

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ИСТОРИЮ АНТИЧНОГО РОМАНА

Сборник статей, недавно изданный сектором античной литературы ИМЛИ им. Горького АН СССР, познакомил читателей с проблематикой новейших отечественных и зарубежных работ по истории античного романа¹. Но получилось так, что фундаментальный труд Бена Эдвина Перри «Античные романы»², вышедший в свет в 1967 г., не успел попасть в поле зрения авторов сборника. Между тем книга Перри оказалась важнейшим событием в этой области классической филологии: она вызвала много споров и заставила пересмотреть самую постановку многих проблем.

Имя Б. Э. Перри (1892—1968) давно знакомо исследователям античной повествовательной литературы. Он автор диссертации о «Метаморфозах» Лукия Патрского (1920 г.), статей о романах Харитона, Апулея, Петрония, о природе комического в античности и др., издатель басен Эзопа, Федра и Бабрия. Рецензируемая книга — результат его почти полувековых занятий проблемами происхождения и природы античного романа.

Перри полагает, что на вопрос, из чего и как развился роман, нельзя дать однозначный ответ. Для него роман — это открытая (незамкнутая) форма, которая, вбирая и подчиняя отдельные элементы, взаимодействующие как части целого (порой оставаясь автономными, как например, новелла), саморазвивается и обогащается. Перри отрицает популярное брютоньеровское сравнение литературных жанров (эпос, трагедия, комедия, роман) с биологическими видами и родами, а в связи с этим и мысль о «развитии» одного жанра из другого, подобном биологической эволюции. Он придерживается «номиналистической» позиции. В его понимании «литературный жанр» есть понятие абстрагированное от уже существующих произведений, и с появлением каждого нового произведения, отчасти следующего литературной традиции, отчасти идущего новым путем, изменяется само понятие жанра.

Эволюционный биологизм XIX в. предполагал такое развитие литературных видов, где творческое начало приписывается самому процессу развития. Пережитки подобных представлений о саморазвитии жанра автор находит и у позднейших исследователей — Лаваньяни и Людвиковского. Позиция Перри иная: «Новые литературные формы свободно создаются авторами в соответствии с позитивной художественной целью или идеалом, и именно эту цель, или задачу автора следует истолковывать исторически, объясняя происхождение формы отчасти в широком культурном плане вообще, отчасти с позиций индивидуального автора» (стр. 8). «Полезно и закономерно говорить о литературных формах или жанрах лишь до тех пор, пока мы понимаем эти термины в чисто

¹ «Античный роман», М., 1969, 407 с.

² В. Е. P e r r y, The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins, Univ. California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967, XII+407 с.

д е с к р и п т и в н о м смысле, как относящиеся к произвольным категориям литературного феномена, которые могут в свою очередь изменяться, умножаться в зависимости от критерия, который избирается для обоснования. Но и в этом смысле жанр не может иметь генеалогии, и жанра в п р е с п е к т и в н о м аристотелевском смысле не существует. В дескриптивном смысле *ex postfacto* жанр может представлять и обычно представляет литературное направление, которое в свою очередь влияет на последующие жанры. Однако подобное влияние вторично, поверхностно и не может породить новых форм» (стр. 20).

Иными словами, если возникает новый литературный жанр, прежде всего следует выяснить, каковы цели автора, чем обусловлен выбор новой формы автором и почему произведение столь охотно принимается аудиторией.

Перри считает, что начало ложного направления в учении о природе литературных форм восходит к Платону и Аристотелю. По Платону, все кажущееся реальным в этом мире, включая литературу и искусство, есть п о д р а ж а н и е идеальным формам (*idea* или *eidos*) мира истинной реальности. Высшее назначение человека — в познании, созерцании и посильном подражании этим вечным и неизменным формам. Поэзия, как и все в этом мире, — только подражание, и при этом самое низшее из всех видов подражания: ведь все, чему она подражает в земной жизни, само по себе есть лишь подражание высшей реальности. Таким образом, поэт для Платона оказывается обманщиком и вредно влияет на души людей. Аристотель заступился за поэзию, но сохранил теорию подражания, а с нею и теорию идеальных форм. Если бы Аристотель отверг теорию подражания, замечает Перри, и признал тот факт, что поэзия есть выражение человеческого духа и результат творчества индивидуального автора, а не следование предустановленным образцам, что его создания — будь то повествование или драма — есть «форма» в любом смысле, кроме структурной модели, это значило бы одно: не бог, не природа, а сам человек создал ее. Но вместо этого Аристотель принимает теорию подражания, представляя литературную форму (*eidos*) как некий образованный и контролируемый природой универсум. Взгляд на литературу и искусство как на подражание (*mimesis*), очищающее свойство трагедии, наконец, понимание литературной формы как универсальной модели под контролем естественного закона, и следовательно, ограниченной в ее возможных вариантах — все это по сути продолжение платоновской теории идей.

