

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

М.Л. Андреев

**ФОРМЫ ПРОШЛОГО
В КЛАССИЧЕСКОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

Препринт WP6/2004/03

Серия WP6

Гуманитарные исследования ИГИТИ

Москва
ГУ ВШЭ
2004

УДК 820/89-2
ББК 84-6
А65

А65 Андреев М.Л. Формы прошлого в классической европейской литературе. Препринт WP6/2004/03. — М.: ГУ ВШЭ, 2004. — 32 с.

В статье на временном отрезке от античности до XVIII в. рассматриваются те жанры европейской литературы, которые имели своим предметом преимущественно прошлое (трагедия, эпос и роман). Прошлое могло пониматься как мифологическое, историческое или сказочное (вымышленное); это тройственное деление было выработано уже в эллинистических поэтиках и оно структурирует всю двухтысячелетнюю историю высоких литературных жанров. В Древней Греции предметом изображения является почти исключительно миф, в Древнем Риме история проникает в трагедию и выходит на первый план в эпосе. В Средние века религиозная драма возвращается к мифу, эпос остается преимущественно историческим, но рядом с ним возникает роман как новая эпическая форма, обращенная к сказочному, т.е. вымышленному, прошлому. В литературе Возрождения, классицизма, барокко и Просвещения эпос сохраняет верность историческим и мифологическим сюжетам, тогда как трагедия к концу этого периода подходит к изображению вымышленного настоящего. Трагедия проделала весь путь от мифа к вымыслу и от прошлого к настоящему. Эпос остановился на этапе исторического сюжета; последний шаг к вымыслу и настоящему проделал за него роман. И только роману удается окончательно снять жанровую ограниченность в предмете и формах литературной репрезентации.

УДК 820/89-2
ББК 84-6

Mikhail L. Andreev. Forms of the Past in Classical European Literature. Working paper WP6/2004/03. — Moscow: State University — Higher School of Economics, 2004. — 32 p. (in Russian).

The author of the article examines genres of classical European literature from Antiquity to XVIII century which had the Past as their subject (tragedy, epic literature and novel). The representation of the Past could be understood as myth, history or fairy tale (imaginary story); this triple division was worked out in Hellenistic poetics and it structured the whole history of high literary genres. In Ancient Greece mythic past was practically the only object of representation; in Ancient Rome history entered into tragedy and was brought to the forefront in the epic literature. In the Middle Ages religious drama returned to myth, epos remained mainly historical, and the novel emerged alongside as a new epical form concerned with the imaginary Past. In the literature of Renaissance, Classicism, Baroque and Enlightenment epos remained attached to the historical and mythological topics, while tragedy to the end of this long period approached to representation of the imaginary Present. Tragedy walked the whole way from myth to the imaginary story and from the Past to the Present. Epic literature stopped at the stage of the historical subject, and the novel made instead of it the last step to the Present and the imaginary stories. As a result only the novel managed to eliminate classical genre limitations on the object and forms of literary representation.

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда в рамках проекта «Репрезентация прошлого как социоинтегративный фактор» (грант № 03-01-00016а).

Препринты ГУ ВШЭ размещаются на сайте:
<http://www.hse.ru/science/preprint/>

© Андреев М.Л., 2004
© Оформление. ГУ ВШЭ, 2004

Все, о чем бы ни говорили сказители и поэты, это повествование о прошлом, о настоящем или о будущем.

Платон. Государство

Поэты... либо отвергают свой взор от тягостного настоящего, либо помогают настоящему приобрести новые краски посредством света, которым они заставляют излучаться прошедшее... Они, собственно, всегда и неизбежно суть эпигоны.

Ницше. Человеческое, слишком человеческое

1

Литературные роды и виды, вполне определившиеся в период греческой классики, зафиксированные в этой своей определенности Аристотелем и с тех пор остающиеся базовыми категориями всякой теоретической поэтики, разграничены не только в отношении предмета, средства и способа подражания, но и в отношении времени. Эпос и трагедия, как правило, изображают прошлое, лирика и комедия, тоже как правило, — настоящее. Вслед за Аристотелем можно было бы сказать, что в данном отношении Софокл подобен Гомеру и оба они решительно отличаются от Аристофана. Прошлое, составляющее предмет эпоса и трагедии и вообще подлежащее литературному изображению, очевидным образом разделяется на три вида — мифологическое, сказочное и историческое. Очевидно это деление не только для современного взгляда. Сказку и миф умели различать и в древности: сказка не скрывает своей вымышленности и не требует веры в истинность того, о чем рассказывает; миф опирается на авторитетное предание и имеет дело с сакральными сюжетами. Сложнее дело обстоит с мифом и историей, здесь демаркация не такая четкая, если она есть вообще: гомеровский эпос понимался, в числе прочего, и как источник исторических сведений, а история, по крайней мере в своем начале, соприкасается с мифом, выходит из него и прямо его продолжает — не только у Геродота, но и у Тита Ливия (а у Диодора миф составляет чуть ли не главный предмет исторического повествования).

