страсть в гармонию.

Музыка здесь выполняет двойную функцию: она вписывает любовь героев в космический ритм и становится посредником между телесным влечением и сакральным порядком [см.: 16]. Свирель Филета – не просто пастушеский инструмент, а символ преобразованного эроса: дыхание любви, проходя через полые тростники, превращается в мелодию. В античной традиции σῦριγξ – фаллический атрибут Пана – олицетворяла стихийную

вitalность, но у Лонга она становится орудием сублимации, выражая идею эстетического преображения желания.

Этот мотив восходит к Платонову «Пиру» (215с), где речь Сократа, подобно флейте Марсия, очаровывает души. Однако у Лонга язык заменяется пластикой движения: тело становится текстом, жест – словом, а прикосновение – философией.

Сцена соединения вина и молока, которые вкушают герои, символизирует синтез противоположностей: вино, связанное с Дионисом, воплощает экстаз и хаос; молоко, связанное с нимфами и Артемидой, выражает чистоту и покой.

Жан-Пьер Вернан отмечает, что Дионис соединяет разрушение и обновление [22, р. 204]. В романе Лонга эрос следует орфическому ритму: подобно тому как Дионис-Лиэй в мистериях усыпляет, а затем пробуждает души, герои проходят через «сон» невинности к пробуждению любви, где телесное и сакральное сливаются в едином движении вселенской гармонии.

Выбор Дафниса в пользу отложенной близости соотносится с орфической концепцией κάθαρσις (очищения), где воздержание – не отрицание плоти, а путь к восстановлению изначальной цельности. Орфики верили, что в человеке сосуществуют две природы: титаническая (страстная, низменная) и дионисийская (божественная). Как отмечает Мирча Элиаде, орфизм рассматривал физическое влечение как проявление «титанического» начала, требующего преображения через аскезу, молитву и самосовершенствование [5, с. 224-225].

Лонг адаптирует этот мотив, создавая пасторальную утопию, в которой эрос становится не инструментом обладания, а путём к гармонии. Дафнис, пережив откровение физиологической стороны любви, осознаёт необходимость иной формы близости, где страсть смягчается нежностью и взаимным согласием. Его воздержание оказывается не отрицанием чувственного опыта, а его преображением, что находит параллели в орфическом учении о катарсисе, освобождающем душу от титанических элементов.

Таким образом, Лонг превращает пастораль в мистерию, в которой эрос – это сила, соединяющая противоположности. Его герои – не просто пастухи, а участники сакрального ритуала, где каждый жест, звук свирели, каждый глоток вина с молоком становятся знаками возвращения к утраченному единству.

Амбивалентность эроса: дидактическая роль отрицательных персонажей

Концепция амбивалентности эроса, представленная в романе Лонга, напоминает о противоположностях, которые отражают извечную диалектику страдания и преображения. Брюс Маккуин в своей интерпретации опирается на платоновский «Федр», в котором Платон через Сократа раскрывает двойственность эроса. Первая речь (237b-241d) изображает эрос как разрушительную страсть, лишаящую рассудка. Вторая речь (244a-257b) трактует его как божественную одержимость и неистовство – «вакхический восторг», наделяющий душу крыльями. Маккуин выявляет в этом противоречии сущностное свойство эроса как «великого дaimона» (202d), медиатора между тленным и вечным [см.: 17]. Лонг, возможно, под влиянием платоновской традиции, воплощает эту амбивалентность в своей нарративной архитектонике, где отрицательные персонажи – Доркон, Гнатон и Ликэнион – играют предначертанную им дидактическую роль. Подвергая героев ритуальным испытаниям, они направляют их от наивности к зрелости, открывая перед ними путь к более глубокому пониманию жизни.

Попытка Доркона (Δόρκων) овладеть Хлоей («Дафнис и Хлоя», 1.20-21) становится первым разрывом пасторальной идиллии, обнажающим деструктивный потенциал эроса. Однако его гибель и косвенная роль в спасении Дафниса от пиратов трансформирует насилие в жертвенный акт, соответствующий архаической логике греческой религии – логике, в которой, по Мартину Нильссону, «жертва насильника воспринималась как искупительное подношение хтоническим силам» [19, р. 78]. Имя Доркона («зоркий») представляет собой иронический парадокс: подобно Тиресию, он слеп в своём прозрении, поскольку агрессия, обнажая опасность Эроса,

становится катализатором осознания для героев. В сцене похорон Доркона (Лонг, 1.31-32) Лонг обыгрывает платоновский катарсис «очищения через сострадание»: даже грех, будучи оплаканным, трансформируется в ступень духовного взросления.

