

MICHAEL VON ALBRECHT

GESCHICHTE
DER RÖMISCHEN
LITERATUR

VON ANDRONICUS BIS BOETHIUS

MIT BERÜCKSICHTIGUNG IHRER
BEDEUTUNG FÜR DIE NEUZEIT

II

Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage

K · G · SAUR
MÜNCHEN · NEW PROVIDENCE · LONDON
PARIS 1994

МИХАЭЛЬ ФОН АЛЬБРЕХТ

ИСТОРИЯ
РИМСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие о пользовании книгой 793

ТРЕТЬЯ ГЛАВА
ЛИТЕРАТУРА

I. ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ АВГУСТА:
ОБЩИЙ ОБЗОР 797

Исторические рамки 797

Условия возникновения литературы 798

Латинская и греческая литература и ее влияния 711

Жанры 713

Язык 717

Образ мысли I: Литературные разновидности 718

Образ мысли II 720

II

II. ПОЭЗИЯ 736

A. Эпика 740

Перевод с немецкого А. И. Любжина 740

Бораций 743

С. Элегия 813

Римская любовная элегия 813

Тибулл 826

Проперций 843

Овидий 851

D. Малые поэмы эпохи Августа 900

ГРЕКО-ЛАТИНСКИЙ КАБИНЕТ
Ю · А · ШИЧАЛИНА
МОСКВА 2004

АНТИЧНЫЙ КАБИНЕТ
BIBLIOTHECA CLASSICA

13139/8812

London 1984. * F. M. FRÖHLKE, Petron. Struktur und Wirklichkeit. Bausteine zu einer Poetik des antiken Romans, Frankfurt 1977. * H. GÄRTNER, изд., Beiträge zum griechischen Liebesroman, Hildesheim 1984 (сборник). * G. GIANGRANDE, On the Origins of the Greek Romance. The Birth of a Literary Form, Eranos 60, 1962, 132–159. * T. HÄGG, The Novel in Antiquity, Oxford 1983 (нем. 1987). * R. HELM, Der antike Roman, Göttingen 21956. * H. HOFMANN, изд., Latin Fiction, London 1997. * N. HOLZBERG, Der antike Roman. Eine Einführung, München 1986 (англ. 1995). * K. KERÉNYI, Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Betrachtung (1927), Darmstadt 31973. * H. KUHN, Gattungstheoretische Überlegungen zum antiken Roman, Philologus 129, 1985, 3–19. * H. KUHN, изд., Der antike Roman, Berlin 1989. * H. KUHN, Zur Gattungsgeschichte und Gattungstheorie des antiken Romans, Eikasmos 3, 1992, 223–233. * R. MERKELBACH, Roman und Mysterium in der Antike, München 1962. * C. W. MÜLLER, Der griechische Roman, в: E. VOST, изд., Griechische Literatur (Neues Hdb. der Lit. wiss. 2), Wiesbaden 1981, 377–412. * L. PEPE, Per una storia della narrativa latina, Napoli 21967 (дополн. и улучш.). * B. E. PERRY, The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins, Berkeley 1967. * E. RONDE, Der griechische Roman und seine Vorläufer (1876), Darmstadt 51974. * G. L. SCHMELING, изд., The Novel in the Ancient World, Leiden 1996. * E. SCHWARTZ, Fünf Vorträge über den griechischen Roman, Berlin (1896) 21943. * P. G. WALSH, The Roman Novel. The *Satyricon* of Petronius and the *Metamorphoses* of Apuleius, Cambridge 1970. * F. WEHRLI, Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur, MH 22, 1965, 133–154. * O. WEINREICH, Der griechische Liebesroman, Zürich 1962.

ПЕТРОНИЙ

Жизнь, датировка

Портрет Петрония, как его написал Тацит¹ (*ann.* 16, 18), подходит для атмосферы, в которую погружает его роман: мастер изящного наслаждения жизнью, высший авторитет в вопросах вкуса при дворе Нерона и при этом энергичный консул и проконсул, Петроний становится в конце концов подозреваемым в заговоре; не нуждаясь перед лицом вынужденного самоубийства ни в каком философском утешении, он шутит с друзьями, награждает или наказывает своих подчиненных, не

1. Петроний у Тацита: E. MARMORALE 1948, 53–63 (с лит.); идентификация с автором *Сатирикона* со времен И. Ю. Скалигера (1571 г.) стала правилом.

льстит государю и облегчает свою душу детальным перечнем грехов — не своих, а цезаря. Правда, Тацит не упоминает литературные произведения Петрония, однако и с Сенекой он поступает аналогичным образом (*ann.* 15, 60–63). Этому образу хорошо соответствует тот факт, что Петроний перед смертью разбил драгоценный самоцветный ковш, чтобы тот не достался Нерону (*Plin. nat.* 37, 20). И если сообщается, что Петроний намеренно упрекал склонного к мотовству Нерона в «скупости торгаша» (*Plut. mor.* 60 e), эта реплика об иронии нашего автора вызывает доверие. Не столь надежны глубокие психологические заключения: из таких мест, как 24, 4 сл. и 140, 11, вовсе не следует, что автор склонен к уайеризму, тем более что установлено, что и в текстах этот последний отсутствует¹. Однако это понятие в исследовании творчества Петрония торжествует победу: его относят, — впрочем, довольно-таки безвкусно — к роли зрителя, принятой художником. — Личное имя Тит (вопреки рукописям Тацита) подтверждается параллельными свидетельствами; если прозвище *Arbiter*, как допускают, было не официальным родовым именем, а эпитетом², попытки идентификации с известными из иных источников Петрониями не безнадежны³.

Внешние свидетельства нужно, однако, проверять самим произведением. Следует ли датировать его I, II или III веком по Р. Х.? Некоторым кажется, что высказанное расположение к «Августу» (60, 7) указывает на эпоху первого императора⁴, иные относят роман к правлению Домициана⁵. Наряду с Нибуром в этом «петрониевском вопросе» есть и представители даже более поздней датировки (II–III в.)⁶.

Правда, уже все экономические соображения⁷ указывают на

1. Правильно C. GILL, The Sexual episodes in the *Satyricon*, CPh 68, 1973, 172–185 (против J. P. SULLIVAN).

2. A. COLLIGNON 1892, 335.

3. О датировке: G. BAGNANI 1954; K. F. C. ROSE 1971; M. S. SMITH, *Cena* (K) 1975, 213–214; W. ECK, ZPE 42, 1981, 227–256, особенно 227–230 цитирует новый документ, который датирует консульство П. Петрония Нигера июлем 62 г.; о социальном фоне: J. BODEL 1984.

4. G. C. GIARDINA, *Augusto patri patriae feliciter* (Petronio 60, 7), Maia 24, 1972, 67–68.

5. G. PUZIS 1966 (лит.).

6. E. MARMORALE 1948, 315–323; после 180 г. по Р. Х.; его же, *Storia della letteratura latina*, Napoli 81954, 261 (248 г. по Р. Х.).

7. H. C. SCHNUR, The Economic Background of the *Satyricon*, Latomus 18, 1959, 790–799; о типе нувориша: Ch. STÖCKER 1969, 62–64; Aristot. *rhet.* 2, 16, Lucian.

эпоху Клавдия: вольноотпущенник предстает выскочкой, прямо-таки синонимом богача. Нувориш этого социального происхождения, такой, каким его изобразил Петроний, только в I в. по Р. Х. был явлением, бросающимся в глаза и обладающим именно потому литературной занимательностью, — аналогично Мольер писал своего *Мещанина во дворянстве* в то время, когда этот социальный феномен обладал прелестью новизны, а Артур Ландсбергер — своего «Раффке» (1924 г.). Тримальхион сделал свое состояние на кампанском вине; это уже во второй половине I века в таких масштабах было бы немислимо из-за галльской и испанской конкуренции, не говоря уж о II–III вв. Он и Лихас имеют корабли и являются в этой сфере свободными предпринимателями; а уже во II в. здесь господствуют более строгие государственные формы. Хозяйство латифундий (48, 3; 77, 3) — также излюбленная тема для современников¹; большие массы рабов, о которых идет речь у Петрония (53, 2), в любом случае говорят в пользу датировки I веком, в конце которого они в силу нерентабельности вытесняются мелкими арендаторами. Предполагаемая у Петрония власть господина над жизнью и смертью раба (53, 3) указывает на эпоху до Адриана (Hist. Aug. *Hadr.* 18, 7); имеющееся в другом месте в виду право бросать раба на арену на растерзание диким зверям (45, 8) отражает состояние до *lex Petronia de servis*, предположительно принятого в 61 г. по Р. Х. Не были ли именно наш автор, который высказывал свое гуманное отношение к рабам², инициатором принятия этого закона?

Для I в. по Р. Х. характерны определенные литературные темы: упадок красноречия (1–5), на который до того жаловался Сенека Старший, а после — Квинтилиан и Тацит, критика злоупотребления речами для школьных декламаций — в духе крупного оратора эпохи Августа Кассия Севера (*Sen. contr.* 3 *praef.*), а также проблема «возвышенного стиля» (2, 6; 4, 3), правда, с другими акцентами, но с такой же этико-эстетической строгостью разработанная в анонимном произведении

hist. conscr. 20; G. SCHMELING, Trimalchio's Menu and Wine List, CPh 65, 1970, 248–251; B. BALDWIN, Trimalchio's Corinthian Plate, CPh 68, 1973, 46 сл.; в стремлении к экономическому реализму сомневается R. DUNCAN-JONES, The Economy of the Roman Empire, Cambridge² 1982, 238–248.

1. *Sen. epist.* 87, 7; 89, 20; 90, 39; *Plin. nat.* 18, 4, 19–21; *Colum.* 1 *praef.* 12 сл.; 1, 1, 18–20; 1, 7, 3.

2. 71, 1; *cp. Sen. dial.* 7 (*vit. beat.*), 24, 3; *benef.* 3, 18, 2; 3, 22, 3.