Если «идеальных» жанров не существует, то становление нового жанра невозможно вывести из прежних, как пытался сделать в своей классической концепции Э. Роде, за которым так или иначе следуют и Борнек, и Лаваньини, и Людвиковский. Перри считает ошибочной теорию Борнека о происхождении романов из контроверсий — упражнений на моральные и скандальные темы в риторских школах. Цель контроверсий — вдохновить красноречие учеников и учителей, цель романа — развлечь читателя. Поскольку отсутствует генетическая связь между целями романа и контроверсией, не может быть генетической связи и между самими формами. Отвергает он и гипотезу Лаваньини, исходящую из того, что ранние любовные романы в большинстве случаев связаны с местной исторической традицией или мифом³. Перри указывает, что анализ процесса превращения этих мифов в длинные повествования с приключениями у Лаваньини отсутствует и остается неясным характер процесса — развитие ли это какого-то вида, или творческий акт индивидуального автора, или то и другое. Можно допустить, что, кроме имен главных героев, содержание романа целиком вымышлено; в таком случае, какова стеньга авторской свободы в обращении с материалом?

Людвиковский, во многом повторяя Лаваньини, не делает различия между любовными романами и романами типа «Истории Александра» Псевдо-Каллисфена, а переход от одного варианта к другому — от военного героя к неизвестному влюбленному — объясняет эволюцией жанра, это Перри также отмечает как явный недостаток. Что же

³ H. B o r n e s q u e, *Les Declamations et les Declamateurs d'après Senèque le pere*, Lille, 1902; B. L a v a g n i n i, *Le origini del romanzo greco*, Pisa, 1921; I. L u d v i k o v s k ý, *Rečkový román dobrodružný*, Praha, 1925.

касается, наконец, теории происхождения романа как жанра, тесно связанного с религиозно-мистическими таинствами восточных культов⁴, то Перри эта теория представляется настолько надуманной и в буквальном смысле не стоящей внимания, что (за исключением примечания на стр. 336 — «This is all nonsense to me») он просто игнорирует ее⁵.

Вывод Перри, таким образом, сводится к следующему: в основу решения проблемы генезиса жанра следует поместить прежде всего самого автора, создателя нового жанра, найти духовный импульс, побудивший его к творчеству, а уже потом изучать метод, а также материал — литературные концепции и прецеденты, обусловившие его действия. *Materialiam superabat opus*.

В «дескриптивном» смысле роман можно определить так: «...романом следует считать длинное прозаическое повествование о приключениях одного или более индивидуумов и их личном опыте, ориентированное на определенное окружение и данное с позиции их личных интересов и переживаний» (стр. 44).

По этому признаку к романам в строгом смысле слова Перри относит любовно-авантюрные романы Харитона, Ксенофонта Эфесского, Лонга, Геллиодора, Ахилла Татия, а также «Историю Аполлония, царя Тирского» и «Recognitioes» Псевдо-Клементя на основании того, что их объединяют чисто литературно-художественные, а не информативные и не пропагандистские цели. Именно наличие информативной или пропагандистской установки заставляет Перри вынести за рамки романа «Историю Александра» Псевдо-Каллисфена, «О разрушении Трои» Дареса Фригийского, «Дневник Троянской войны» Диктиса Критского, «Письма» Хиона Гераклеяского, «Жизнеописание Эзопа», «Жизнеописание Аполлония Тианского» Филострата, а также апокрифические «Деяния» христианских мучеников и всю литературу путешествий, которая представляется автору либо фантазией для развлечения читателя (Ктесий и Антоний Диоген), либо пропагандой религиозных, политических и социальных теорий (рассказ Платона об Атлантиде или книга Евгемера). Подобные произведения ориентированы на внешний мир явлений — географических, политических, социальных, физических или биологических, а вовсе не на внутренний мир самих героев, их эмоциональные или драматические переживания, что свойственно собственно роману.

Романтическая биография Псевдо-Каллисфенова типа и любовный роман — параллельные и независимые друг от друга явления эллинистической культуры, между ними нет генетической связи и взаимовлияния. Было бы неверным, полагает Перри, считать произведения романами лишь на том основании, что они в той или иной степени имеют романтическое содержание. Лишь основная художественная цель автора может помочь в разъяснении этого вопроса, а вовсе не материал, которым он оперирует (стр. 85).

Но столь широкое определение, какое предлагает Перри для романа, применимо и к эпосу. В повествовательном смысле это один и тот же жанр, полагает Перри. Специфическую природу каждого обуславливает только природа общества, для которого он создается⁶.

⁴ K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen, 1927; F. Altheim, *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum*, I, Halle/Saale, 1948; R. Merckelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München, 1962.

⁵ Тем не менее в рецензии на книгу Перри («Gnomon», 40, 7, 1968, стр. 654—658) Меркельбах полагает, что многие тезисы Перри отлично уживаются с его теорией и объяснение возникновения нового жанра во II главе следует толковать в смысле религиозной мистерии.

⁶ М. Бахтин выделяет три конститутивные черты, присущие эпосе в отличие от романа: 1) предметом эпоса служит национальное эпическое прошлое, „абсолютное прошлое“, по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпоса служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, т. е. от времени певца (автора и его слушателей) абсолютной эпической дистанцией» (М. Бахтин, *Эпос и роман*, «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 102).

Идея продолжительного повествования о человеческой личности, древняя, как сама литература, в разные эпохи и выступала по-разному. Идея эта могла оставаться нереализованной (как в классический период греческой литературы) или могла обрести форму нового литературного жанра — в зависимости от того, оказывалась ли она приемлемой для выражения мыслей и чувств определенной эпохи.