Педераст Гнатон (Γνάθων), чьё имя («челюсть») символизирует ненасытную утробу вождения, воплощает эрос, лишённый этического измерения. Его попытка соблазнить Дафниса (Лонг, 4.11-12) представляет собой пародию на платоновский миф о крылатой душе: если в «Федре» возникший-логос укрощает коней-страсти, то у Гнатона вождение поглощает разум, сводя Эрос к физиологии. Парадоксальным образом именно нападение Гнатона приводит к спасению Хлои от Ламписа. Гнатон выступает тенью Дафниса, своеобразным антиподом, показывающим, каким мог бы стать герой, лишённый пасторального воспитания. Его образ отражает античное представление об эросе как «болезни души» (Гален), однако у Лонга даже такое искажённое проявление любви вписывается в высший замысел: преодолённый хаос становится ступенью к утверждению космоса.

Фигура Ликэнион («волчицы») представляет собой сложный символ амбивалентности. Она играет роль своего рода наставницы: её неожиданный и провокационный урок («Дафнис и Хлоя», 3.18) открывает Дафнису неведомую прежде сторону любви. Он пробуждает в нём осознание того, что любовь к Хлое не может сводиться к грубому обладанию. Постигнув физиологическую сторону этого акта, Дафнис чувствует, что подлинная близость должна быть иной – исполненной нежности и взаимного согласия, смягчающих неизбежную боль. Поэтому он откладывает любовный акт с Хлоей, ощущая, что их единение должно подчиняться не только страсти, но и естественному закону (νόμος), который, словно незримая гармония, пронизывает их пасторальный мир (νομός).

Испытания Дафниса и Хлои в романе Лонга повторяют структуру элевсинских мистерий, в которых неофит проходит через символическую смерть (κατάβασις) и возрождение (ἀνάστασις). Похищение Хлои в первой книге

и Дафниса во второй можно интерпретировать как инициатические «спуски в Аид», за которыми следует возвращение в новом качестве. Как подчёркивает Мирча Элиаде [10], в инициационных ритуалах «смерть никогда не является концом, а выступает как условие *sine qua non* перехода к новой форме существования, как испытание, неотделимое от возрождения, то есть от начала новой жизни» [6, с. 261-262].

Важную роль в элевсинских мистериях играло зрительное восприятие: мисты, преодолевая ужасы подземного мира, «открывали» двери, за которыми являлись свет и сакральные фигуры, такие как жрец. Этот переход от мрака к озарению, как отмечает О. Фрейденберг, символизировал рождение высшего знания, а финальная ступень посвящения – эпоптея – представляла собой акт духовного «взирания» [4, с. 295-296].

Лонг адаптирует этот архетип, делая Эрос инструментом гнозиса: через переживания герои постигают не только силу любви, но и её связь с космическим порядком. Как в элевсинских мистериях, где смерть и возрождение становились символом перехода к высшему знанию, так и у Лонга испытания становятся путём к раскрытию любви не как слепого влечения, а как силы, вписанной в ритмы мироздания. Эрос здесь приобретает познавательное измерение, становясь формой духовного озарения, ведущего к гармонии.

В этом контексте сама идея преображающей силы любви соотносится с мистической мыслью Псевдо-Дионисия Ареопагита, который утверждает, что даже грех «причастует Добру в самом этом слабом подражании соединению» («О божественных именах», IV.20). Подобно тому как в неоплатонической традиции каждая несовершенная форма обладает потенциалом восхождения, так и у Лонга ошибки и страдания героев – не просто испытания, а необходимые этапы их духовного роста, ведущие к возрождению и познанию высшей гармонии.

Отрицательные персонажи в романе Лонга не воплощают зло в абсолютном смысле, но выступают как медиаторы, обостряющие диалектику эроса. Их присутствие не разрушает гармонию пасторального мира, а,

напротив, служит катализатором его скрытых законов. Сталкиваясь с ними, Дафнис и Хлоя не теряют чистоту, а поднимаются к высшей форме любви, преодолевающей хаос страсти. Так пасторальный сюжет превращается в философскую притчу, где даже негативный опыт выступает ступенью к катарсису, а эрос – не слепой импульс, но часть великого космического порядка.

Пасторальный контекст и реминисценции платоновского мифа об андрогине

Интерпретация романа Лонга «Дафнис и Хлоя» через призму платоновского мифа об андрогине, изложенного Аристофаном в «Пире» (189d-193d), раскрывает сложное взаимодействие философских и пасторальных мотивов. Хотя Лонг не ссылается на Платона напрямую, его роман можно рассматривать как диалог с античными представлениями о любви и гармонии. Если у Платона миф о двуполых существах, рассечённых богами, символизирует экзистенциальную утрату, то у Лонга эрос не восстанавливает утраченное единство, а раскрывает естественное взаимодействие мужского и женского начал в ритме природных циклов.