Περὶ ὕφους, обычно датируемом первой половиной I в. Для его автора, как и для Петрония, поэзия и риторика — одна область; в духе времени Нерона он ценит *ingenium*¹. Многочисленные точки соприкосновения с Сенекой² (хотя по большей части речь идет о топосах), но прежде всего — развернутая критика Лукана (118), которая осмысленна только в том случае, если она обращена против юного современника, несущая печать своей эпохи, как и историко-биографические намеки на время правления Клавдия и Нерона³, которые, правда, не всегда обладают принудительным характером, но слишком многочисленны, чтоб быть случайными (хотя, конечно, было заблуждением воспринимать *Сатирикон* как роман-аллегория и идентифицировать его с упомянутым Тацитом перечнем грехов цезаря). Точно так же типична для эпохи главная роль сексуального божества Приапа, которому в этом веке был посвящен венок в виде *Carmina Priapea*.

Поэтому кажется вполне разумным отнести фиктивную дату событий, описываемых в романе, к времени правления Клавдия (может быть, после реформ Тиберия в связи с финансовым кризисом 33 г.) и иметь в виду как наиболее вероятное время их написания шестидесятые годы — самое раннее после появления первых трех книг Лукана⁴.

Обзор творчества

Часть произведения, более или менее доступная нашему обзору, включает в себя, насколько мы знаем, отрывки от 14-й до 16-й книг; утраченное, таким образом, почти несомненно многократно превосходило сохранившуюся часть⁵. Фрагментарность дошедшего до нас текста ни в коей мере не позволяет полностью реконструировать действие; однако при частой смене сценической площадки и отно-

1. Типичный лозунг эпохи (ср. NORDEN, *Kunstprosa* 2, 892) и Петрония (2, 4; 83, 9).

2. A. COLLIGNON, 1892, 291–303; K. F. C. ROSE 1971, 69–74; E. CIZEK, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden 1972, 408 сл.; J. P. SULLIVAN 1968, 465 сл.

3. G. BOISSIER, *L'opposition sous les Césars*, Paris 1875, гл. 5; K. F. C. ROSE 1971, 75–86; P. G. WALSH 1970, 244–247.

4. K. F. C. ROSE 1971, 60–68; 87–94 (за дату 64–65 г.). Попытка отрицать всякую связь с Луканом есть, по-видимому, не более чем интеллектуальный эксперимент: P. A. GEORGE, *Petronius and Lucan De bello civili*, CQ 68, 1974, 119–133.

5. M. BROŽEK 1968; H. VAN THIEL 1971, 21–24 (лит.).

сительной замкнутости эпизодов утрата не так жестока, как если бы произведение было с иной композицией¹. Ситуация меняется перед нашими глазами калейдоскопически.

1–11: В греческом городке в Кампании (Путеолы?)² Энколпий, от лица которого ведется повествование, студент, рассуждает с ритором Агамемноном о риторике и образовании. В поисках своего спутника Аскилта Энколпий заблудился. Он спрашивает зеленщицу: «Матушка, не знаешь ли ты, где я живу?» — «Конечно же», — отвечает та и ведет его в публичный дом. Он убегает и обнаруживает наконец Аскилта, с которым он раньше разлучился и вскоре ссорится из-за мальчика Гитона.

12–15: На рынке друзья обменивают краденое на краденое.

16–26, 6: Их застаёт врасплох в их жилище нимфоманка Квартилла³; за их прежнее преступление — нарушение приаповых мистерий — они наказаны участием в оргиях, в высшей степени утомительных.

26, 7–78: На третий день друзья получают возможность вместе с ритором Агамемноном принять участие в пире у нувориша-вольноотпущенника Тримальхиона. Изображение обеда — главная часть сохранившихся фрагментов; оно заканчивается описанием разыгранных похорон хозяина⁴.

79–82: Вскоре вновь усиливается взаимная ревность Энколпия и Аскилта. Поставленный перед необходимостью выбора, Гитон делает его в пользу последнего. Брошенный Энколпий проводит запершись три дня⁵, затем бросается на улицу с оружием в руках, чтобы убить своего соперника, но наконец — к его собственному облегчению — его обезоруживает солдат.

83–99: В картинной галерее Энколпий знакомится с опустившимся поэтом Евмолпом, у которого есть что поведать юноше: тот выслушивает историю о любовной связи с учеником в Пергаме, преисполненную нравственным пафосом речь об упадке живописи и поэму о разрушении Трои, — этой рецитации окружающие кладут конец камнями. Энколпий приглашает поэта на ужин под тем условием, что тот сегодня не будет больше читать стихов — пародийное обращение традиционного награждения рапсофов и рассказчиков в виде тра-

1. Th. SINKO, *De famis et libidinis in fabula Petroniana momento*, Eos 36, 1935, 385–412; V. CIAFFI, *Struttura del Satyricon*, Torino 1955; H. VAN THIEL 1971, 26–65 (лит.).

2. A. DAVIAULT, *La destination d'Encolpe et la structure du Satyricon*. *Conjectures*, CEA 15, 1983, 29–46; F. SBORDONE, *Contributo epigrafico e onomastico alla questione petroniana*, в: *La regione sotterrata dal Vesuvio — Studi e prospettive*, *Atti del Convegno internazionale*, 11–15 novembre 1979, Napoli 1982, 255–264; ср. также J. BODEL 1984.

3. A. ARAGOSTA, *Petronio: L'episodio di Quartilla (Satyr. 16–26, 6)*, Bologna 1988.

4. Аналогичное Сенека (*epist.* 12, 8) сообщает о некоем Пакувии.

5. H. VAN THIEL 1971, 37 переставляет 81, 1 сл. после 82, 6 (психологически менее правдоподобно).

пезы. Но до того он обнаруживает в бане своего любимца Гитона и отводит его к себе в гостиницу. Однако уже за ужином Евмолп начинает строить куры мальчику и — вопреки договору — говорить стихами. Энколпий напоминает об условиях; но Гитон берет поэта под защиту. Из страха перед конфликтом сначала убегает Гитон, потом Евмолп — не забывая запереть дверь снаружи. Энколпий уже собирается повеситься, как вдруг оба входят обратно, и Гитон со своей стороны разыгрывает попытку самоубийства с бритвой (правда, тупой — 94). Затем появляется хозяин, с которым поэт вступает в рукопашную, в то время как Энколпий пользуется возможностью закрыться в комнате с Гитоном. Однако Аскилт, разыскивая последнего, врывается в нее (правда, не находит ребенка, спрятавшегося под кровать). Евмолп, Энколпий и Гитон мирятся и вместе отправляются в путь на корабле.

100–115: Подслушав разговор, Энколпий узнает, что он находится на корабле своего прежнего врага, Лихаса из Тарента. Евмолп маскирует Энколпия и Гитона как заключенных; однако один из пассажиров обнаруживает их. Лихас и его сожительница Трифена, которая и раньше зарилась на Гитона, в то же самое время видят во сне, что те оба находятся на борту. Донос пассажира ведет к наказанию переодетых. Плачущего Гитона Трифена и ее служанки узнают по голосу; Энколпий также не ускользает от бдительности Лихаса. Затем следует сцена процесса с двумя совершенными по форме защитительными речами Евмолпа, которые обрамляют резкую обвинительную речь Лихаса. Скоро спор переходит в рукопашную, и, как в эпосе или в историческом труде, дело доходит до битвы, перемирия и заключения договора. Евмолп приправляет торжество примирения жалобами на исчезновение волос и новеллой об эфесской вдове (111 сл.). Между тем надвигается шторм, который вышвыривает капитана за борт. В то время как Трифена исчезает в спасательной шлюпке, Энколпий и Гитон, обнявшись, готовятся к смерти в волнах. Мародерствующие рыбаки превращаются в спасителей; в последний момент обнаруживают Евмолпа в его каюте, где он пишет стихи; тот крайне возмущается тем, что ему мешают. Через день на берег волны выбрасывают труп Лихаса; не без назидательной риторической медитации Евмолпа его охотно (*libenter*) хоронят враги.

116–141: От управляющего именем друга узнают, что близлежащий город Кротон населен прожженными охотниками за наследством. Тогда Евмолп выдает себя за бездетного богача, а двое остальных — за его рабов. На пути к городу поэт читает лекцию об историческом эпосе (118) и произносит 295 стихов о гражданской войне (119–124). Афера удается: в «раба» Энколпия влюбилась знатная дама по имени Кирка¹, однако гнев бога Приапа (или лишаяющие мужества

1. Реконструкция этой части: H. VAN THIEL 1971, 51–61.

чары Кирки¹?) играют с ним злую шутку. Для восстановления своей мужской силы он подвергается прямо-таки изнурительным лечебным процедурам у различных ведьм; однако помощь — как в *Одиссее* — приходит от Меркурия (140, 12). Намного счастливее в любви Евмолп, которому знатная дама сама из расчета приводит в дом своих двух детей-подростков (140). В конце сохранившегося текста Евмолп завещает искателям наследства свое состояние под тем условием, что они съедят его труп.

Остальные фрагменты, которые не могут быть включены в известный нам контекст, обязаны своим сохранением частично грамматическим особенностям, частично своей поэтической прелестью. Многое остается неясным: какое отношение Энколпий имеет к Масилии²? Выражения типа «убийца», «гладиатор» — связаны ли они с реальными событиями или речь идет только о брани³? Мы слишком мало знаем о Дориде, большой любви Энколпия (126, 18); уже этот мотив не дает трактовать весь роман исключительно гомосексуальной связью с Гитонем, обнаруживая ли в этом — с психологической точки зрения — причину несостоятельности Энколпия в случае с Киркой или же выстраивая на данной основе историко-литературную конструкцию, согласно которой гомосексуальная связь пародирует целомудренную любовь жениха и невесты в греческом романе.

Источники, образцы, жанры

С точки зрения литературного жанра, произведение в высшей степени многообразно⁴. Поскольку речь идет о приключениях (по большей части эротических) ничем не выдающихся людей, кажется вполне осмысленным говорить о «романе», несмотря на то что термин не античного происхождения, и сам жанр, хотя и существует в древности, не имеет своей сформированной теории. Тем не менее Макробий его описывает: *argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum si Arbitr exerceat vel Apuleium nonnunquam luisse miratur* («произведения, наполненные вымышленными приключениями влюбленных, в кото-

1. K. MÜLLER, W. EHLERS, изд. 439; W. B. STANFORD, *The Ulysses Theme*, Oxford 1954; B. PAETZ, *Kirke und Odysseus — Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Berlin 1970; F. M. FRÖHLKE 1977, 17–36 (лит.); D. BLICKMANN, *The Romance of Encolpius and Circe*, A&R NS 33, 1988, 7–16.