Такое понимание истории жанров подкрепляется убежденностью автора в повторяемости основных типов общества. Определенные типы общества, как утверждает Перри, повторяются, порождая характерные для них типы повествовательной литературы: «I эпос» — античный роман и «II эпос» — современный роман. Мировосприятие эпох формируется и контролируется относительно стабильными обычаями и стандартами условных ценностей. Бездушной мировой цивилизации городов присуще центробежное направление человеческой мысли и эмоций, люди здесь разобщены, лишены общественных идеалов, интересов и точек зрения. В этом отношении эллинистический мир очень схож с современным после Французской революции. Мировая цивилизация городов — открытое общество⁷, дифференцированное, индивидуалистическое — находит в романе открытую литературную форму, самую неограниченную и неопределенную из всех литературных жанров (стр. 29).

Уже древний эпос содержит в себе историю, философию, трагедию, лирику и т. д., а с развитием общества части эпоса становятся самостоятельными. В период между эпохой древнего эпоса и эпохой романа рассказ как независимая форма литературной практики сходит на нет, он случаен, подчинен другим целям: поэтическим в лирике и драме, информативным (по выражению Перри) у Гесиода и философов. В эпоху эллинизма функции драмы и эпоса восприняли поэзия, историография, роман; и если в историографии драматический и поэтический элемент вторичен и случаен, то роман использует его как нечто принципиальное и имеющее самостоятельную ценность. Вслед за новой комедией он становится преемником еврипидовской драмы. «Если раньше литературные произведения создавались сравнительно ограниченным кругом интеллектуалов для небольшого числа почитателей, теперь эти ограничения были нарушены в связи с ростом интереса к литературе, усилением торговых интересов к книге, а также с резким увеличением численности горожан среднего класса. В этих условиях не мог более осуществляться контроль интеллектуальных кружков, в результате появляется роман, который в этом смысле можно назвать демократическим институтом» (стр. 63).

Этот общественный спрос использовал и переработал драму и историю, усилив в них элемент вымысла (*πλάσμα*). Пласматическая вольность, сравнительно редкая у ранних трагиков, в эллинистический период широко используется в художественных целях драмой и романом. *Πλάσμα* — вымысел, присущий драме, поэзии, и первые греческие романы также построены в соответствии с этим принципом. В этом смысле практика романиста отличается от практики трагика лишь протяженностью. Греческий роман, по мнению Перри, в сущности есть эллинистическая драма в форме повествования, и именно таким осознавался в поздней античности. Форму романа древние обозначали терминами *δράματα*, *δραματίδιον* и т. п., а материал черпали из историографии, что видно уже из таких заглавий, как «Эфеснака», «Эфиопика», «Ассириака», «Вавилониака».

От предшествующих повествовательных жанров роман отличается иная природа и ориентация эстетических ценностей. Впервые в литературной практике личные приключения индивидуумов признаются законной и самоценной формой литературы. Такая переоценка и стала сигналом к появлению собственно романа.

Рассказ впервые был включен в ряд независимых форм литературного искусства, а это случилось, когда неприметные ранее стандарты эстетических ценностей, поддержанные широкой массой необразованных читателей, сделались преобладающими в ли-

⁷ В соответствии с А. Бергсоном, «открытое» общество противопоставляется «замкнутому», гомогенному, поглощающему индивида (гомеровская эпоха, полис V в. до н. э., христианство, города-государства эпохи Возрождения, Франция Людовика XIV, — периоды, характеризующиеся центростремительным направлением человеческой мысли, а не хаотичным и центробежным, что свойственно «открытому» обществу). См. H. Bergson, *Les deus sources de morale et de la religion*, P., 1932.

татуре. Этот революционный акт возвестил рождение романа, современного эпоса, отвечающего идеалу читателя отдаленных городков и деревень, чьи запросы столь долго игнорировались интеллектуальными авторами (стр. 79—83).

Нормы, условные ценности эпохи могут быть выведены из разных уровней художественной практики, которые детерминированы социально-психологическими воззрениями авторов, полагает Перри. Например, внутренняя сила романа Харитона — в сентиментальном идеализме, ориентированном на наивного читателя среднего класса. Авторы ранних романов — Харитон, Ксенофонт Эфесский — представляют начальный, неакадемический уровень литературы, в то время как академическим нормам ученых педантов и профессиональных риториков более соответствуют произведения поздних авторов — Гелиодора, Ахилла Татия, считавшихся образцом романного жанра в Византии, где сентиментальный идеал — явление уже чисто внешнее. В этой связи характерно отношение Филострата к Харитону (предположительно к умершему автору романа) в эпиграмматическом письме № 66 (рядом с посмертными обращениями к Филемону № 67 и Каракалле № 72): «Харитону. Ты думаешь, Харитон, греки вспомнят твои рассказы, когда тебя не станет? Что же после смерти сказать о том, кто уже и при жизни — никто?».