Основной водораздел проходил между тем, что было, и тем, чего не было: миф мог размещаться как на территории истинного, так и на территории ложного. Отсюда две интерпретаторские крайности в отношении мифа как

предмета поэзии: Евгемер и крайность доверия (чтобы добраться до исторической истины, надо лишь убрать из рассказа того же Гомера мифологическую гиперболизацию)¹, Зоил и крайность недоверия (все, что рассказывает Гомер, невероятно и неправдоподобно)². Под другими именами эти крайности возродились в XIX в.: историческая школа искала за каждым эпическим или легендарным персонажем историческое лицо (былинный Вольга — это князь Олег, Соловей Будимирович — конунг Гаральд) и за каждым эпическим сюжетом — историческое событие (змеборство Добрыни — это крещение Новгорода); мифологическая школа видела в тех же персонажах и событиях образы древних божеств (тот же Вольга как индоевропейское божество охоты) и в своем логическом пределе подводила к мифологизации истории (Н.А. Морозов и его современные последователи).

Разграничение между тем, что было, и тем, чего не было, восходит к самой глубокой архаике и лежит в основе первоначальных жанровых демаркаций³. Оно было теоретически осмыслено в эллинистических поэтиках, и тогда же утвердилось в правах тройственное деление поэтической материи — на миф, вымысел и историю⁴. По Цицерону (О нахождении, I, 27), история — это правда, в мифе нет ни правды, ни правдоподобия, в вымысле есть правдоподобие, но нет правды⁵. К Цицерону или к «Риторике к Гереннию» восходят жанровые классификации средневековых поэтик (скажем, у Иоанна Гарландского, XIII в.)⁶, от них не отказываются и первые гуманисты (Боккаччо в «Генеалогии языческих богов» насчитывает четыре вида «фабул», разграничивая их по степени правдоподобия) и теряют они силу только со вторым рождением аристотелевской «Поэтики» и с началом усвоения того ее

¹ Ср.: «Чтобы очистить миф и сделать из него только историческое предание, достаточно устранить все то, чему нет эквивалента, констатируемого в нашу историческую эпоху» (Вен П. Греки и мифология. Опыт о конституирующем воображении. М.: Искусство, 2003. С. 92).

² Шталь И.В. Логический предел софистического метода литературной критики (Зоил из Афинополя) // Древнегреческая литературная критика. М.: Наука, 1975.

³ «При магистральном делении на строго достоверное и не строго достоверное повествование былички и исторические предания оказываются в той же большой группе, что и миф, а сказки... попадают во вторую категорию, допускающую элементы художественного вымысла» (Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 45–46).

⁴ «Истина — случившееся на самом деле, ко лжи относятся вымыслы и мифы, а каково подобие правды, можно увидеть в комедиях и мимах» — александрийский грамматик Асклепиад из Мирлеи (ок. 100 г. до н.э.), по Сексту Эмпирику (Против ученых, I, 252). См.: Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.: РГГУ, 2000. С. 362, 369.

⁵ Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. I. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 550.

⁶ Там же. С. 643.

положения, которое при всей своей внешней простоте оказалось самым трудным, которое забыла античность и которое даже ренессансная мысль приняла и адаптировала не сразу — о том, что у поэзии иной предмет, чем у истории⁷. «Ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей» (Поэтика, 1451b).

2

Если рассматривать эволюцию эпоса в плане исторической поэтики (т.е. отвлекаясь от реальной хронологии), то она идет в направлении все более существенного овладения историей. В ранних формах эпоса какие-либо следы исторического предания отсутствуют, зато явно проявляется связь с богатырской сказкой и архаическим мифом: герои эпоса (африканского, тюрко-монгольского, карело-финского, из письменных — «Гильгамеш», «Эдда», ирландский) обороняют мир от хтонических чудовищ, воинские доблести в них сочетаются со способностями шаманов и колдунов, они находят или изготавливают первые орудия труда и базовые культурные объекты (т.е. сохраняют некоторые реликты образов первопредков и культурных героев), подвиги их носят отчетливо сказочный характер.

Переход к классической форме эпоса предполагает постепенное отнесение на задний план мифологической сюжетности и историзацию эпического фона. Типичный пример переходной формы дан «Одиссеей»: хитроумный герой сохранил черты, роднящие его с трикстером мифологического эпоса, его приключения богаты как сказочными, так и мифологическими мотивами, но все это обрамлено обширным квазиисторическим фоном Троянской войны. В средневековой Европе типологически близкая форма представлена англосаксонским и древнегерманским эпосом: в «Беовульфе» типичный сказочный богатырь, чьим главным подвигом является победа над драконом, введен в рамки исторического предания о датском королевском роде; Сигурд — Зигфрид с его воспитанием на стороне, мстью за отца, героическим сватовством, змеборством — в рамки предания о гибели бургундского королевства.