2. CICHORIUS, *Studien* 438–442; противоположного мнения R. WALTZ, *Le lieu et la scène dans le Satiricon*, RPh 36, 1912, 209–212.

3. D. D. MILROY, *Petronius* 81, 3, CPh 65, 1970, 254–256.

4. G. SCHMELING, *The Satyricon*. Forms in Search of a Genre, CB 47, 1971, 49–53; жанровая многосторонность не идентична отсутствию основных ориентиров: правильно F. M. FRÖHLKE 1977, 131 против F. I. ZEITLIN 1971, 645.

рых изрядно отличился Арбитр, да и играми Апулея мы восхищаемся нередко», *сomp.* 1, 2, 8). Петроний для него — такой же типичный представитель романа, как Менандр — комедии. У романа, как и у Новой комедии — вымышленный автором сюжет (в отличие от мифологического или исторического материала эпоса или трагедии). *Fictis casibus*: Петроний — тот латинский автор, который задает тон для «прозы вымысла» (англ. *fiction*) — сегодня ведущего литературного жанра. Уже поэтому он заслуживает интереса с нашей стороны. Не только вымысел и эротический материал делают произведение Петрония сопоставимым с комедией, но и господство косвенного типа характеристики, что отличает его от многих романов Нового времени. Поучительна и параллель с Апулеем, которую приводит Макробий. Апулей называет жанр «милетскими рассказами» и явно подчеркивает развлекательные намерения (хотя он и трансцендирует их религиозным финалом). Для Макробия роман также обладает функцией *tantum conciliandae aurium voluptatis*, «только доставления удовольствия ушам».

«Милетским историям» дал права гражданства в Риме Корнелий Сизенна († 67 г. до Р. Х.) своим латинским воспроизведением *Milesiaca* Аристида Милетского (ок. 100 г. до Р. Х.). Это излюбленное чтение воинов, павших при Каррах, состояло из небольших новелл, о которых нам дают живое представление вставки Петрония (эфесская вдова 111 сл.¹, пергамская эфеб 85–87) и легко вычлениаемые эпизоды (кротонская матрона 140). Жанр, которому было суждено испытать второе рождение в *Декамероне* Боккаччо, делает упор на лаконичном, интеллектуально заостренном и цельном повествовании об отдельном эпизоде, более или менее безотносительном к эпохе; рамочное действие необязательно; если оно есть, оно служит для внешнего контекста². Напротив, у Петрония решающее

1. E. GRISEBACH, *Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur*, Berlin 1886, 2188g; O. PECERE, *Petronio. La novella della matrona di Efeso*, Padova 1975; C. W. MÜLLER, *Die Witwe von Ephesos. Petrons Novelle und die Milesiaka des Aristeides*, A&A 26, 1980, 103–121; F. BÖMER, *Die Witwe von Ephesus*, *Petron* 111, 1 ff. und die 877. von *Tausendundeiner Nacht*, *Gymnasium* 93, 1986, 138–140; L. CICHU, *La matrona di Efeso di Petronio*, *SIFC* 79, 1986, 249–271.

2. M. BROZEK 1968, 66 считает с возможностью последовательного действия у Сизенны, поскольку здесь не было заголовков, как у Варрона, и произведение Сизенны было разделено на книги. Однако не заключалось ли дело в том, что рассказы Сизенны были слишком многочисленны и коротки, чтобы их можно было цитировать иначе, чем по книгам?

значение придается приключениям главного героя. Кроме того, строго функциональная структура новеллы устанавливает жесткие рамки для реалистического изображения. Поэтому соответствующие вставки у Петрония стилистически выделяются как отшлифованные драгоценные камни на фоне пестроты основного повествования. Очевидная близость к *Милетским рассказам*¹ — важная частная истина, но вовсе не истолкование всего Петрония, поскольку не доказано, что Сизенна смешивал прозу со стихами и вставлял свои новеллы в контекст последовательно разворачивающегося действия.

Нет полного аналога произведению Петрония, но в виде фрагментов *Романа об Иолае*² на греческом языке сохранилась довольно значительная часть во многом обценного прозаического сочинения. Серьезный греческий любовный роман, который не следует по жанру отождествлять с *Милетскими рассказами*, естественно, обладал единством действия. Петроний демонстрирует владение разработанными для серьезного любовного романа техническими приемами — виднее всего это в патетических и сентиментальных сценах, как, например, попытка самоубийства (94) или приготовление к совместной гибели в волнах (114, 8–12). Правда, у римлянина возвышенное превращается в смешное; место несколько преувеличенной серьезности занимают юмор и реализм. Добродетельная, проверенная в тяжелых испытаниях любовь очищает пространство для откровенных жанровых сцен. Влечение Энколпия к Гитону нельзя без обиняков отождествить со строгими, неразрывными любовными и брачными узами греческих романов; различие столь велико, что даже пародия не кажется правдоподобной³. С другой стороны, как уже упоминалось, у Энколпия была сильная любовь к женщине, с которой он оказался в разлуке; однако там, где повествование более всего приближается к любовному роману, традиция бросает нас на произвол судьбы.

Помимо трагедии роман знаком и с высокими повествовательными жанрами — эпосом и историографией (ср. 80, 3). Так, у петрониевых пародий на битвы (108 сл.; 134–136) есть романские, но, кроме того, также историографические и эпи-

ческие параллели. Чем больше стилистическая или содержательная дистанция, тем эффектнее пародия: Аскилт бросается на мальчика Гитона со словами: *Si Lucretia es, Tarquinium invenisti* («если ты — Лукреция, то вот твой Тарквиний», 9, 5). *Одиссея* (97, 4 сл.; 132) и *Энеида*¹ присутствуют всегда — но без педантизма². Гнев Посейдона или же Юноны сменяется приаповым³; конечно, этот мотив чувствуется не в каждом событии — как и в *Одиссее*⁴. Как Улисса по шраму, так и Энколпия узнают по особенностям определенной части тела (105, 9 сл.), с которой он в другом месте ведет безуспешный разговор, как Эней с мертвой Дидоной (132, 11). Травестия — несомненно, но вместе с тем и безмолвное объяснение великим авторам в любви, а также изначальное доверие к их несокрушимости. В сочетании формальной приобщенности и содержательно дистанцирования намеки на высокую литературу обладают функцией, сходной с функцией стихотворных вставок: они поддерживают иллюзию грезящего наяву Энколпия, пока та не рассеивается окончательно. Более того, персонажи и сцены из эпоса, трагедии и историографии играют роль архетипа и поднимают событие до уровня общезначимого — одна из важнейших художественных задач при тривиальности материала. Пунктуально соблюдаемый метод Петрония — подчеркивание искусственного и сценического характера повествования через вызывание теней великих предшественников и соотношение повседневно с вечным — систематически использовал Джойс в своем *Улиссе*.

Важная структурная модель для пира Тримальхиона — литература о симпозиях⁵ со своими перипетиями — напр., несчастный случай (54; ср. *Hor. sat.* 2, 8) или появление позднего, неприглашенного гостя (ср. *Plat. Symp.* 212 D–213 A) — и со свои-

1. 39, 3; 111, 12; 112, 2.

2. M. H. McDERMOTT, *The Satyricon as a Parody of the Odyssey and Greek Romance*, LCM 8, 1983, 82–85.

3. Ограничительно В. BALDWIN, *Ira Priapi*, CPh 68, 1973, 294–296.

4. KROLL, *Studien* 224.

5. J. MARTIN, *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn 1931; J. RÉVAY, *Horaz und Petron*, CPh 17, 1922, 202–212; L. R. SHERO, *The Cena in Roman Satire*, CPh 18, 1923, 126–143; A. CAMERON, *Petronius and Plato*, CQ 63, 1969, 367–370; R. DIMUNDO, *Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni nella novella del fanciullo di Pergamo*, MD 10–11, 1983, 255–265; ср. также G. SOMMARIVA, *Eumolpo, un Socrate epicureo nel Satyricon*, ASNP 14, 1984, 25–58.

1. NORDEN, LG 89 сл.

2. P. PARSONS, *A Greek Satyricon?*, BICS 18, 1971, 53–68; R. MERKELBACH, *Auforderung zur Beichte*, ZPE 11, 1973, 81–100.

3. Иначе R. HEINZE 1899.

ми интеллектуальными притязаниями (*oportet et inter cenam philologiam posse*, «филологию следует познавать и за обедом», 39, 3), разоблачающими невежество Трималхиона (ср. его замечания об астрологии, мифологии, истории, литературе, а также жалкие стихи и вульгарные рассказы по ходу разговора). Здесь (а также в 128, 7) многое оживляется контрастом с *Пиром* Платона — конечно же, не стоит думать о насмешке над последним. Пир Петрония — в определенной мере «антисимпосий».

Петроний умеет пародировать и кульговые действия: так — ва свадьба детей, «откровение» — самореклама — Энотеи (134, 12) с намеками на аретологии, а также молитва Энколпия Приапу¹. Мы еще вернемся к литературной функции религиозных форм в нерелигиозное время.

Название *Satyricon*² (sc. libri, т. е. в именительном падеже *Satyrice*) обещает «плутовские истории». Если не считать фрагментов *Романа об Иоле*, Петроний для нас — первый автор юмористически-реалистического романа об обществе и его нравах. Эвентуальные греческие соответствия вроде романа об осле *Лукий* далеко отстоят от произведения Петрония по сходству с действительностью. Недаром подобный жанр, сатира, возник на римской почве.

Петроний достигает крайнего предела так называемого античного «реализма». В древности эту границу никто не переступал: реалистически окрашенные фигуры не могли действовать трагически (в отличие, скажем, от бальзаковских персонажей). Комедия и сатира — то есть веселые или насмешливые жанры — ввели повседневность и лиц, которые в моральном отношении в лучшем случае достигают посредственности, в художественную литературу. Натуралистическое воспроизведение речи необразованных у греков (будь то мегарцы или спартанцы в *Ахарнях* или *Лисистрате* Аристофана или

1. O. WEINREICH, *Gebet und Wunder*, в: Genethliakon W. SCHMID, Stuttgart 1929, 169–464, особенно 396 сл.; H. KLEINKNECHT, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart 1937, 190; R. MERKELWACH, *Roman und Mysterium in der Antike*, München 1962, 128, прим. 2; 80, прим. 2; J.-P. СЕВЕ, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris 1966, 280–282; O. RAITH, *Unschuldsbeteuerung und Sündenbekenntnis im Gebet des Enkolp an Priap* (Petron 133, 3), *StudClas* 13, 1971, 109–125.