Дафнис и Хлоя – не фрагменты утраченного целого, но существа, которые постепенно развиваются в любви, познавая её через телесное и душевное влечение. Как отмечает Дэвид Констан, их связь строится на равенстве и взаимном обучении, что делает роман Лонга уникальным в ряду античных повествований [см.: 14]. В отличие от платоновской концепции «любви-тоски» (πόθος) здесь эрос представлен как естественный рост, где природа становится союзницей юных героев.

Эта идея перекликается с орфическим представлением о переплетении стихий. В сцене совместной игры на свирели (*«Он учил её играть на свирели, а когда она начинала играть, отбирал свирель у неё и сам своими губами скользил по всем тростинкам»*) («Дафнис и Хлоя», 1.24)) герои меняются ролями, словно исполняя орфический гимн Фанету – богу-андрогину, объединяющему противоположности. Как отмечает Энн Карсон, античная

традиция часто описывает эрос как танец стихий, в котором огонь и вода, земля и воздух не сливаются, но переплетаются, сохраняя индивидуальный ритм [см.: 8].

Ричард Хантер подчёркивает, что пасторальный мир Лонга не следует платонической модели, а создаёт автономное эстетическое пространство, где любовь развивается естественным образом [см.: 13]. Жан-Филипп Гез добавляет, что концепция андрогина как метафоры целостности – это романтическая интерпретация, чуждая античному пасторальному идеалу, сохраняющему чёткое разделение гендерных ролей [см.: 12]. Действительно, Дафнис и Хлоя следуют традиционным архетипам: Дафнис проявляет активность, Хлоя – стыдливую нерешительность, что соответствует канонам буколической поэзии.

Тем не менее, Марта Нуссбаум предлагает более широкий взгляд, интерпретируя финал романа как аллгорию космического порядка. По ее мнению, брак героев – это не просто социальный ритуал, но восстановление гармонии, соединяющей человеческое и божественное [см.: 20]. В сцене, где Хлоя спускается в пещеру нимф, чтобы омыть раны Дафниса («Дафнис и Хлоя», 1.32), Нуссбаум усматривает параллель с элевсинскими мистериями, где вода символизирует очищение и переход к новой стадии бытия.

Даже урок Ликэнион, разрушающий пасторальную идиллию откровением физиологической стороны любви, становится моментом трансформации. Как утверждает Джон Морган, Лонг не копирует платоновский миф, но переосмысляет эрос как силу, которая не разделяет, а соединяет миры [см.: 18]. Дафнис, познав телесную близость, приходит к пониманию того, что его любовь к Хлое должна подчиняться не только страсти, но и естественному порядку их мира.

Гипотеза об андрогинности героев остаётся открытой, но даже если Лонг не вёл прямого диалога с Платоном, его роман перекликается с общим эллинским поиском гармонии. Как резюмирует Ф. Цейтлин, эрос у Лонга – это не бегство от реальности, а попытка восстановить утраченный порядок, где

человек и природа, мужское и женское, тело и дух существуют в ритме единого космоса [см.: 24].

Роман балансирует на грани философской притчи и буколической утопии, предлагая синтез, где древние мифологические идеи преломляются через пасторальный идеал, обретая новую жизнь в танце свирели, шепоте источника и смехе влюблённых, затерянных в вечном саду Аркадии.

Заключение: пастораль как философская притча

В финале романа Лонга, когда Хлоя «познала» (ἐμαθεν), что её лесные утехы с Дафнисом были лишь «пастушьими играми» (ποικίλῃ παίγνιᾳ), звучит ирония, одновременно нежная и лукавая. Однако за этим кажущимся снижением скрывается более глубокий смысл: игра здесь – не противоположность серьёзности, а сакральный мимесис, повторяющий ритм космогонии. Как писал Гераклит, «вечность – дитя, играющее в кости» (фр. 52), и в этой детской игре угадывается тайна мироздания. Пасторальная любовь Дафниса и Хлои – это не просто естественная привязанность, но отражение великого космического движения, в котором Эрос выступает демиургом, сотворяющим мир через прикосновения, танец и музыку.

Леса и луга Лесбоса у Лонга становятся не идиллическим укрытием, а пространством сакрального опыта, теменосом, в котором брак героев не завершается, а лишь открывает новый круг вечного возвращения. Их любовь, подобно Персефоне, умирает в зимних испытаниях и возрождается весной, вплетаясь в орфический цикл смерти и обновления. Эрос здесь – не просто страсть, но ось мироздания, вокруг которой вращается колесо жизни, как в гимнах Орфея, где Фанет, сияющий андрогин, рождается из яйца Хаоса.