Следующей ступенью в оформлении классической формы доавторского эпоса является «Илиада». Мифологические и сказочные мотивы, обильно представленные в самом сказании о Троянской войне (Ахилл и мотив героического детства, Елена и мотив похищения жены), в поэме оказались вытес-

⁷ Андреев М.Л. Итальянское Возрождение: от стиля к жанру // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994.

нены на периферию, а в центр выдвинулась сама война как главное событие эпического времени. В средневековой Европе этой стадии соответствует романский эпос, где каких-либо мифологических элементов нет вообще, элементы богатырской сказки представлены очень скудно и полностью доминирует эпический историзм: как испанский, так и французский эпос вырастает на почве исторического предания, большинство его персонажей и некоторое число сюжетов имеют реальные исторические прототипы.

Вообще говоря, герой эпоса может вести свое происхождение как от сказочно-мифологического богатыря, так и от персонажа исторического предания: в первом случае вокруг него выстраивается квазиисторический повествовательный контекст (Одиссей, Беовульф, Зигфрид), во втором — вокруг него группируются типичные мотивы богатырской сказки (постепенное формирование эпической биографии у Роланда и Сида). Историческое предание может давать имена, может создавать фон и в отдельных случаях выступать как источник общего эпического сюжета (битва при Ронсевале, например, или сказания о битвах микенских ахейцев, легшие в основу троянского цикла)⁸.

Послегомеровский греческий героический эпос строго придерживается мифологической тематики. Киклические поэмы разрабатывали материал двух мифологических циклов: фиванского (три поэмы, посвященные соответственно трем поколениям героев — история Эдипа, борьба его сыновей за власть над Фивами и поход на Фивы эпигонов) и троянского («Киприи» со всей предысторией войны вплоть до первых сражений под Троей; «Эфиопида» с рассказом о двух прибывающих к троянцам подкреплениях и о гибели Ахилла; «Малая Илиада» — от смерти Ахилла до падения Трои, которому специально была посвящена также «Гибель Илиона»; «Возвращения» — о судьбе главных греческих героев, Неоптолема, Нестора, Менелая, Агамемнона, по завершении Троянской войны; «Телегония» — о приключениях Одиссея, предсказанных ему Тиресием, и его гибели от руки сына). Особой отраслью эпической поэзии были генеалогические поэмы, которые охотно использовал в качестве источника Павсаний. Рядом с гомеровской героической традицией шла гесиодовская, дидактическая и философская — через поэмы Ксенофана, Парменида и Эмпедокла она выходит к астрономическому эпосу Арата и Эратосфена, к медицинскому эпосу Никандра и уже в Риме к философии Лукреция, агрикультуре Вергилия и любовной дидактике Овидия.

⁸ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 62—108.

Гомеровская традиция на подходе к V в. до н.э. уже прочно вливается в русло авторской поэзии (первым эпическим поэтом не с совершенно легендарной биографией можно считать Пиниасиса из Галикарнаса, дядю Геродота, автора «Гераклеи» и поэтического повествования об основании ионических колоний), окончательно канонизируется и переживает несколько моментов частичного обновления: сознательную стилизацию Гомера дает в IV в. до н.э. Антимах Колофонский, противопоставляя свою «Фиваиду» гомеровским эпигонам, и в III в. до н.э. — Аполлоний Родосский, противопоставляя свою «Аргонавтику» моде на малые формы эпоса. У Аполлония было немало подражателей, чьи произведения известны в лучшем случае по названиям; в последний раз большой мифологический эпос на греческом языке дает о себе знать лишь на крайнем рубеже античности — в «Деяниях Диониса» Нонна Панополитанского.

Даже при крайней степени недоверия к мифу никто в эпоху античности не сомневался в исторической реальности его героев из мира людей — таких, как Геракл, Тесей, Ахилл, Ромул⁹. Из эпоса, поэтому, можно было добывать исторические сведения; надо было лишь провести разделение между тем, что правдоподобно и сообразно с природой, тем, что вообще возможно, но маловероятно (вроде непосредственного вмешательства богов в жизнь людей), и тем, что представляет собой полный вздор (вроде гигантомахии). Тем более показательным, что условная граница, разделявшая мифологическую и человеческую историю и проходившая где-то рядом с окончанием Троянской войны, сохраняла, по крайней мере, для эпических поэтов существенное значение. Для историков ее нет вообще: они без всякого затруднения переходят от мифических генеалогий к легендарным и собственно историческим. Поэты явно отдают предпочтение мифу и на почву истории вступать опасаются. Херил Самосский, живший в конце Пелопонесской войны и воспевший в своей «Персеиде» победу греков над Ксерксом, т.е. события чуть более чем полувековой давности, составляет очевидное исключение.