2. Естественно, греческий родительный падеж множественного числа *Satiricon* (так старейшая рукопись В и Е MARMORALE 1948, 30 сл.) был бы гибридным (макароническим) образованием; KROLL (*Studien* 224, прим. 46) связывает заголовок с «пестрым содержанием».

«протяжноговорящие» дорийки в 15 *Идиллии* Феокрита) никогда не заходило так далеко, как у Петрония. Он сам неоднократно указывает на еще более низкий жанр — мим (напр., 19, 1; 117, 4); любовь знатной дамы к рабу (напр., 126, 5–11) с характерным сочетанием пола и власти относится к репертуару этого жанра, точно так же как намеки на пищеварительные функции (47, 2; 102, 10; 117, 12). Более чем где бы то ни было здесь, однако, нужно остерегаться механистических гипотез об источниках: главный стимул могло дать наблюдение за жизнью, отдельные черты — любовная элегия (как в истории с Киркой) — и эпиграмма (лысые, 109, 8 сл.).

Мим в лучшем случае дает категориальный аппарат для стилистики изображения, и то только в той мере, в какой это позволяет различие между драматической и повествовательной литературой. Итак, родственный миму материал в форме романа? Здесь тоже не следует идти до конца; строго говоря, здесь и нет обычной для романа в современном понимании формы: прозаичность, смесь стихов с прозой! Такого рода вещи мы можем, однако, частично обнаружить в более старых греческих романах: у Харитона (I или II в.), Ксенофонта Эфесского (вероятно, II в.); это, кроме того, подтверждает датировку романа Петрония эпохой до Второй греческой софистики.

Прежде всего, однако, стихотворные вставки подобают форме менипповой сатиры, в том виде, как она вошла в римскую литературу после Варрона († 27 г. до Р. Х.). Варрон сочетал *сатуру* в духе Энния с диалогами киника Мениппа из Гадары; трудно сказать, смешивал ли сам Менипп уже прозу со стихами. Однако здесь речь идет о форме, распространенной и в других местах (ср., напр., индийский сборник сказок *Paccatantra*). И на самом деле тянутся нити от Варрона к Петронию¹: оба употребляют простонародные выражения, оба вставляют отрывки в манере некоторых других поэтов и пародируют эпический и трагический стиль; с содержательной точки зрения это справедливо для сравнения странника с Одиссеем (ср. *Sesculixes* Варрона — «Полтора Улисса»). Для жанровых скреплений мениппова сатира — подходящее место.

Здесь Петроний, вне сомнения, находится в рамках римской традиции; однако от Варрона он отделен тройко: во-пер-

1. P. G. WALSH 1970, 19–24; против связи с варроновскими *Menippea*: R. ASTBURY, *Petronius, P. Oxy. 3010, and Menippean Satire*, *CPh* 72, 1977, 22–31.

вых, *Менипповы сатиры* не были большим романом с единым действием; во-вторых, их характерной чертой было использование ирреальности и фантастики для критики эпохи (напр., путешествие на луну, пробуждение человека после столетнего сна), в то время как Петроний заботится о том, чтобы создать авантюрный, но в целом правдоподобный сюжет и вообще снижает роль чудесного и баснословного (что принципиально отличает его от литературы, описывающей путешествие). В-третьих, в отличие от Варрона Петроний по большей части избегает открыто высказывать резкие моральные суждения: он не хочет, как Варрон, пробуждать интерес к науке и философии.

Наш романист дистанцируется и от римской сатиры¹, с которой его, в принципе, многое роднит — достаточно вспомнить о темах пира у нувориша (Ног. sat. 2, 8) или об охоте за наследством (ср. Ног. sat. 2, 5)². Однако сатира (после Гегеля) нуждается в «твердых основаниях»³. В отличие от других римских сатириков Петроний в изображаемых ситуациях не высказывает открытой критики; далек он и от философской протрептики.

Литературная техника

Характеристика персонажей у Петрония дается в традициях римской сатиры, а также греческой теории от софистов через Платона и Аристотеля вплоть до Феофраста и Филодема⁴, как и практики Новой комедии⁵ и историографии. Однако

1. За наличие сатирического замысла: E. COCCIA, *La satira e la parodia nel Satyricon di Petronio Arbitro*, Napoli 1897, перепечатка 1982; E. MARMORALE 1948, 27; N. HOLZBERG 1986, 73–86; 134 (лит.); о чисто развлекательном замысле J. P. SULLIVAN 1968; P. G. WALSH 1970; взвешенно A. COLLIGNON 1892, 14; о сочетании имморализма и сатиры: G. SANDY, *Satire in the Satyricon*, *AJPh* 90, 1969, 293–303; ср. также J. P. SULLIVAN, *Satire and Realism in Petronius*, в: J. P. SULLIVAN, изд., *Critical Essays on Roman Literature*, 2, *Satire*, London 1963, 73–92.

2. Об этом M. T. RODRÍGUEZ, *La presenza di Orazio nella Cena Trimalchionis*, *AAPel* 57, 1981, 267–280; вообще об образах: R. BECK, *The Satyricon*, *Satire, Narrator, and Antecedents*, *MH* 39, 1982, 206–214.

3. *Vorlesungen über die Ästhetik*, 2. Teil, 2. Abschnitt, 3. Kap. 3 с (= юбилейное издание, изд. H. GLOCKNER, Bd. 13, Stuttgart 1964, 118).

4. H. D. RANKIN, *Some Comments on Petronius' Portrayal of Character*, *Eranos* 69, 1970, 123–147; ср. также O. RAHN 1963, особенно 20–27.

5. Напр., D. GAGLIARDI, *Petronio e Plauto (in margine a sat. 130, 1–6)*, *MD* 6, 1981, 189–192.

Петроний часто черпает и прямо из самой жизни. Он предпочитает косвенное изображение. Вместо пространного представления своих персонажей он — как комический поэт — характеризует их собственным образом действия или — как историк — речами. Его фигуры раскрываются сами или же отражаются в глазах окружающих.

Труднейшую проблему ставит рассказчик Энколпий с его смесью наивнейших иллюзий и чувства интеллектуального превосходства; соблазнительно приписать иллюзию в основном «действующему лицу» Энколпию, а интеллектуальность «рассказчику» Энколпию, который — по сравнению со своим первым я — по крайней мере по отношению к действию романа обладает информационным преимуществом¹. Сложность образа Энколпия усугубляется тем, что он реагирует каждый раз по-разному на в высшей степени отличные друг от друга и многообразные события. Поскольку единство романа основывается прежде всего на том, от чьего лица ведется повествование², становится решающим вопросом, является ли это единство чисто внешним или нет. Или иначе: гибкость и переменчивость Энколпия — это только механическое следствие пестроты сценария и действия, или — не является ли это в большей степени намерением показать постоянство Энколпия в непостоянном мире в как можно большем количестве различных сменяющих друг друга ситуаций? Собственный вклад Петрония сущностно связан с созданием этого единственного образа — решающая констатация Р. Гейнце³, которую великий ученый странным образом ослабил обозначением «заурядного босяка». Энколпий — бессильный интеллектуал, больше склонный к реакции, чем к акции — современная вариация «страдающего героя» многих сказок⁴, сопоставимый и с Одиссеем, но без непреклонной воли к возвращению и принципиально свободный от стремления любой ценой победить в мещанской гонке за богатством и положением — однако же с нечистой совестью: *quam male est extra legem viventibus: quicquid meruerunt, semper exspectant* («как плохо живущим вне зако-

1. R. BECK, *Some Observations on the Narrative Technique of Petronius*, *Phoenix* 27, 1973, 42–61; о «фиктивном» вдохновении автора G. SCHMELING, *The Authority of the Author. From Muse to Aesthetics*, *MCSN* 3, 1981, 369–377.

2. См. теперь G. SCHMELING 1994–1995.

3. R. HEINZE 1899, 506, прим. 1.

4. V. PROPP, *Morphologie des Märchens*, München 1972, 52.

на: они постоянно боятся получить все, чего заслужили», 125, 4). Несмотря на отсутствие моральных предрассудков, это не высокомерный циник; в высшей степени отзывчивый на все, с чем он сталкивается, он сохранил почти наивную способность удивляться и любить. Он готов убаюкивать себя мечтами, так что разочарования не замедлят воспоследовать. Так некоторые поэтические вставки или намеки на высокую поэзию выражают иллюзии Энколпия о себе и о своем окружении в увеличенном виде: и в момент печального пробуждения проза вновь вступает в свои права.

Но если весь роман стоит или рушится вместе с этой фигурой, то и в остальном не может идти речи о чистом шарже или карикатуре. Образ Тримальхиона не есть жанровая картинка из какого-нибудь компендиума в духе Феофраста, а также и не исключительно типизированная фигура: это дифференцированный этюд, где противоречивые черты сплавляются в нечто общее, что Петроний и предьявляет нам не без эстетического удовлетворения. Языковая и содержательная близость его речи к надписям вольноотпущенников доказывает, что его крестной матерью была сама жизнь¹. Круг Тримальхиона — ясный и определенный общественный слой; соответственно он считает себя центром мира, и он — главная фигура микрокосма на пиру. Эта эпоха и в самом деле была «временем Тримальхионов». Только ли ненависть к среде вольноотпущенников создала эту галерею роскошных фигур — вплоть до натуралистического воспроизведения индивидуальных особенностей речи?

Интеллектуалы тоже не кроятся по лекалу. Таков Евмолп: привлекательная смесь рассеянности и расчета, поэтической отчужденности от мира и проницательности в познании людей, энтузиазма и шарлатанства, — это одновременно и сумасшедший поэт, и Тартюф; таким он предстает уже в рассказе о мальчике из Пергама². Он сочетает функции помощника³ и соперника. В своем отказе от иллюзий он скорее приближа-

1. E. DOVROIU, Pour une édition du *Satiricon*, StudClas 10, 1968, 159–170 (особенно к 43, 6: CIL 6, 2, с. 994 сл.).

2. R. DIMUNDO, La novella del fanciullo di Pergamo. Struttura narrative e tecnica del racconto, AFLB 25–26, 1982–83, 133–178, ср. его же, La novella dell' Efebo di Pergamo. Struttura del racconto, MCSN 4, 1986, 83–94.