В XIX в. роман Харитона признавали одним из позднейших и датировали его V и VI в. н. э. в соответствии с концепцией Роде о развитии романа от Антония Диогена к Харитону, от софистического в начале к простому, наивно-сентиментальному в конце⁸. Перри, напротив, думает, что это один из первых дошедших до нас греческих романов и написан он в начале I в. н. э.⁹ По сравнению с поздними авторами у Харитона почти отсутствуют аффектация учености и риторики, гиперболизация заслуг героини. Роман Харитона рассчитан на массового читателя, любовь для него — сентиментальный идеал, служащий мотивировкой действий влюбленных, которая и увлекает читателя. Но интересы читателя вовсе не ограничиваются условными рамками любовной темы. Ранние романы в большей степени испытали влияние историографии; переход от исторических характеров к вымышленным персонажам поздних романов очевиден в сохранившихся вариантах. Содержание книги Харитона — одного из самых ранних известных нам греческих романов — показывает, что автор связан определенной историографической традицией, сюжет романа в отличие от более поздних структурно экономичен и внутренне мотивирован.

Эрос, здоровье, язычество в их первоначальном, еще не отравленном софистической риторикой виде — основа греческого романа в его начале. «Серьезный греческий роман начался с наивных авторов, чьи чувства повествовательно традиционны, а основной интерес, стимулирующий напряженность действия, сосредоточен на юной любви и препятствиях фортуны, чинимых влюбленным» (стр. 97).

В эволюции греческого романа Перри предлагает строго различать две фазы: дософистическую и софистическую. Отсутствие подобного разделения в прошлом, по его мнению, привело к появлению многих ошибочных теорий относительно природы и происхождения греческого романа. Разницу между ними следует объяснить не столько хронологической их последовательностью, но прежде всего различием уровней мышления и степенью образования самих авторов, а также читателей, которым эти романы адресовались. Хронологическая последовательность дошедших романов, по Перри, такова. Дософистические романы — это 1) роман о Нине, 100 г. до н. э.; 2) греческий прототип «Recognitiones» Псевдо-Клементя; 3) Харитон, I в. н. э.; 4) Ксенофонт Эфес-

⁸ E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 4 Aufl., B., 1960 стр. 265.

⁹ В. Е. Петру, *Chariton and his Romance from a Literary-Historical Point of View*, *AJPh*, 51, 1930, стр. 93—134. С такой датировкой романа не соглашаются некоторые исследователи. Р. Меркельбах («Gnomon», 40, 7, 1968, стр. 656), А. Папаниколау (А. D. Papanikolaou, *Zur Sprache Charitons*, Diss., Köln, 1963) и Р. Петри (R. Petru, *Über den Roman des Chariton*, Meisenheim, 1963) считают Харитона автором более поздним, чем Ксенофонт Эфесский, Ахилл Татий и Ямвлих, т. е. позже 165 г. н. э.

ский, начало II в. н.э. Софистические романы: 5 (6?) Ямвлих, 165 г.; 6 (5?) Лонг, конец II в.; 7) Ахилл Татий, середина II в.; 8) Гелиодор, первая половина III в. Идеальный латинский роман: 9) «История Аполлония, царя Тирского», III в.

Дософистический, или сравнительно простой, тип романа представляет основу, начальную природу жанра, софистический же — это развитие внутри жанра. Лишь в конце II в. в основу романа могло быть положено нечто серьезное, позитивное, идеальное. Софистическая разработка жанра — начало заката греческого романа. Ахилл Татий, например, трактует любовь по существу в духе критического реализма (стр. 106). Для него любовь — одна из возможных софистических тем, разработанных риторически, которая воспринимается скорее как *ludus*, чем сентиментальный идеал. У Гелиодора любовь также вторична по сравнению с интересом к религиозному мистицизму жреческих торжеств. Создается даже впечатление, что Теаген и Хариклея не любят друг друга. Здесь Эрос отсутствует. Другой софистический автор, Лонг, следуя манере формальной литературы, передает историю любви Дафниса и Хлои в форме экфразы (*εκφρασις*) — описания картины или серии картин — столь любимой профессиональными риториками (Филостратом и др.). Увидев, по собственному признанию, на острове Лесбос прекрасные картины деревенской жизни, Лонг решил описать их в своей книге¹⁰.

Когда романы начали писать образованные софистические авторы, варианты рассказов о личном опыте стали весьма разнообразны. У античного прозаического романа были такие же неограниченные возможности, как и у современного. Отсюда открывался путь к такому же расцвету романа, как и в новое время. Однако полностью открытой стадии в развитии романа так и не наступило — мировая языческая культура, питающая самый жанр, приближалась к концу. Античный роман — обобщение античного мироощущения — погиб, едва достигнув зрелости. В Византии идеальная любовная история и рассказ о приключениях больше не культивировались как литературный жанр, они ушли вместе с языческой культурой, языческим восприятием жизни и ее ценностей. Место романа заняло жизнеописание святого.

Аналогичным греческому софистическому роману Перри считает римский интеллектуальный комический роман¹¹. Здесь также нельзя говорить о комическом романе как особом литературном жанре, допускающем общее разъяснение. Следует объяснить, почему эта форма используется автором в том или ином случае, ибо каждый отдельный комический роман для Перри — это однократное отклонение от литературной нормы и возникает он при известных условиях, которые в каждом отдельном случае совершенно своеобразны. Происхождение и смысл комических романов, античных и современных, следует объяснять не их отношением к литературным традициям и прецедентам, но прежде всего конкретным намерением их авторов. Бесплезно пытаться искать прецеденты «Сатирикона» в формальной традиции, и пример «Сатирикона» никак не поможет нам объяснить появление «Метаморфоз» Апулея или его греческого оригинала. Это три разные проблемы, требующие трех разных ответов (стр. 182).