При этом никакого принципиального запрета на сочинение поэм с историческим и даже современным сюжетом не было. Плутарх, к примеру, рассказывает (Лисандр, 18) о двух увивавшихся вокруг спартанского полководца поэтах, каждый из которых сочинил поэму о его подвигах (правда, эти «Лисандрии» могли быть чем-то вроде эпиникия). Запрета не было, но не было и поэм (притом что «Персеида» Херила исполнялась публично по решению афинского народного собрания). Мало было и по-

⁹ Вен П. Греки и мифология. С. 57.

эм не с таким откровенно современным сюжетом, как «Персеида», но все же переступавших границу мифологического времени — наподобие поэмы Риона Критского (III в. до н.э.), описавшего легендарные войны Мессении против Спарты в VII в. до н.э.

Она до нас не дошла, но Павсаний приводит ее довольно подробный пересказ, причем, что характерно, выбирая наиболее достоверный источник, отдает предпочтение поэме Риона перед прозаическим сочинением (т.е. во всяком случае не поэмой) Милона Приенского (Описание Эллады, IV, 6). По этому пересказу довольно трудно судить, сколь велики были поэтические вольности, которые позволял себе Рион, обрабатывая материал исторического предания, и главная из них — чудесное, та вольность, которую с некоторыми оговорками дозволил поэту, и эпическому поэту в особенности, Аристотель (Поэтика, 1460a10—20), но за которую его особенно рьяно бранили гиперкритики. В тексте Павсания, опирающемся на Риона, есть лишь одно чудо: Аристомена, главного героя второй мессенской войны и поэмы Риона, спасает орел, когда спартанцы сбрасывают его в пропасть (причем, рассказывая об этом, Павсаний прямо ссылается на «прославляющих его деяния» — Описание Эллады, IV, 18). Может быть, конечно, Павсаний все «немыслимое» попросту устранил (критикует Риона он лишь однажды, за путаницу в генеалогии — IV, 15, 2), но странно в таком случае, что в рассказе о первых годах войны, до битвы у «Великого рва», с которой начинается поэма Риона, чудесного много больше (рождение Аристомена от дракона, подвиги, превосходящие силы обычного человека, потеря и обретение щита, призраки Елены и Диоскуров).

О том, как дело обстояло с чудесным в «Персеиде» Херила, сказать вообще ничего нельзя: единственное, что от нее сохранилось, — это отрывок из вступления, в котором поэт оправдывает выбор предмета тем, что все остальные уже разобраны. Но вряд ли трудности с введением «божественного аппарата» в исторический сюжет порождали трудности с использованием самих исторических сюжетов; во всяком случае, никаких затруднений в этом плане не будут испытывать ни Энный, ни Силий Италик. Видимо, главной причиной предпочтения, отдаваемого мифологическим сюжетам, надо считать традицию: новое искали не в новых темах, а в темах редких и трудных и в особой их обработке (кстати, именно в таком смысле допустимо толковать вступление к «Персеиде»)¹⁰.

¹⁰ Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. С. 246.

Что касается трагедии, то в этом жанре возможен был даже вымышленный сюжет (правда, нам известен лишь один такого рода пример — «Цветок» или «Анфей» Агафона), а взятых из современной истории было несколько больше, чем в эпосе. Еще до «Персов» Эсхила Фриних поставил «Взятие Милета» и «Финикиянок». «Взятие Милета» с рассказом о судьбе союзного Афинам города, всех жителей которого персы обратили в рабство, так потрясло зрителей, что на Фриниха наложили крупный штраф, а дальнейшие постановки его трагедии запретили (Геродот, VI, 21). Вряд ли, однако, именно опасения вызвать такой сильный катарсис (по словам Геродота, все зрители в театре залились слезами) определяли сюжетные предпочтения трагедиографов (хотя в «Финикиянках» Фриних предпочел изобразить скорбь персов после поражения при Саламине, и в этом, т.е. в переносе страдательной роли на сторону военного противника, за ним последовал Эсхил). Скорее всего, для трагедии были действительны те же причины, что и для эпоса: высшее искусство трагического поэта видели не в способности возвести к поэзии новый сюжет, а в умении по-новому обработать традиционное, и к тому же многократно использованное предшественниками, сказание. Хотя Аристотель в принципе допускает использование новых и даже вымышленных сюжетов, но вынужден признать, что на деле этого не происходит: «лучшие трагедии держатся в кругу немногочисленных родов — например, об Алкмеоне, Эдипе, Оресте, Мелеагре, Фиесте, Телефе» (Поэтика, 1453a15).