3. Ср. F. WENRLI 1965, особенно 138; о Евмолпе F. M. FRÖHLKE 1977, 61–110, особенно 104–106; R. ВЕСК 1979.

ется к типу *picaro*, чем Энколпий¹. Не меньше театральный талант похожего на куколку мальчика Гитона, который, превосходя своего любовника Энколпия женской хитростью, разыгрывает *femme fatale*. Не отличается односторонностью и фигура ратора Агамемнона: он проповедует презрение к пиршествам богачей, но охотно принимает соответствующие приглашения.

В то время как оба протагониста-мужчины, Энколпий и Гитон, поступают не всегда по-мужски, то, наоборот, у женщин — кроме Фортунаты и Сцинтиллы — нет недостатка в агрессивности, в том числе и в сексуальной области. Как Тримальхиона, так и эмансипированных дам и сервильных мужчин романа можно назвать символом своей эпохи; вспоминается женское «правительство» при дворе Клавдия. По иронии судьбы Евмолп, шут и поэт, — единственный, кто в конце способен сыграть роль свободного человека.

Описание предметного мира — не самоцель. За «реализмом» Петрония нас часто подстерегают литературные клише — например, литературы о пирах или античной практики представлять повседневную жизнь преимущественно в комическом искажении. Однако у нашего автора есть вкус к реальности — также и римская пейзажная живопись учитывает наблюдение природы², — но прежде всего он хочет описать человека, и здесь ему удаются эскизы, которые иногда напоминают римские скульптурные портреты. Вставки с описаниями картин (83; 89) вовсе не обязательно указывают на эпоху Второй софистики как на время написания, поскольку такого рода вещи существовали и много раньше³. Они связаны с лицами и ситуациями: ярко и живописно подано несоответствие между притязаниями и реальностью у Тримальхиона в сопоставлении сюжетов его фресок: «Илиада и Одиссея да Ленатов гладиаторский бой» (29, 9). Картины, которые рассматривает Энколпий, тематически связаны с его несчастной любовью к Гитону, что Петроний и вкладывает в уста рассказчику (83, 4–6). Мифология помогает создать иллюзии: следовательно, она оценивается так же, как у Марциала (10, 4) и

1. F. I. ZEITLIN 1971; G. SCHMELING 1994.

2. H. HERTER, Bacchus am Vesuv, RhM 100, 1957, 101–114.

3. Об истории описания произведений искусства: P. FRIEDLANDER, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Leipzig 1912; об описаниях у Петрония: F. M. FRÖHLKE 1977, 71–85.

Ювенала (1, 1–14). Религия¹ низводится до уровня магии и литературы. Фольклорные элементы — пословицы, речевые обороты, обычаи, истории о привидениях — служат дополнительной приправой².

Искусство рамочного рассказа, столь же древнее, как и рассказ от первого лица, принадлежит эпосу, диалогу и роману о путешествии: *Чудеса по ту сторону Фулы* Антония Диогена содержат рамочные технические средства³. Излюбленный прием — развлекательные вставки во время пира (61–63; 111 сл.) или для того, чтобы скрасить путь (118–124). Петроний создает внутреннюю связь между ходом основного действия и вставками; приведенные рассказы служат у него для характеристики говорящего: двуличность Евмолпа вполне обнаруживается в его истории о пергамском эфебе; равным образом сообщение о «переживаниях» должно утешить влюбленного Эноклпия. Популярные истории про оборотней и *striges*, «сучей», рассказанные на пиру у Тримальхиона, показывают скромный интеллектуальный уровень говорящих.

Искусная концепция повествования в более крупном плане проявляется, напр., в рассказе о плавании: единство места, точное подразделение на эпизоды. Вплоть до сцены примирения единие силовые линии связывают между собой последовательные эпизоды, тогда как после этой сцены появляется ряд самостоятельных картин. Следовательно, и в повествовательной технике вариация является важным принципом⁴.

Тонкость искусства рассказчика проявляется в деталях пира: появление ваятеля надгробных памятников Габинны и тщательно разработанный мотив смерти (71, 3–72, 3; 78, 5) подготавливают конец праздника; сквозная тема «бренности»

1. M. GRONDONA, La religione e la superstizione nella *Cena Trimalchionis*, Coll. Latomus 171, Bruxelles 1980; T. PINNA, Magia e religione nella *Cena Trimalchionis*, Studi di filos. e di storia della cultura, pubbl. dall' Ist. di filos. della Fac. di lett. dell' Univ. di Cagliari 1978, 449–500.

2. H. JACOBSON, A Note on Petronius, *sat.* 31, 2, CPh 66, 1971, 183–186; M. HADAS, Oriental Elements in Petronius, *AJPh* 50, 1929, 378–385; J. D. BAUER, Semitisches bei Petron, в: FS R. MUTH, Innsbruck 1983, 17–23; сказочное у Петрония: Ch. STÖCKER 1969, 77–88; о фантастическом: S. ROMM, The Edge of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction, Princeton 1992.

3. G. N. SANDY, Petronius and the Tradition of the Interpolated Narrative, *TAPhA* 101, 1970, 463–476 (лит.).

4. F. M. FRÖHLKE 1977, 37–60.

заявлена уже с самого начала говорящим образом трубача и (что в древности бросалось в глаза) часов.

Пробы риторической компетентности — декламации Эноклпия перед лицом мертвого Лихаса и защитительные речи Евмолпа в пользу его подопечных. Кому вещи подобного рода покажутся холодными, тот мог бы подумать, с каким чуть ли не спортивным интересом античная публика наблюдала за тонкостью аргументации или строения фраз. Для своего времени Петроний скорее скупно прибегает к риторике и концентрирует ее в тех местах, где она функционально оправдана.

Язык и стиль

Язык и стиль дифференцированы намного больше, чем это обычно бывает. Верхний слой — поэтический, нижний — вульгарный. Речи полубразованных вольноотпущенников, окрашенные народной латынью, — клад для лингвистов¹: здесь можно наблюдать «романские» черты (упадок среднего рода — *vinus, fatus*, исчезновение отложительных глаголов *in statu nascendi*). Однако не должно обманываться относительно эстетического оформления и этих частей. Речь не идет о «магнитофонных записях», с помощью которых можно реконструировать диалект какого-нибудь городка или социальной прослойки, но об искусном отборе и монтаже «вульгарных» оборотов; Петроний мог их собрать во время ночных рейдов с Нероном, который любил инкогнито смешиваться с толпой (Suet., *Nero* 26, 2). Вообще же эти куски не могут служить основой для поздней датировки: возникающие языковые особенности характерны не столько для эпохи, сколько для социальной среды.

С такими элементами в *Сатириконе* контрастирует изысканный повседневный язык высших сословий. Рассказчик говорит на чистой латыни и употребляет самые подходящие сло-

1. A. MARBACH, Wortbildung, Wortwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterzeichnung bei Petron, диссертация, Gießen 1931; J. FEIX, Wortstellung und Satzbau in Petrons Roman, диссертация, Breslau 1933, опубли. в 1934; A. STEFFENELLI, Die Volkssprache im Werk des Petron im Hinblick auf die romanischen Sprachen, Wien 1962; VON ALBRECHT, Prosa 152–163; H. PETERSMANN 1977 (основополагающая работа); юридическая латынь у Петрония: A. COLLIGNON 1892, 354 (с прим. 1); B. BOUCE, The Language of the Freedmen in Petronius' *Cena Trimalchionis*, Leiden 1991.

ва. Эта ненавязчивая благородная речь со своей *elegantia* обуславливает общее впечатление. Повествовательная проза Петрония сочетает изящную предметность Цезаря — иногда прямо-таки медиационски точную — с грацией столичного лоска; она прозрачна, не будучи тяжеловесной, и легка, не будучи туманной.

Многообразие языковых уровней имеет свой эстетический смысл: так возникают иронические эффекты — при переходе от поэзии к прозе сталкиваются друг с другом иллюзия и действительность, при чередовании вульгарного и столичного языка — различные образовательные уровни. Кто жалеет об отсутствии ясно выраженной этической программы, для того достаточно будет стиля Петрония, чтобы измерить по нему его писательскую правдивость и самодисциплину.

Образ мыслей I Литературные размышления

В этом смысле нужно воспринимать серьезно теоретические высказывания Петрония о необходимости длительной — годами — школьной выучки у классиков (особенно Гомера, Демосфена, Цицерона, Вергилия, Горация), *o grandis et... pudica oratio* (2, 6) и *o nova simplicitas*¹ — одновременно и этическом, и эстетическом принципе: *sermonis puri non tristis gratia ridet* (132, 15).

Однако было бы поспешно ставить на него штемпель «классициста»; почти те же мысли можно найти у оратора августовской эпохи Кассия Севера (*Sen. contr. 3 praef.*) — а тот был признанным архетипом тогдашних модернистов и при всем при том искренним почитателем Цицерона. Петроний ценит не только усердие, но и *ingenium* (2, 4). У него не тот или иной вкус — у него вообще есть вкус.

Петроний употребляет простонародные выражения, хотя он советует их избегать? Так ведь его высказывания (118, 4)

1. Различные трактовки *simplicitas* у E. MARMORALE 1948, гл. IV; A. M. FERRERO, *La simplicitas nell'età giulio-claudia*, AAT 114, 1980, 127–154; о поэтике Петрония F. M. FRÖHLKE 1977 *passim*; M. COCCIA, *Novae simplicitatis opus* (Petronio 132, 15, 2). *Studi di poesia latina in onore di A. TRAGLIA*, Storia e lett., Racc. di studi e testi 141/142, Roma 1979, 789–799; K. HELDMANN, *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst*, München 1982, 244–246; A. BARBIERI, *Poetica Petroniana*, *sat.* 132, 15, *Quad. della RCCM* 16, Roma 1983, 1–68.