Пророчество пролога, в котором роман назван «даром Эроту, нимфам и Пану», здесь раскрывается в полной мере: текст Лонга оказывается не просто литературным приношением, но мистериальным откровением. Читатель, прошедший инициацию вместе с героями, понимает, что «пастушьи игры» – это алхимический процесс, где πάθει μάθος («познание через страдание»)

становится гнозисом. Каждый поцелуй, каждый жест в этом повествовании – не аллегория, но мистерия, ведущая к высшей истине.

Современный человек, закованный в броню цинизма, видит здесь лишь наивную идиллию. Но для античного адепта, знакомого с мистериями, финал романа – это ἐποπτεία, высшее откровение, в котором любовь торжествует над временем. Пастораль Лонга – не просто дань жанру, а отражение экзистенциального выбора, принятие того, что человек – часть великой игры бытия. Подобно тому как Плотин утверждал, что Красота – это свет, льющийся от Ума (νοῦς) к материи, так и Лонг через свет пасторального мира открывает читателю зеркало вечности, в котором каждый жест героев становится отблеском божественной красоты и гармонии.

Список литературы:

1. Античный роман / Сост. М.Л. Гаспаров, С.В. Полякова. М. : Худож. лит., 1969. 590 с.
2. Овидий П.Н. Метаморфозы / Пер. С.В. Шервинского; ил. П. Пикассо. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 560 с.
3. Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб.: Алетейя, 1999. 710 с.
4. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 798, [2] с.
5. Элиаде М. Искусство умирать. Очерки о Танатосе и Эросе / Пер. с фр. М.: Тотенбург, 2021. 272 с.
6. Элиаде, М. Мифы, сновидения и мистерии / Пер. с фр. М.: REFL-book К.: Ваклер, 1996. 288 с.
7. Bowie E.L. The Greek novel // The novel in the Ancient World / Ed. by G. Schmeling. Leiden: Brill, 1996. P. 123-139.
8. Carson A. Eros the bittersweet: an essay. Princeton: Princeton University Press, 1986. 189 p.

9. Detienne M. Dionysos slain / Transl. by M. Muellner, L. Muellner. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. 156 p.
10. Eliade M. Rites and symbols of initiation: the mysteries of birth and rebirth. New York: Harper & Row, 1958. 176 p.
11. Fernández-Delgado J.A., Pordomingo F/ Musical ekphrasis and diegema in Longus' *Daphnis and Chloe* // *Greek, Roman, and Byzantine Studies*. 2016. Vol. 56. No. 3. P. 696-708.
12. Guez J.-P. Pastoral and ideology in ancient fiction: the subversion of genre in Longus // *Philosophical themes in the ancient novel* / Ed. by M.F. Pinheiro, D. Konstan. Groningen: Barkhuis, 2013. P. 173-208.
13. Hunter R. A study of *Daphnis and Chloe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 212 p.
14. Konstan D. Sexual symmetry: love in the ancient novel and related genres. Princeton: Princeton University Press, 1994. 245 p.
15. Longus. *Daphnis and Chloe* / Ed. by J. Henderson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009. 256 p.
16. McNeely I.B. Music and society in Longus' *Daphnis and Chloe* and Alciphron's *epistulae*: Theses. St. Louis: Washington University, 2020. IV, 176 p.
17. MacQueen B.D. Myth, rhetoric, and fiction: a reading of Longus's *Daphnis and Chloe*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003. 198 p.
18. Morgan J.R. Longus: *Daphnis and Chloe*. Oxford: Aris & Phillips, 2004. 312 p.
19. Nilsson M. The Mycenaean civilization. Lund: Gleerup, 1940. 78 p.
20. Nussbaum M. The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 544 p.
21. Perry B.E. The ancient romances. A literary historical account of their origins // *Latomus*. 1967. Vol. 26. No 3. P. 840-845.
22. Vernant J.-P. Myth and society in Ancient Greece / Transl. by J. Lloyd. New York: Zone Books, 1990. 288 p.

23. West M.L. The Orphic Poems. Oxford: Oxford University Press, 1983. 297

p.

24. Zeitlin F.I. The poetics of Eros: nature, art, and imitation in Longus' Daphnis and Chloe // Before sexuality: the construction of erotic experience in the Ancient Greek World / Ed. by D.M. Halperin, J.J. Winkler, F.I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 417-464.

Сведения об авторе:

Нечипуренко Виктор Николаевич – доктор философских наук, профессор, независимый исследователь (Ростов-на-Дону, Россия).

Data about the author:

Nechipurenko Viktor Nikolaevich – Doctor of Philosophy, Professor, Independent Researcher (Rostov-on-Don, Russia).

E-mail: victornech@mail.ru.