После «Персов» современная история из трагедии уходит, у Софокла и Еврипида нет ни одной трагедии на современную тему. В постклассический период сюжетная изобретательность трагедиографов проявлялась в игре с мифологическим сюжетом или в использовании редкого варианта мифа (Антигона, к примеру, не погибает, а Медея не убивает своих детей) — обычай, решительно осужденный тем же Аристотелем («нельзя разрушать сказания, сохраненные преданием, такие, как смерть Клитемнестры от руки Ореста или Эрифилы от руки Алкмеона» — Поэтика, 1453b20). Исторические сюжеты возвращаются в эллинистической трагедии, отчасти, возможно, как дань архаизаторским вкусам данной эпохи: трагедия на тему геродотовского рассказа об убийстве лидийского царя Кандала его телохранителем Гигесом (события VII в. до н.э.), «Фемистокл» и «Ферейцы (о событиях V — IV в. до н.э.), «Кассандреида» (о недавних событиях).

В Риме собственная традиция словесности, в том числе эпическая и драматическая, только начинала складываться, когда была оборвана или отеснена на периферию импортом греческих литературных форм. Эпос и трагедия перенесены в Рим из Греции, и эллинский образец определяет в них многое, тематику в том числе. Римская трагедия в основной массе остается мифологической, и поскольку своей сюжетно разнообразной мифологии Рим не имел, то и трагедия обращалась за сюжетами к Греции (явно предпочитая троянский цикл и сказания, с ним связанные — в память о легендарных греческих корнях Рима). Среди римских трагедий есть и посвященные римской истории, так называемые «претексты» — истории как легендарной («Ромул» Невия, «Сабинянки» Энния, «Брут» Акция), так и злободневной («Кластидий» Невия — о победе Марцелла над галлами в 222 г. до н.э.; «Амбракия» Энния — о взятии Марком Фульвием Нобилиором в 189 г. до н.э. города Амбракия, входившего в Этолийский союз, Энний был личным участником осады; «Павел» Пакувия — о победе Эмилия Павла при Пидне в 168 г. до н.э., «Октавия», долгое время приписывавшаяся Сенеке — о Нероне). Лишь одна из нам известных претекст берет в качестве сюжета событие, среднеудаленное во времени (пьеса Акция, жившего во II — I в. до н.э., о подвиге Деция Муса, датирующемся 295 г. до н.э.). Претекст определенно меньше, чем трагедий на сюжеты из греческой мифологии, но у римлян в отличие от греков историческая тема в трагедии выступает при всей ее относительной маргинальности не как исключение, а как правило¹¹.

В эпосе тенденция к освоению национальной тематической предметности выражена еще более определенно. Начался римский эпос с перевода «Одиссеи», но уже второй римский поэт, Гней Невий, пишет «Пунийскую войну» — о противоборстве Рима и Карфагена, начиная с Дидоны и Энея и заканчивая победой Рима в Первой Пунической войне (в которой сам Невий принимал участие). «Анналы» Энния — это поэтическое изложение римской истории от Энея до современности (причем автор, уже завершив поэму в соответствии с первоначальным замыслом, прибавлял к ней все новые и новые книги по мере накопления материала, т.е. по ходу

¹¹ Ни один из заметных римских трагиков мимо этого поджанра не прошел: из трагедий Гнея Невия известно по заглавиям около десяти, из них две претексты; двадцать два заглавия у Квинта Энния и также две претексты; одна из тринадцати у Марка Пакувия; две из более чем сорока у Луция Акция. До нас дошла только «Октавия».

самой истории)¹². Эта эпическая тема найдет высшее художественное выражение в «Энеиде» Вергилия, в рассказе о судьбе легендарного родоначальника, взятой в перспективе исторической судьбы и исторической миссии римского народа (к такому повороту темы Вергилий, что показательно, пришел от первоначального замысла анналистической поэмы в духе Энния о войнах Октавиана Августа).

Продолжают магистральную линию римского эпоса «Фарсалия» Лукана (о гражданской войне Цезаря и Помпея) и «Пуника» Силия Италика (о войне с Ганнибалом), рядом с ней идет восходящая в пределе к Гесиоду дидактика, которая на своем пике дает мирообъемлющий эпос Лукреция и три поэтико-дидактических экскурса в главные сферы жизни — природу («Георгики» Вергилия), поэзию («Послание к Пизонам» Горация) и любовь («Наука любви» Овидия). Прямое обращение к греческой мифологической сюжетности («Аргонавтика» Валерия Флакка, «Фиваида» и «Ахиллеида» Стация) выглядит по отношению к этим линиям боковым ответвлением. Даже в чисто мифологическом эпосе Овидия присутствует идея преодоления природного хаоса и выявления провиденциальной миссии Рима и смысла мировой истории¹³. Завершает историю римского эпоса на рубеже IV — V вв. Клавдий Клавдиан: если его египетский земляк и современник Нонн Панополитанский в соответствии с греческой традицией создает мифологический эпос с мистическим сюжетом, то Клавдиан, отдав дань мифологии в незаконченном «Похищении Прозерпины», основные усилия направляет на риторическую обработку истории, причем истории современной — сопровождает панегириками чуть ли не каждый консульский год (например, «Панегирик на четвертое консульство Гонория Августа»), воспевает успехи римского оружия в борьбе против африканских мятежников («О войне с Гильдоном») и вторгнувшегося в Италию Алариха («О войне с готами»). Клавдиан найдет последнего продолжателя в лице Крескония Кориппа, автора «Иоаннеиды», поэмы о победе войск императора Юстиниана над берберами.