относятся к эпосу, а не к роману! И если «надгробная речь» о Лихасе (115, 12–19) полна сентенций, то это показывает, что однажды автор хотел попробовать писать в этом модном стиле. Главный закон для него — «уместность». *Sermo urbanus* ритмичен, а простонародные реплики — нет¹. В полиморфном произведении каждый эпизод требует собственного стиля, как Джойс утверждает в одном из писем: «Каждый эпизод... должен не только обуславливать, но даже и порождать свою повествовательную технику»². Как раз это и есть один из важнейших стимулов для писателя. Единство произведения заключается не во внешних ремесленных и технических приемах, которые могут чередоваться, но в «почерке» автора. Его вкус к *purum* и *proprium*, «чистому» и «точному», сказывается в любом стилистическом регистре. *Simplicitas* — противовес к постылой мультипликации, самообольщению и искусственности. Петроний (как и великий юморист Гораций) — противник догм: *Nihil est hominum inepta persuasione falsius nec ficta severitate ineptius* («нет ничего фальшивее, чем нелепое убеждение, и ничего нелепее, чем притворная серьезность», 132, 16). Если он вкладывает важные реплики в уста несерьезному персонажу, это вовсе не обязательно создает для них ограничение. Разве дураки у Шекспира не говорят важные истины? А у Петрония ни разу не появляется «серьезная» фигура. У него, следовательно, и нет выбора.

Не менее важен стилистический принцип столичной литературы — *understatement*. По поводу поэтических вставок автор с удовольствием дезавуирует самого себя — как, напр., когда Евмолп был побит камнями после своей рецитации. Самоумаление — также сократовско-киническая черта жанрового стиля *Menippea*. Такие реплики следует воспринимать дословно не более, чем, скажем, относящиеся к эпистолографии указания о недостатке напильника. Самоирония писателя может зайти достаточно далеко. Так, Петроний высмеивает недостаточную мотивировку для морского путешествия друзей, вкладывая в уста Евмолпу следующие слова: «Каждый пассажир перед посадкой осведомляется о надежности капитана» (107, 2). Всегда ли у исследователей Петрония было до-

1. K. MÜLLER, изд. 4, 449–470.

2. К Карло Линати, 21 сентября 1920 г. (по-итальянски), в: *Letters of James Joyce*, ed. by Stuart GILBERT, London 1957, 147.

статочно слуха для таких вещей? И *bellum civile* должно было показать не то, как бы обработал материал какой-нибудь поэтишка, а каковы требования жанра; это не пародия, а эскиз, студийная модель.

Школьным примером служит для него жанр, наиболее отягченный конвенциональностью, — эпос (118—124). Здесь произведение Лукана — далекое от требований школы — оскорбило стилистическое чувство маэстро элегантности и вызвало его на поединок¹. Так является ли Евмолп в других местах — и в серьезных вещах, и в шуточных — ключевой фигурой для поэтики автора²?

Образ мыслей II

Жизненная мудрость Петрония часто близка Эпикуру, однако того, кто перед лицом смерти не пожелал философского утешения, не следует прикреплять ни к одной секте, тем более что его высказывания об Эпикуре вряд ли можно счесть чем-то бульшим, нежели общепринятое недоразумение по поводу гедонизма (132, 15)³.

Если Петроний в узком смысле слова не может быть признан ни философом, ни сатириком, то было бы ошибочно отказывать его произведению в духовном стержне. Он — трезвый наблюдатель в эпоху опьянения жизнью, которая по всем направлениям стремится превзойти любую меру. Признаком времени стал Золотой дом Нерона, занимавший целый квартал. Финансовый подъем вольноотпущенников, который не всегда сопровождался адекватным духовным развитием, дает человеку со вкусом повод понаблюдать, как самые изысканные гастрономические удовольствия, в бессмысленном нагромо-

1. F. I. ZEITLIN, *Romanus Petronius. A Study of the Troiae Halosis and the Bellum Civile*, Latomus 30, 1971, 56—82; P. A. GEORGE, *Petronius and Lucan De Bello Civili*, CQ 68, 1974, 119—133; E. BURCK, *Das Bellum Civile Petrons*, в: E. BURCK, изд., *Das römische Epos*, Darmstadt 1979, 200—207; P. GRIMAL, *Le Bellum Civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale*, в: J. M. CROISILLE, P. M. FAUCÈRE, изд., *Neronia 1977. Actes du 2e colloque de la Société des études néroniennes*, Clermont-Ferrand 1982, 117—124; J. P. SULLIVAN, *Petronius' Bellum Civile and Lucan's Pharsalia. A Political Reconsideration*, в: *Neronia* (см. выше), 151—155; A. C. HUTCHINSON, *Petronius and Lucan*, LCM 7, 1982, 46—47; A. LA PENNA 1985.

2. F. M. FRÖHLKE 1977, 61—110; R. BECK 1979.

3. Преувеличено O. RAHN 1963; правильно C. J. CASTNER, *Prosopography of Roman Epicureans from the 2nd Century B. C. to the 2nd Century A. D.*, Frankfurt 1988, 104.

дении, вызывают только приступы тошноты и внутреннюю опустошенность (значима реплика в конце пира 78, 5 *ibat res ad summam nauseam*, «дело шло к сильнейшей тошноте»). Это справедливо и для главной — сексуальной темы романа, чья проблематика всеобъемлюще обыгрывается во всех вариациях от чрезмерности до импотенции¹. Третья важная жизненная функция — речь: там внутренне лживая школьная эксплуатация риторики (1—5)², здесь безыскусная, но оттого не менее пустая болтовня вольноотпущенников! Крайности сходятся, когда болтун обращается к ритору: *videris mihi, Agamemnon, dicere: «Quid iste argutat molestus?» quia tu, qui potes loquere, non loquis* («мне кажется, Агамемнон, ты сказал: «Что несет этот надоедливый тип?» — ведь ты умеешь говорить, а не говоришь», 46, 1). Необразованные выходят на первый план, образованные молчат или декламируют, но кто, наконец, что-нибудь скажет? Это справедливо и для религии: с одной стороны, бум: везде можно найти богов — легче, чем людей (17, 5), которых нужно искать среди бела дня с фонарем, как Диоген. С другой стороны, все покупается — боги, как и гуси (137, 5). О Юпитере уже и думать забыли (44, 17): магия как остаточная религия годится еще для того, чтобы восстановить утраченную мужскую потенцию (135, 3; 136, 3; 137, 5).

Без сомнения, произведение Петрония относится не столько к «исцеляющей», сколько к «диагностической» литературе. Но по крайней мере в одной области Петроний не воздерживается от высказывания собственной позиции: это вотчина *arbiter elegantiarum*: хороший вкус в литературе и искусстве. Литературно-критические размышления не чужды сатире со времен Луцилия — Петроний (4 сл.) открыто встраивается в эту традицию (причем тон и размер стиха, однако, напоминают Персия). В склонности привести такого рода рассуждения, включая в сферу их компетенции и изобразительное искусство, Петрония мог поощрять тот круг, для которого он писал³, — узкий круг счастливых (или, скорее, смер-

1. Мотив импотенции: *Odys.* 10, 301; 341; эпиграммы Филодема в Палатинской Антологии; *Ov. am.* 3, 7; Ариосто, *Orlando furioso* 8, 49 сл.; В. KYTZLER, *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* 3, Frankfurt 1974, 302.

2. W. KISSEL, *Petrons Kritik an der Rhetorik (sat. 1—5)*, RhM 121, 1978, 311—328.

3. Соображения об этом у D. M. LEVIN, *To Whom did the Ancient Novelists Address Themselves?*, RSC 25, 1977, 18—29.

тников), которые были близки ко двору и придавали большое значение эстетическим оценкам нашего автора. Не раз задумывались о серьезности тех точек зрения, которые он вкладывал в уста своим героям. Путь к пониманию указывают собственная стилистическая позиция Петрония и те постоянные моменты его мировоззрения, на которые она намекает.

Традиция¹

Общий корпус, которым мы сегодня располагаем (141 глава в нумерации, общепринятой со времен Бурманна), не дает ни одно из наших свидетельств. Первый класс (О = «краткие эксцерпты») содержит извлечения из текстов до и после *Пифа* (из последнего только гл. 55). Вторая группа (L = «длинные эксцерпты») содержит все, кроме *Пифа* (из последнего только извлечения из глав 27–37, 5, как и главу 55 и семь сентенций). Третий класс, представленный только рукописью Н (Parisinus Latinus 7989, olim Traguriensis XV в.), дает полный текст *Пифа*. Четвертая ветвь, средневековые антологии или флорилегии (Ф), сохранила сентенции, стихотворные отрывки, а также прозаические части, как, напр., историю об эфесской вдове. Несмотря на произвольное вмешательство в текст, флорилегии не совсем лишены ценности.

Класс О разветвляется, по К. МЮЛЛЕРУ, на лучшую рукопись В (Bernensis 357, IX в.; некоторые листы отсюда в Leidenensis Vossianus Lat. Q 30; В идентична Autissiodurensis, откуда дает разночтения Р. Pitheou), с другой стороны – на все остальные рукописи.

Класс L – возникший к концу XIII в.², сохранившийся еще позднее конгломерат эксцерптов различного происхождения³: основным источником называют А; к этому добавляются еще один – более молодой – текст О и один из флорилегиев (Ф).

Эти последние (Ф) восходят к общему архетипу, большой, написанной во Франции антологии латинских классиков. В. L. ULLMAN⁴ относит возникновение Ф к XII в.; однако для Петрония в основе был хороший, более древний источник.

В разделах, где мы можем сопоставить L с Н или О, текст L по большей части менее надежен; где L – единственный свидетель, у текста, следовательно, нет надежной основы.

Н, А и О восходят – независимо друг от друга – к единому, неопубликованному экземпляру ω. От А зависят Ф и L. Для L использовался,

1. K. MÜLLER, изд. (Т), Stuttgart 1995; I. C. GIARDINA, R. C. MELLONI, изд., Torino 1995; M. D. REEVE 1983.

2. K. MÜLLER, изд. 3 429.

3. H. VAN THIEL 1971.

4. Petronius in the Mediaeval Florilegia, CPh 25, 1930, 11–21.

кроме того, Ф и позднейший представитель класса О¹. Подлинность стихотворений и стихотворных фрагментов, впервые опубликованных Скалигером и Бинетом, сегодня не ставится более под сомнение.