¹⁰ В рамках данного обзора нет возможности более подробно остановиться на проблематике романа Лонга. Э. Роде допускал, что в основе романа, возможно, лежит *ισος λόγος*, или изложение мифа. Р. Меркельбах интерпретирует «Дафниса и Хлою» как очевидную аллегорию дионисийского молитвенного ритуала. По мнению М. Миттельштадта, «Лонг, по-видимому, следует принципам римской повествовательной живописи» (M. C. Mittelstadt, Longus: Daphnis and Chloe and Roman Narrative Painting, «Latomus», XXVI, 3, 1967, стр. 752—761). См. также М. С. Mittelstadt, Longus: Daphnis and Chloe and the pastoral tradition, *ClMed*, 27, 1966 (1969), стр. 162—177; он же, *Bucolic-lyric motifs and dramatic narrative in Longus Daphnis and Chloe*, *RhM*, CXIII, 1970, стр. 211—227.

¹¹ Комические романы античности Перри рассматривает и в ранее опубликованных работах 20-х годов: *The «Metamorphoses» ascribed to Lucius of Patrae, Its Content, Nature and Authorship*, Diss., 1920; *The Significance of the Title in Apuleius «Metamorphoses»*, *ClPh*, 18, 1923; *On the Authorship of Lucius sive Asinus and its Original*, *TAPA*, 55, 1924; *On Apuleius «Metamorphoses»*, *AJPh*, 46, 1925; *Petronius and the Comic Romance*, *ClPh*, 20, 1925; *An Interpretation of Apuleius «Metamorphoses»*, *TAPA*, 57, 1926.

Комические романы античности писались лишь в редких случаях, полагает Перри, и писались не в соответствии с запросами широких масс и вне связи с какой-либо признанной литературной традицией. Между идеальными и комическими романами нет ни аналогии, ни генетической связи. Комические романы создавались только высокообразованными, критически настроенными авторами, чьи вкусы соответствовали высшему уровню классической эстетической традиции. С тех пор как римская литература осознала себя, римские авторы ориентируются, как правило, исключительно на эти строгие каноны греческого вкуса. Поэтому они не стали соперниками авторам любовных романов, желая снискать репутацию авторов более высокого класса. Этим, по мнению Перри, и объясняется, что в римской литературе мы находим только комические романы (за исключением «Истории Аполлония, царя Тирского»). Все известные комические романы античности преследуют иную цель, нежели простое развлечение, а на сентиментально-идеальные романы их авторы смотрят свысока, как Филострат.

«Сатирикон» справедливо называют романом, так как это объемистое повествование о личном опыте; других романов до Апулея римская литература не дала¹². К сожалению, мы почти ничего не знаем о других похожих книгах, греческих или латинских, до «Сатирикона». Что же касается Апулея, то его комический роман «Метаморфозы» основан на греческом оригинале, и позже мы не встречаем ни одной похожей книги вплоть до средних веков.

Почему Петроний написал такую книгу? Когда однотипные книги пишутся в большом количестве, как греческие сентиментальные романы, их природу следует объяснять исходя из культурно-эстетического уровня самых разнообразных слоев читателей. Но если речь идет о произведении уникальном, стоящем особняком, не имеющем аналогий в предшествующей литературе, как в случае с «Сатириконом», можно предположить, что причина появления исключительна и индивидуальна, как и сама книга. В окружении императора, претендовавшего на звание великого художника (*artifex*) и не терпевшего никакого соперничества, всякая попытка художественного творения была равносильна самоубийству (вспомним судьбу Лукана и Сенеки). По словам Плиния Младшего *Epist.*, III, 5), в последние годы правления Нерона «рабская угодливость сделала опасным всякое чуть-чуть свободное и смелое исследование». Перед Петронием была дилемма — или молчать, или действовать под прикрытием своеобразной маски, которой, по мнению Перри, и была личина рассказчика Энколпия (стр. 205). В данном случае форма сочинения наименее важна. После Гомера (если не раньше) бурлескный роман мог бы написать при необходимости любой автор, не нуждаясь ни в каких литературных предшественниках. Книга Петрония выходит за рамки римской литературной традиции, как пародийно-героический эпос о Маргите выходит за рамки раннегреческой литературы. В «...греческой литературе появление комического повествования стало возможным, когда старая эпическая сага изжила себя, подобно рыцарскому роману во времена Сервантеса. Структурный образец эпоса, естественно, сохранился в пародическом „Маргите“, между тем как бурлескная субстанция была изобретением автора, откликнувшегося на кризис современной литературной традиции. То же самое произошло потом и с романом» (стр. 88).

Иными словами, влияние литературных жанров и традиций и здесь не представляется Перри делом первостепенной важности. Возможно, Петроний использовал различные сюжеты предшествующих жанров — римской сатиры, мима, милетских повестей, — для него это был, однако, лишь строительный материал, по которому мы не можем судить об архитектурной схеме романа.

¹² Относительно даты и авторства «Сатирикона» Перри придерживается традиционного взгляда, полагая, что роман написан в период правления Нерона, а его автор *artifex elegantiae* при императоре: «Нет твердой уверенности, однако автор „Сатирикона“ — почти наверняка описанный Тацитом Гай Петроний, личность и манера которого налицо в „Сатириконе“; трудно представить книгу, более подходящую для развлечения интимного кружка императора и более удачно отражающую эту личность» (Реггу, ук. соч., стр. 190).