Если в Греции особый статус эпической темы обеспечивался временной и ценностной дистанцией, то в Риме ввиду отсутствия или необязательности таковой его приходилось поддерживать другими средствами.

¹² Тринадцатая и четырнадцатая книги посвящены войне с Антиохом, пятнадцатая — войне с Этолийским союзом, шестнадцатая — Цецилию Тевкру.

¹³ Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М.: Индрек, 1993. С. 296.

Одним из этих средств был сам жанровый канон, отступления от которого воспринимались как прямая измена поэзии. Лукан в «Фарсалии» отказался от мифологического арсенала ради исторической точности (известно, что он опирался на несохранившиеся книги Тита Ливия, его поэму даже сейчас используют как исторический источник). Эта его новация была встречена с недоумением, во всяком случае и современники, и даже совсем отдаленные потомки сомневались в поэтической допустимости подобного отхода от традиции. Квинтилиан колебался, к какому лагерю, ораторов или поэтов, следует причислить Лукана (Воспитание оратора, X, 1, 90); комментатор Вергилия Сервий отказывался признавать Лукана поэтом, полагая, что он сочинил историю, а не поэму¹⁴.

Один из персонажей «Сатирикона» Петрония, поэт Евмолп, критикует поэмы о гражданской войне, созданные «без достаточных литературных познаний». По общему мнению, объектом критики является именно «Фарсалия». «Ведь дело совсем не в том, чтобы в стихах изложить факты — это историки делают куда лучше; нет, свободный дух должен устремляться в потоке сказочных вымыслов по таинственным переходам, мимо святилищ богов, чтобы песнь казалась скорее вдохновенным пророчеством исступленной души, чем достоверным показанием, подтвержденным свидетелями» (Сатирикон, СХVIII). Евмолп даже дает свой вариант поэмы на тот же, что и у Лукана, сюжет — как бы конспект эпоса всего в триста строк (видимо, пародийный), где есть и Дит, вещающий из усыпанного пеплом зева, и беспечная Фортуна, и источающий яд из пасти Раздор, где руку Цезаря держат Диона, Афина Паллада и Ромул, «бряцающий дротом огромным», а Помпею спешат на помощь Фебея, Феб и Меркурий. Все как в «Илиаде», только мифология окончательно превратилась из содержания поэзии в ее язык.

4

В Средние века, сразу по выходе из «темных» столетий, вместе с возрождением латинской поэтической традиции возродился и эпос — в панегирической редакции, приданной ему последним великим римским эписком

¹⁴ Петровский Ф.Ф. Марк Анней Лукан и его поэма // Лукан Марк Анней. Фарсалия или Поэма о гражданской войне. М.: Ладомир — Наука, 1993. С. 282. Еще в XVI в. Жак Пелетье требовал лишить автора «Фарсалии» звания поэта за то, что тот, в отличие от Гомера и Вергилия, не изменил естественный порядок событий. Отзвуки этой многовековой критики слышатся даже во «Взгляде на эпические поэмы» Хераскова («Фарсалию» многие нарекают газетам, пышным слогом воспетыми).

Клавдианом. Как в Риме, он был в основном историческим; в отличие от древнеримской традиции (но в согласии с Клавдианом), брал в качестве материала в основном ближайшую или прямо современную историю. Начало положили поэты Каролингского возрождения, авторы нескольких поэм о походах и битвах Карла Великого. Ангильберту, самому известному из поэтов, входивших в палатинскую академию, принадлежат поэмы о разгроме аваров и о конкордате, заключенном Карлом и папой римским Львом III. В IX в. эту традицию продолжил «Прославлением Людовика» Эрмольд Нигелл и затем закрепили многочисленные «деяния» королей и императоров («Деяния императора Беренгария», «Деяния Оттона» Хротсвиты Гандерсгеймской, «Деяния Фридриха» и пр.).