Влияние на позднейшие эпохи

Что оказывало влияние²? Что еще можно обнаружить у Петрония? Впервые его цитирует метрик Теренциан Мавр (GL 6, 399), время жизни которого нельзя точно установить. Ярко проявляющийся здесь интерес к стихотворным вставкам у Петрония³ длится вплоть до Средних веков. Этот угол зрения открывает ту сторону творчества Петрония, о которой до сих пор было сказано слишком мало. Мир петрониевых стихов включает, не считая эпических вставок, почти все игровые виды эпиграмм⁴ и родственных жанров. Петроний – мастер отточенной малой формы: от моральной сентенции (которая, правда, не морализирует, но, как у Монтеня, полностью вкушает прелесть какого-либо мига и тотчас же весело возвышается над ним) – вплоть до лирически эффектной любовной эпиграммы, которую по праву относят к прекраснейшим любовным стихотворениям мировой литературы (79, 8). Как Генрих Гейне, Петроний обладает одним из тех редких дарований, у которых ирония и чувство не разрушают, а даже как бы подкрепляют друг друга.

1. K. MÜLLER, изд. 3 в согласии с M. D. REEVE; теперь см. V. RICHARDSON, Reading and Variant in Petronius: Studies in the French Humanists and their Manuscript Sources, Toronto 1993.

2. О влиянии: к позднеантичным читателям Петрония относятся не только Сидоний Аполлинарий, Макробий и Иоанн Лидиец, но удивительным образом и Иероним. A. COLLIGNON, Pétrone au moyen-âge et dans la littérature française, Paris 1893; его же, Pétrone en France, Paris 1903; W. KRÖLL 1937, 121–2 сл.; A. RINI, Petronius in Italy from the 13th Century to the Present Time, New York 1937; J. K. SCHÖNBERGER, Petronius bei Cervantes, PhW 62, 1942, 211–213; G. BAGNANI 1954, 83–85 (о Поупе); G. PUZIS 1966 (о русской литературе); Ch. STÖCKER 1969, 86–88 (о Т. С. Элиоте, Г. Касаке, Д. Г. Россетти); P. G. WALSH 1970, 224–243 (о плутовском романе); H. D. RANKIN, Notes on the Comparison of Petronius with Three Moderns, ActAnt 18, 1970, 197–213 (о Прусте, Джойсе и Фицджеральде); J. H. STUCKEY, Petronius in Restoration England, Classical News and Views of the Classical Association of Canada 15, 1971, 1–17; R. GUERRINI, Petronio e Céline (ovvero «La Denigrazione del Reale»), RIL 107, 1973, 380–392; G. L. SCHMELING, D. R. REBMANN, T. S. Eliot and Petronius, CLS 12, 1975, 393–410; D. GAGLIARDI, Petronio e il romanzo moderno, Firenze 1993.

3. H. STUBBE, Die Verseinlagen im Petron, Leipzig 1933.

4. Об эпиграммах в Anthologia Latina: SCHANZ-HOSIUS, LG 2¹, 515 сл.

Менее адекватен принцип других эксцерпторов, которые охотятся за грамматическими или эротическими тонкостями. Их деятельность также оставляет свои следы и в тексте Петрония, и в его образе. Благороднейшее выражение этого принципа обнаруживается в сочетании обеих точек зрения в афоризме Юста Липсия: *auctor purissimae impuritatis*.

В Средние века Петроний известен Иоанну из Солсбери († 1180 г.) и Шартрской школе — но текст, которым они располагали, не превышал нынешний¹.

Возрождение плутовского романа в Испании протекает в социальных и литературных условиях, сходных с эпохой возникновения *Сатирикона*; между античным и современным плутовским романом возникает генетическая связь, однако главная роль достается Апулею, *Истории Аполлония* и грекам.

Во Франции у Петрония есть и переписчики, и читатели-гуманисты, и ученые издатели, и исполненные фантазии фальсификаторы², заполняющие лакуны, и литературные продолжатели, как Матюрен Ренье († 1613 г.) в своих сатирах (ср. Petr. 127 сл.)³ и Р. де Бюсси-Рабютен († 1693 г.) в *Histoire amoureuse des Gaules* (ср. схему действия у Петрония). Выросший во Франции шотландец Джон Барклай († 1621 г.) пишет — в целях предосторожности на латинском языке — *Euphormionis Satyricon* (1603—1607)⁴. Философ Лейбниц († 1716 г.) в письме от 25 февраля 1702 г. описывает шаловливое карнавальное представление пира Тримальхиона при ганноверском дворе⁵. Аналогичные устраиваются при дворе Филиппа Орлеанского, регента при Людовике XV, и Фридриха Великого.

Если влиянию Петрония свойствен определенный эксклюзивный характер, то причина заключается не только в том, что фрагменты обнаруживались очень медленно и переводились

лись еще позднее; *Cena Trimalchionis* выходит в свет впервые в 1694 г. на английском языке. Непредвзятой работе с *Сатириконом* как художественным произведением долгое время мешали моральные предрассудки. Даже такой поэт, как Вильгельм Гейнзе († 1803 г.)¹, публично дистанцируется от собственного перевода Петрония (1773 г.), и в некоторых отношениях сопоставимый с Петронием автор, Генри Филдинг († 1754 г.) говорит о «unjustly celebrated Petronius», который не может померяться силами мысли (wit) с апостолом Павлом (Covent Garden Journal 3. 3. 1752). С подъемом влияния буржуазной культуры предрассудки еще более усиливаются. Драматурги эпохи Реставрации чувствуют своим долгом вывести Петрония на сцену в драмах о Нероне как театрального злодея.

Зато весьма изыскан список умов, которые Петроний привлекал: за Лейбницем следуют Вольтер, Лессинг, Бальзак, Флобер, Т. С. Элиот. Великий датский автор Людвиг Гольберг († 1754 г.) объясняет: «Среди пишущих по-латыни я считаю Петрония Арбитра величайшим мастером, потому что, кажется, во всех частях он достиг совершенства»². Гете со своим чувством главного обратил внимание на важный аспект *Пира* — тематику смерти³. Александр Пушкин в наброске романа дал, вероятно, тончайшую оценку нашего автора: «Его суждения были обыкновенно быстры и верны. Равнодушие ко всему извлекло его от пристрастия, а искренность в отношении к самому себе делала его проникательным. Жизнь не могла представить ему ничего нового; он изведal все наслаждения; чувства его дремали, притушенные привычкою. Но ум его хранил удивительную свежесть. Он любил игру мыслей, как и гармонию слов. Охотно слушал философические рассуждения и сам писал стихи не хуже Катуллы»⁴. Поэты Майков, Брюсов и Блок — также знатоки Петрония.

1. Теперь см. W. HUBNER, Die Petronübersetzung Wilhelm Heinses. Quellenkritisch bearbeiteter Neudruck der Erstausgabe mit kritisch-exegetischem Kommentar, 2 Bände, Frankfurt, Bern 1987.

2. Herrn L. Freyherrn von Hollberg (sic) eigene Lebens-Beschreibung in einigen Briefen..., Copenhagen 1754, 325 сл.; латинский (!) оригинал: A. KRAGE-LUND, изд., L. Holbergs Tre Levnedsbreve, Bd. 2, København 1965, 436.

3. GRUMACH 1, 392 сл. = K. von Holtei, в: Gespräche mit Goethe, изд. F. von BIEDERMANN, Leipzig 1910, Bd. 4, 418; F. von Müller, Unterhaltungen mit Goethe, крит. изд. E. GRUMACH, Weimar 1956, 182 (16. 2. 1830).

4. Собрание сочинений, Москва, 1957, 610—614.

1. За еще более широкое знакомство с Петронием в Англии и Ирландии: M. COLKER, New Light on the Use of Transmission of Petronius, Manuscripta 36, 1992, 200—209.

2. F. Nodot, Paris 1691 и 1693; об этом W. STOLZ, Petrons Satyricon und F. Nodot, Wiesbaden 1987; под именем Лаллеманд (Fragmentum Petronii ex bibliotheca Sancti Galli..., б. м. 1800) кроется испанец Хосе Марчена.

3. HIGHET, Class. Trad. 651, прим. 25.

4. Англ. перевод: P. TURNER 1954; нем. — G. WALTZ, Heidelberg 1902.

5. R. HERZOG нашел недавно следующую рукопись философа: *Trimalcion moderne, composé l'an 1702 pour le Carnaval d'Hanovre*; R. HERZOG, Fest, Terror und Tod in Petrons Satyricon, в: Das Fest, изд. W. HAUG, R. WARNING (= Poetik und Hermeneutik 14), München 1989, 120—150.

Фридрих Ницше († 1900 г.), который (может быть, невольно) перенимает филдингово сравнение с апостолом Павлом, акцентуирует его противоположным образом: он воспринимает Петрония как «*tutto festo* — бессмертно здорового, бессмертно веселого и удачливого». С тонким чувством стиля он отмечает, что его умственное превосходство отражается в быстрой походке его рассказа, и ставит Петрония рядом с Макиавелли и Аристофаном как «мастера *presto*»¹.

Польский лауреат Нобелевской премии Генрих Сенкевич († 1916 г.) делает Петрония главным героем своего романа *Quo vadis* (1896 г.). С наступлением *fin de siècle* начинается эпоха, которую можно назвать *aetas Petroniana*. При этом не всегда удается освободиться от интереса к его материалу: если раньше отвергали имморализм, теперь из него делают нечто вроде культа — ср. сатанизм Селина. Под знаком эстетизма Петроний оказывает воздействие на одного из архегетов современной литературы, Ж. К. Гюисманса († 1907 г.), чья книга *A Rebours* (1884 г.) в свою очередь повлияла на Джойса († 1941 г.). Джойс — его *Улисс* структурно родствен *Сатирикону* — дружит с Оливером Сент-Джоном Югарти, который пишет стихотворение, посвященное Петронию². Роман Скотта Фицджеральда († 1940 г.) *The Great Gatsby* (опубл. в 1925 г.) должен был первоначально называться *Trimalchio at West Egg*. Влияние, как и на заре Нового времени, выходит за пределы литературы: Герман Ройттер сочиняет оперу *Die Witwe von Ephesus* (1954)³. Манфред Хеннингер иллюстрирует роман рисунками черным мелом (1962 слл.). Очень самостоятельная киноверсия Ф. Феллини⁴ (1969) дает *Сатирикону* неслыханно широкую аудиторию.