Таким образом, в античной литературе нет аналогий «Сатирикону». Первый и единственный действительно римский роман по необходимости появился сразу и целиком как результат случайного стечения времени, места и личности автора и не имеет последователей и предшественников¹³.

Другой пример. «Метаморфозы» Апулея были переработкой греческих «Метаморфоз» Лукия из Патр; в целом и то и другое — произведения комические и сатирические. Но у Апулея «Метаморфозы» заканчиваются серьезной XI книгой, стоящей как бы особняком, независимо, лишь внешне связанной с десяткой предшествующими. Добавления, внесенные Апулеем в основной текст, по мнению Перри, призваны лишь развлечь читателя, порадовать его виртуозной техникой ритора и драматурга. Последняя же книга написана Апулеем с иной целью, вовсе не ради блестящего описания религиозного таинства. Истинной причиной была попытка спасти произведение от впечатления полной фривольности. Если Апулею и хотелось написать произведение большого объема в форме драматически обработанных волшебных сказок и скандальных приключений — современниками они воспринимались как «бабушкины сказки», — то открыто он не решался на это и старался показать, что помимо всего у него серьезные намерения, подобающие автору-интеллектуалу (стр. 244). Таким образом, XI книгу «Метаморфоз» Перри рассматривает как своего рода защиту от нападок образованных современников Апулея¹⁴. Подобным образом софистические авторы Яввлих, Ахилл Татий и Гелиодор вводят в любовный сюжет, «недостойный» софиста, многочисленные отступления научно-информативного характера или длинные риторические описания.

Взгляд Апулея на совершенное повествование, его стремление ввести такое повествование в рамки признанной литературы восходит к народной традиции, которую продолжительное время подавляли условности официальной литературы. В эпическом повествовании, например, выглядят вполне естественными рассказы о колдунах или сказки, басни о животных, приключения сами по себе, содержащие подробные описания, не имеющие прямого отношения к сюжету произведения. В литературе классической прозы, по преимуществу информативной (историко-философской, политической и научной), рассказ подчинен более широкому контексту. Как и другие литераторы его времени, известные риторы и софисты, Апулей, по-видимому, не был приверженцем идеального романа. В «Метаморфозах» вместе с комическим романом Луккиана за основу повествования Апулей берет рассказ или новеллу¹⁵. Обе эти формы, лишь с известными оговорками допускавшиеся классической литературой, он впервые использует в качестве самостоятельного вымысла, что Перри рассматривает как важный этап в истории прозы от классического развлекательного вымысла к средневековой новелле и совре-

¹³ Особого внимания заслуживает истолкование автором названия «Сатирикон» которое предполагает существование *libri* (другое рукописное заглавие, *satirae* есть лишь позднейшее *lectio facilior*). «Сатирикон», по мнению Перри, — *Genetivus Pluralis* от прилагательного *σατιρικος*, которое современники Петрония Плутарх и Плиний Старший употребляют в смысле «похожий на сатира», т. е. похотливый, сладострастный. Следовательно, грамматический перевод названия будет «Книга похотливых историй». Перри предлагает считать первоначальным названием книги «*satyrica*» по аналогии с «Ассирика», «Эфесика», «Эфопоика»: оно означает, таким образом, нечто вроде «История народа сатиров», или «Повесть о стране Похоти». П. Б. Корбетт в рецензии на издание «Сатирикона» Мюллера (1965) замечает, что «Мюллер верно определяет „Сатирикон“ как бурлескный роман и правильно связывает его с сатирами, он повествует о проделках сатиров, ловкачей мира палестры, плутарховых *σατιρικοί ἀνδρες* (Galba, XVI, 3)». Но заглавие «Сатирикон» он рассматривает как средний род единственного числа — *satyricum opus*, см. ClPh, 64 (1969), стр. 254.

¹⁴ Исследователи по-разному оценивают функции XI книги «Метаморфоз». По мнению Г. Сэнди, например, XI книга — не просто «балласт, призванный уравновесить легкомыслие предыдущих десяти книг, как считает Перри, она много дает для понимания характера Луция», см. G. S a n d y, Knowledge and Curiosity in Apuleius «Metamorphoses», «Latomus», XXXI, 1, 1972, стр. 179—183.

¹⁵ О повествовательной технике греческого романа см. Т. Н ä g g, Narrative technique in ancient Greek romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius, Stockholm, 1971.

менному рассказу. Традиция короткого рассказа (новеллы) — независимого развлекательно-сюжетного повествования, а не информативно-иллюстративного материала — издавна присутствовала в фольклоре и эпосе и никогда в классической прозе. Художественный принцип современного рассказа Апулей впервые использовал в «Метаморфозах». Соединив воедино новеллу и комическую прозу, он создал новый тип композиционной структуры, драматически усложнил абстрактную греческую схему, обогатив ее действием и интригой. В комическую, бурлескную основу Апулей вводит лирические характеры, используемые до него лишь в поэзии. Во II в. Апулей сделал в сущности то же, что Сервантес в «Дон-Кихоте», Филдинг в «Джозефе Эндрюсе» и аббат Прево в «Манон Леско», — перемешал две первоначально независимые традиции: одну — комическую, пикарескную, сатирическую и другую идеальную и поэтическую. В результате роман получил самые широкие возможности в современном смысле слова.