Особого расцвета этот вид эпоса, располагающийся на стыке хроники и панегирика, достиг в Италии XII в., где наряду с поэмами, прославляющими великих мира сего («Деяния Роберта Гискара» Вильгельма Апулийского, «Жизнь графини Матильды» Донизона Канузинского, «Книга о делах сицилийских» Петра Эболийского), впервые появляются стихотворные повествования, главным героем которых выступает герой коллективный, коммуна — «Песнь о победе пизанской» (победа, одержанная пизанцами и генуэзцами над африканскими пиратами в 1085 г.), «Книга Майоркская» (о победе пизанцев над сарацинами на Майорке в 1114 — 1115 гг.), «О войне Милана с Комо» (война 1118 — 1127 гг., закончившаяся разрушением Комо), «О разрушении Милана» (осада Милана Фридрихом Барбароссой в 1162 г.).

Кроме истории политической материал средневековой латинской эпической поэзии поставляла история религиозная (стихотворные переложения агиографических сочинений и поэмы об основании монастырей — можно вспомнить, хотя бы, поэму о Йоркском монастыре Алкуина или «Начала Гандерсгеймской обители» Хротсвиты). Что касается истории легендарной, то тут на первом месте была, разумеется, Библия и библейские апокрифы. Начало этой эпической традиции было положено еще в поздней античности (Ювенк в IV в., Целий Седулий в V в., Аратор в VI в.), она продолжалась на всем протяжении Средневековья (в XII в. можно указать на поэму о Пилате, приписываемую Петру Пиктору, на поэму об Иуде, на «Аврору, или Писание в стихах», огромный свод стихотворных пересказов Библии, принадлежащий Петру Риге).

В античной истории ряд тем был закрыт известными и почитаемыми в Средние века Вергилием, Луканом и Стацием — соперничать с ними средневековые поэты не помышляли. Но Гомера они не знали; поэтому

Троянская война, о которой было известно по прозаическим повестям Диктиса и Дарета и по «Латинской Илиаде», дала материал для нескольких поэм (в том же XII в. — Иосиф Иксанский, Петр Санктонский и Симон по прозвищу «Золотая коза»). На стыке легенды и истории возникли в XI в. «Жизнь Магомета» Эмбрихона Майнцского (где заглавный персонаж рисуется самыми черными красками) и в XII в. «Алекстреида» Вальтера Шатильонского (где автор не следует за популярной в Средние века романизированной версией биографии Александра Македонского, восходящей к Псевдо-Каллисфену, предпочитая опираться на более достоверные исторические источники — в основном на Квинта Курция). Некоторые латинские поэмы берут свой материал из народных эпических сказаний; первым в этом ряду стоит «Вальтарий» (IX в.), где персонажи и сюжеты южнонемецкого эпического цикла, к которому восходят древнеанглийская поэма о Вальдере и исландская «Сага о Тидреке», обрабатываются в стиле вергилиевского эпоса. На фоне всеобщей популярности каролингского цикла возникла латинская «Песнь о предательстве Гвенона», в XIII в. Эгидий Парижский переложил в стихи хронику Псевдо-Турпина, а Одон Магдебургский — шпильманский эпос о герцоге Эрнсте.

Значительным авторитетом в эпоху, склонную к нравоучительству и морализации, пользовался дидактический эпос, в традиции которого Средние века произвели лишь одну значительную революцию — выдвинули на первый план аллегорическую поэму. Но еще больший инновационный потенциал заключала в себе поэма неизвестного автора, написанная (но недописанная до конца) в южногерманском монастыре в первой половине XI в. и не получившая никакого отклика в дальнейшей латинской традиции: «Руодлиб» представляет собой первое в европейской литературе стихотворное эпическое произведение с вымышленным сюжетом (комбинирующим дидактические, рыцарские и сказочные элементы), который не вписан ни в исторический, ни в псевдоисторический, ни в мифологический контекст. В сущности, это первый опыт рыцарского романа за век до его фактического возникновения.

Эволюция средневекового новоязычного эпоса (в первую очередь французского и немецкого), возникшего, как уже говорилось, на почве исторического предания, шла в направлении все большего отхода от исторической основы и все более активного сотрудничества с жанрами, ориентированными на художественный вымысел. Особенно показательна в этом отношении так называемая «жеста Крестовых походов». Самые ранние ее памятники («Песнь об Антиохии» и «Песнь об Иерусалиме» в версии Риша-

ра Пилигрима) созданы в начале XII в., непосредственно по следам Первого Крестового похода, участником которого был их автор, и переработаны в конце века Грендором из Дуэ. Предположительно он же дополнил цикл поэмой «Пленники»: ее сюжет, локализованный в интервале между осадой Антиохии и осадой Иерусалима и не имеющий никакой исторической основы, составляют типично сказочные приключения (битвы с великанами и чудовищами) пяти французских рыцарей. Затем, уже в XIII в. у героя Первого Крестового похода, Готфрида Бульонского, появилась эпическая биография (с ее главной фазой, героическим детством — «Отрочество Готфрида») и развернутая эпическая генеалогия (группа поэм о деде Готфрида, Элиасе или Рыцаре с лебедем, где уже полностью доминируют сказочные мотивы и ходы — оставление детей в лесу, воспитание на стороне, зооморфные превращения, волшебные помощники, брачные запреты)¹⁵.