Петрониев взгляд диагноста, его художественная искренность, его суверенная насмешка над пустой болтовней, необозримым обилием всевозможных развлечений и идеологически приукрашенным самообольщением могут сегодня, когда исчезли некоторые табу, восприниматься во всей своей интеллектуальной прелести. Пора наконец прочесть *Сатирикон* как роман: современный роман как литературный жанр

1. Werke, изд. K. SCHLECHTA 2, 1210; 3, 527; 2, 594.

2. The Collected Poems, London 1951, 195.

3. См. теперь: W. SCHUBERT, *Trimalchio ad symphoniam allatus*. Petrons *Satyrica* und Bruno Madernas Oper *Satyricon*, A&A 47, 2001, 176—190.

4. A. SÜTTERLIN, Petronius Arbiter und F. Fellini, Frankfurt 1996.

«трансцендентальной бесприютности» (Г. Лукач) дает достаточный повод для дифференцированного сравнения. История влияния Петрония, этого в некоторых отношениях «современнейшего» из всех античных авторов, может быть, только начинается.

Издания: FRANCISCUS PUTEOLANUS, Mediolani 1482 (только краткие эксерпты O). * JEAN DE Tournes (Tornaesius) и DENIS LEBEY DE VAILLY, Lugduni (Lyon) 1575 (первое изд. текста L). * Patavii 1664 (первое изд. *Cena Trimalchionis*). ** P. BURMANN (TK), Amstelaedami 1743, перепечатка 1974. * F. BÜCHELER, Berolini 1862 (ed. mai.), 1922 (дополн. G. HERAEUS). * E. T. SAGE (ТПр), New York 1929, 1969. * Kong. MÜLLER (T), Stuttgart 1995; Kong. MÜLLER и W. EHLERS (лучший крит. T, ППр), München 1965, 1995 (послесловие: N. HOLZBERG). * M. HESELTINE, просм. E. H. WARMINGTON (ТП), London (1913) 1969. * O. SCHÖNBERGER (ТП), Berlin 1992. * Kong. MÜLLER (T), Stutgardiae 1995. * I. C. GUARDINA, R. CUCCIOLI MELLONI (T), Torino 1995. * G. L. SCHMELING, J. P. SULLIVAN (K) готовится. * *Cena:* L. FRIEDLÄNDER (K), Leipzig 1891, 1906, перепечатка 1960. * A. MAIURI (TK), Napoli 1945. * M. S. SMITH, Oxford 1975 (TK). * *Стихотворные вставки:* H. STUBBE (K), Leipzig 1933. * E. COURTNEY (TK), Atlanta 1991. * *Bellum civile:* F. T. BALDWIN, New York 1911. * G. GUIDO (K), Bologna 1976. ** *Лексикон, конкорданс:* J. SEGEBADE и E. LOMMATZSCH, Lexicon Petronianum, Leipzig 1898, перепечатка 1962. * M. KORN, S. REITZER, Concordantia Petroniana, Hildesheim 1986. ** *Библ.:* G. L. SCHMELING, J. H. STUCKEY, A Bibliography of Petronius, Leiden 1977. * M. S. SMITH, A Bibliography of Petronius (1945—1982), ANRW 2, 32, 3, 1985, 1624—1665. * N. HOLZBERG, послесловие к изд. Kong. MÜLLER и W. EHLERS 1995 (см. выше). * Важное постоянное издание: Petronian Society Newsletter (изд. G. L. SCHMELING, The University of Florida, Gainesville).

J. ADAMIETZ, Zum literarischen Charakter von Petrons *Satyrica*, RhM NF 130, 1987, 329—346. * G. BAGNANI, Arbiter of Elegance — A Study of the Life and the Works of C. Petronius, Toronto 1954. * A. BARCHIESI, Tracce di narrativa greca e romanzo latino, в: Semiotica della novella latina, Roma 1986, 219—236. * R. BECK, Eumolpus poeta, Eumolpus fabulatore: A Study of Characterization in the *Satyricon*, Phoenix 33, 1979, 239—253. * R. BECK, The *Satyricon*: Satire, Narration and Antecedents, MH 39, 1982, 206—214. * J. BODEL, Freedmen in the *Satyricon* of Petronius, диссертация, Univ. of Michigan 1984. * M. BROŽEK, De Petronii *Satyricon* librorum numero ac natura, ACD 4, 1968, 65—67. * A. CAMERON, Myth and Meaning in Petronius: Some Modern Comparisons, Latomus 29, 1970, 397—425. * M. COCCIA, Le interpolazioni in Petronio, Roma 1973. * M. COFFEY, Roman Satire, London 1976, 178—203. * A. COLLIGNON, Etude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le *Satiricon*, Paris 1892. * E. COURTNEY, Parody and Literary Allusion in Menippean Satire, Philo-

logus 106, 1962, 86–100. * S. DÖPP, «Leben und Tod» in Petrons *Satyrica*, в: G. BINDER, B. EFFE, изд., Tod und Jenseits im Altertum, Trier 1991, 144–166. * J. C. DUMONT, Le décor de Trimalcion, MEFR (A) 102, 1990, 959–981. * P. FEDELI, Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia, Aufidus 1, 1987, 3–34. * F. M. FRÖHLKE, Petron, Struktur und Wirklichkeit, Frankfurt 1977. * G. GIGANTE, Stile nuovo ed etica anticonvenzionale in Petronio, Vichiana 9, 1980, 61–78. * T. HAGG, The Novel in Antiquity, Oxford 1983. * R. HEINZE, Petron und der griechische Roman, Hermes 34, 1899, 494–519. * N. HOLZBERG, Der antike Roman, München 1986. * N. HORSFALL, The Uses of Literacy and the *Cena Trimalchionis*, G&R 36, 1989, 74–89; 194–209. * J. HOSNER, Studien zur lateinisch-romanischen Sprachentwicklung am Beispiel der gesprochenen Partien der *Cena Trimalchionis*, диссертация, Bochum 1984. * F. M. JONES, The Narrator and the Narrative of the *Satyrica*, Latomus 46, 1987, 810–819. * F. M. JONES, Realism in Petronius, в: H. HOFMANN, изд., Groningen colloquia on the Novel, т. 4, Groningen 1991, 105–120. * A. LA PENNA, Il *Bellum civile* di Petronio e il proemio delle *Historiae* di Sallustio, RFIC 113, 1985, 170–173. * E. MARMORALE, La questione petroniana, Bari 1948. * R. MARTIN, Le roman de Pétrone et la théorie du roman, Neronia 1977, 125–138. * C. PANAYOTAKIS, Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the *Satyrica* of Petronius, Leiden 1995. * P. J. PARSONS, A Greek «*Satyrica*»? , BICS 18, 1971, 53–68. * L. PEPE, Studi Petroniani, Napoli 1957. * L. PEPE, изд., Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare «La novella latina», Roma 1986 (включает несколько статей о Петронии). * L. PEPE, «Petronio», в: L. PEPE, *Sermo Miliesius*, Perugia 1987 (с библиографией). * B. E. PERRY, The Ancient Romances, Berkeley 1967, 186–210. * H. PETERSMANN, Petrons urbane Prosa, Wien 1977. * H. PETERSMANN, Umwelt, Sprachsituation und Stilschichten in Petrons *Satyrica*, ANRW 2, 32, 3, 1985, 1687–1705. * H. PETERSMANN, Petrons *Satyrica*, в: J. ADAMIETZ, изд., Die römische Satire, Darmstadt 1986, 383–426. * G. PUZIS, Voprosy rimskogo romana *Satiricon*, AAntHung 14, 1966, 371–386 (лит.). * O. RAITH, Petronius – ein Epikureer, Nürnberg 1963. * N. D. RANKIN, Petronius the Artist, Den Haag 1971. * E. RATTI, L'età di Nerone e la storia di Roma nell'opera di Petronio, Bologna 1978. * E. RATTI, Petronio e Nerone. Difficoltà e necessità dell'allusionismo nell'interpretazione del *Satyrica*, в: Neronia 1977. Actes du 2^e colloque de la Société int. des études néroniennes, Clermont–Ferrand 1977, опубли. 1982, 145–150. * M. D. REEVE, Petronius, в: L. D. REYNOLDS, изд., Texts and Transmission, Oxford 1983, 295–300. * H. ROEMER, Ausdrucks- und Darstellungstendenzen in den urbanen Erzählungspartien von Petrons *Satyrica*, диссертация, Göttingen 1961. * K. F. C. ROSE, The Date and Author of the *Satyrica*, Leiden 1971. * P. A. ROSENMEYER, The Unexpected Guests: Patterns of *Xenia* in Callimachus' *Victoria Berenices* and Petronius' *Satyrica*, CQ 41, 1991, 403–413. * G. L. SCHMELING, The *Satyrica*: The Sense of an Ending, RhM 134, 1991, 352–377. * G. L. SCHMELING, *Quid attinet veritatem per interpretem quae*

vere? Interpretes and the Satyricon, Ramus 23, 1994, 144–168. * G. L. SCHMELING, *Confessor gloriosus*: a role of Encolpius in the *Satyrica*, WJA 20, 1994–1995, 207–224. * P. SOVERINI, Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio, ANRW 2, 32, 3, 1985, 1706–1779. * N. W. SLATER, Reading Petronius, Baltimore 1990 (reader-response). * Ch. STÖCKER, Humor bei Petron, диссертация, Erlangen–Nürnberg 1969. * J. P. SULLIVAN, The *Satyrica* of Petronius. A Literary Study, London 1968. * J. P. SULLIVAN, Petronius' *Satyrica* and its Neronian Context, ANRW 2, 32, 3, 1985, 1666–1686. * H. VAN THIEL, Petron-Überlieferung und Rekonstruktion, Leiden 1971. * P. VEYNE, Le «Je» dans le *Satyrica*, REL 42, 1964, 301–324. * P. G. WALSH, The Roman Novel. The *Satyrica* of Petronius and the *Metamorphoses* of Apuleius, Cambridge 1970. * P. G. WALSH, Petronius and Apuleius, в: B. L. HIJMANS и R. Th. VAN DER PAARDT, изд., Aspects of Apuleius' *Golden Ass*, Groningen 1978, 17–24. * F. WEHRLI, Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur, MH 22, 1965, 133–154; повторно в: F. W., Theorie und Humanitas, Zürich 1972, 242–266. * F. I. ZEITLIN, Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity, TAPhA 102, 1971, 631–684.