Критика в общем положительно встретила книгу Перри. Книга поставила перед наукой много новых проблем, перенесла внимание с традиционного чисто литературного аспекта, идущего от Роде, в план философско-социологический. Литература предстает у Перри прежде всего как функция производящего и потребляющего ее общества, а не другой, предшествующей литературы. Начало романа соответственно следует искать в изменении сложного пласта общественного мировоззрения (*Weltanschauung*) в эпоху эллинизма. Развитие литературного вида, заимствованное из биологии и механически перенесенное на природу жанров, нельзя соотносить с результатами человеческой деятельности. Отсюда полемика Перри против канонов, доминирующих в литературоведении со времен Аристотеля.

Делая акцент на «общественно-культурном факторе», Перри связывает роман с другими большими формами — эпосом, драмой и прозаической литературой не только в античности, но и в новое время, представляя роман вариантом эпоса — «открытой формой для открытого общества» — наиболее естественным средством выражения в эпоху «больших городов». Появление романа связано с «переоценкой повествовательных ценностей», которые вводят пластическую вольность драмы в прозу, чья функция была до тех пор исключительно информативной. Таким образом, греческий роман — по существу эллинистическая драма в форме повествования, заимствующего внешние атрибуты историографии, и это в наибольшей степени соответствует позднеэллинистическому обществу.

Другая тема книги — различие между идеальным и комическим повествованием. Комический роман вызван не требованием моды, не изменившимся мировоззрением, считает Перри, — он возникает как спорадическое явление у определенной части высокообразованных софистических авторов и не имеет precedентов в античной традиции.

Последнее вызывает больше всего возражений у критики. Часть исследователей, например Меркельбах, признают вторую книгу (о комических романах) «по меньшей мере остроумной»¹⁶, другие считают ее наименее убедительной¹⁷, у третьих она вызывает откровенную неприязнь¹⁸.

¹⁶ Рец.: R. Merkelbach, «Gnomon», 40, 7, 1968, стр. 654—658.

¹⁷ Рец.: В. Р. Р e a r d o n, *AJPh*, LXXXIX, 1968, 4, стр. 478: «Комический роман, конечно, — явление более редкое, чем роман серьезный, но это означает не то, что он не имеет генетических связей с серьезным романом, но то, что комическое труднее для выполнения».

¹⁸ Рец.: S. Deligiorgis, «Comparative Literature», XX, 1968, 3, стр. 373—375. Комическая проза Петрония и Апулей в последние годы все больше привлекает внимание зарубежных исследователей. См. дискуссию относительно датировки и авторства «Сатирикона», начатую К. Роузом в «*Arion*», 5, 1966, стр. 275; см. также J. P. S a l l i v a n, *The «Satyricon» of Petronius. A literary study*, L., 1968. В книге Салливена автором «Сатирикона» назван придворный Нерона Тит Петроний, упоминаемый Плинием Старшим, Тацитом и Плутархом (P l i n., NH, XXXVII, 20; P l u t., Mor. 60 D; T a c., Ann. XVI, 18). Салливан приводит три группы аргументов (исторических, лингвистических, литературных) для доказательства того, что роман Петрония создан в период правления Нерона и лучшая кандидатура из всех Петрониев — Тит Петроний Нигер, чье консульство приходится на 62 г. (стр. 22—26). См. также P. G. W a l s h, *The Roman Novel. The «Satyricon» of Petronius and «Metamorphoses» of Apuleus*, Camb., 1970. Автор считает, что «Сатирикон» — софистическая шалость

Основной упрек большинство критиков делают Перри за невнимание к традиции¹⁹. «Эта книга способна даже оттолкнуть некоторых ученых из-за настойчивого отрицания какой бы то ни было традиции. Лишь немногие присоединятся к мнению автора, основанному на различных концепциях», — пишет Делигиоргис. «Перри сосредоточил внимание на происхождении романа, это верно, но существует опасность вовсе оторвать происхождение жанра от развитой его формы. Все же главные темы романа — любовь, приключения и путешествия, хотя Роде уже сказал это; можно было бы добавить еще — божественное вмешательство», — пишет Реардон.

Вопрос о литературных образцах и предшественниках Петрония занимает многих исследователей, ибо от ответа на него зависит, к какому роду литературы отнести книгу. По мнению Салливена²⁰, хотя «Сатирикону» и трудно найти параллели у латинских авторов — микрокосм Плавта и Теренция по сравнению с петрониевским схематичен и иллюзорен, мир Апулея слишком неопределен и нелокализован, — роман Петрония в строгом смысле не отступает от литературной традиции. Помимо того, что повествование использует форму менипповой сатиры, многие темы заимствованы из литературного опыта предшественников. В сюжете прослеживается мотив комической Одиссеи²¹, пир Тримальхиона — пример симпосийного жанра, известного как по «Пиру» Платона, так и по «Обеду Назидиана» Горация, некоторые сатирические объекты — агрессивно страстные женщины, охотники за наследством — персонажи элегий, эпоса, философских сочинений. «Условности формальной традиции были очень сильны, и революции в литературе происходили только внутри установленных рамок, не уничтожая основных достижений предшественников. При всей своей оригинальности Петроний не был исключением из общего правила», — пишет Салливен.

Уолш, в целом высоко оценивая книгу Перри, главной его заслугой считает рассмотрение греческих романов; о римской же комической прозе («Сатирикон» и «Метаморфозы») мнения обоих авторов полностью расходятся. Если при анализе комических романов Перри акцентирует внимание на независимости автора от литературной традиции, то Уолш строит свою работу прямо по противоположному принципу, полагая, что к изучению римского романа целесообразнее приступать лишь после рассмотрения сформировавшихся его жанров. Соглашаясь с Перри в том, что не следует выводить роман из других литературных жанров, Уолш признает его мнение верным для греческого вымысла, полагая невозможным в полной мере оценить художественный замысел Петрония и Апулея без учета использованных ими литературных традиций. «Сатирикон» — своеобразная реакция на греческий роман, кроме того, Петроний отдает должное и менипповой сатире. Апулей, следуя сатирической традиции милетского вымысла, вводит в «Метаморфозы» характерные черты греческого любовного романа. Таким образом, по

(*gaminerie*), а цель комических романов исключительно развлекательная. Романы Петрония и Апулея автор предлагает рассматривать в единстве, так как при известном различии содержания и трактовки все же налицо основное сходство этих произведений, оба из которых Уолш соотносит с греческим сатирическим вымыслом, отчасти сформированным милетской традицией Аристида, отчасти темами менипповой сатиры. Обе книги отмечены чисто римским колоритом, при этом мапера изложения обоих авторов допускает пародии на стиль и литературные условности различных жанров.

¹⁹ Deligiorgis, ук. соч., стр. 274; Reardon, ук. соч., стр. 479; см. также рец. G. Schmeling, «Rivista di studi classici», XVIII, 1970, стр. 161—162; рец.: M. Treu, «Deutsche Literaturzeitung», 89, 1968, стр. 694—695.

²⁰ Sullivan, ук. соч., стр. 262.

²¹ Сравнение «Сатирикона» с «Одиссеей» на том основании, что в основе злоключений героев обоих произведений лежит гнев высшего божества, впервые сделанное Е. Клебсом в 1889 г. (E. Klebs, Zur Composition von Petronius Satirae, «Philologus», XLVII, 1889), привело к предположению, что «Сатирикон» — пародия на «Одиссею», а Приап — комический эквивалент Посейдона. В своей статье о Петронии сторонник этой концепции Х. Рэнкин, основываясь на заключении, что Приап — одна из главных фигур «Сатирикона», имеющая важное сюжетное значение, полагает, что 68-я Приапея указывает на возможные истоки романа Петрония, а именно на какую-то пародию на Гомера с участием бога Приапа. См. H. D. Rankin, Petronius, Priapus and Priapeum, LXVIII, CImed, 27, 1966 (1969), стр. 225—242.

Уолшу, налицо единство природы и целей обоих авторов, пишущих в рамках традиции комического вымысла.

«Петроний и Апулей продолжают традицию греческого комического вымысла. Эпос и сатира указывают на двойственную природу „Сатирикона“ — синтез греческого фарса и элементов римской сатиры. Отдельные эпизоды, представляя в комическом свете историко-эпическую традицию, содержат множество литературных намеков, предмет насмешек — скучные стихотворцы-современники. Основная цель автора — развлечь своего утонченного читателя. Апулей, обнаруживая более широкое знакомство с греческими авторами, не слишком явно следует литературным образцам. Литературные аналогии Апулея не преследуют комической цели, как у Петрония, в одних эпизодах — это юмор, в других виден поистине драматический или даже трагический образ»²².

Для части исследователей неприемлема сама мысль о рассмотрении вопроса происхождения жанра вне рамок литературы, в философско-социологическом плане²³. У ряда критиков вызывает возражение тот факт, что Перри полностью игнорирует теорию Меркельбаха и Кереньи о религиозном происхождении романа из мистерий²⁴. Упрек этот справедлив. В перечне недостатков можно было бы отметить также отсутствие работ последних лет по античному роману.

Само собой разумеется, всякое значительное исследование — а книга Перри именно такое исследование — вызывает споры. Эта прекрасная книга по праву занимает место в одном ряду с классическим произведением Э. Роде «Греческий роман и его предшественники»²⁵. Книга написана живо, оригинально, со свойственным Перри юмором. В этом отношении чтение книги доставляет истинное удовольствие, и неудивительно, что исследование Перри у многих вызывает желание заново обратиться к затронутым в нем проблемам.

Н. А. Позднякова

²² Walsh, ук. соч., стр. 66.

²³ Рец.: D. Негу, CPh, LXIII, 2, 1968, стр. 150: «Думаю, что не покажусь пессимистом, если выражу сомнение в пользе социологических и прочих абстрактных сфер исследования, поставленных в связь с литературой».

²⁴ См., например, Reardon, ук. соч., стр. 479.

²⁵ Walsh, ук. соч., стр. 1: «Книга Перри — одна из тех, что внесли наибольший вклад в изучение античного романа в нашем веке»; см. также Reardon, ук. соч., стр. 480; рец.: L. Негшанн, RBPh, 46, № 2, 1968, стр. 527.