Ход и направление этой эволюции совершались под прямым влиянием вновь возникшего эпического жанра — рыцарского романа. В поисках своего жанрового лица роман прошел через стадию обработки исторических или псевдоисторических сюжетов. Многочисленные версии «Романа об Александре» (французские — фрагмент, сохранившийся от поэмы Альберика из Безансона, анонимная поэма середины XII в., созданная при дворе Альяноры Аквитанской, романы Александра де Берне, Ламберта-ле-Торта, Пьера де Сен-Клу; немецкие — «клирика Лампрехта», Рудольфа Эмского; испанские, английские) опираются, в отличие от «Алекстреиды» Вальтера Шатильонского, на традицию, восходящую к Псевдо-Каллисфену (Юлий Валерий, «История сражений» архипресвитера Льва). Из повестей Диктиса и Дарета исходит в своем «Романе о Трое» Бенуа де Сент-Мор. Новоязычные авторы не в пример латинским не считали непозволительным обрабатывать те же сюжеты, что Вергилий и Стаций (французские «Роман о Фивах» и «Эней», «Роман об Энее» Генриха фон Фельдеке). «Предроманная» специфика этих произведений заключается в резком увеличении удельного веса любовной тематики — первый шаг к открытию «внутреннего человека», сделанного уже жанровой классикой. В «Романе о Трое» подробно разработаны коллизии, связанные с любовными треволнениями Медеи и Поликсены, а любовный треугольник Троил — Бризеида — Диомед, рожденный воображением Бенуа де Сент-Мора, дал начало популярному в дальнейшей эпической и драматической по-

¹⁵ Михайлов А.Д. Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики. М.: Наследие, 1995. С. 86—89.

эзии сюжету (Боккаччо, Чосер, Шекспир); в «Энее» центральное место занимает изображение любви заглавного героя и Лавинии (что не имеет никакой опоры в «Энеиде» Вергилия, где Эней и Лавиния даже ни разу не встречаются).

Рыцарский роман и в дальнейшем уделял некоторое, все более слабеющее внимание чисто декоративным греческим («Атис и Профилиас» Александра де Берне, где Афины, в которых правит Тесей, осаждает римское войско; «Ипомедон» и «Протесилай» Гуона де Ротеланда) и византийским темам («Иракий» Готье из Арраса, «Клижес» Кретьена де Труа), но его главный сюжетный исток представлен кельтским эпосом, который сохранился в форме богатырской сказки и именно так, как резервуар сказочных сюжетов, был воспринят французскими романистами. Еще один источник романов бретонского или артуровского цикла — «История бриттов» Гальфрида Монмутского, в которой валлийские легенды о племенном вожде были включены в полуфантастическую историю английского королевства. Дополнительный псевдоисторический ориентир был установлен Робертом де Бороном, который в своем «Романе о Граале» связал историю мистической чаши со страстными эпизодами евангелий, а житие ее первого хранителя Иосифа Аримафейского — со взятием Иерусалима войсками Веспасиана.

Эти слабые привязки к внелитературной реальности сохранялись и в дальнейшем, время от времени даже усиливаясь, но какой-либо конструктивной роли не играли никогда. Почти каждый автор романа считает необходимым соотнести действие своего произведения с некоторой легендарной хронологией или генеалогией (скажем, Гарси Родригес де Монтальво объявляет английского короля, при дворе которого размещает действие своего «Амадиса Гальского», далеким предшественником короля Артура), но принципиальная вымышленность самого сюжета уже со времен Кретьена де Труа утверждается в качестве неписаного жанрового закона. К такому же итогу пришел эпический в своей основе каролингский цикл: в романических поэмах Боярдо и Ариосто самые фантастические моменты повествования сопровождаются бурлескными ссылками на исторический авторитет (в качестве такового выступает, как правило, архиепископ Турпин, один из персонажей «Песни о Роланде» и легендарный автор «Истории Карла Великого»). Из неразличения вымысла и реальности выводит основную коллизию своего романа Сервантес.

Средневековая драма появилась на свет вне какой-либо связи с традицией драмы античной, но в ней тем не менее спонтанно выявились, по отношению к изображаемому времени, аналогичные жанровые Distribu-

ции. Литургическая драма, развившаяся из католического богослужения, обрабатывала в основном библейские сюжеты: в первую очередь евангельские, приуроченные к Рождеству (о поклонении пастухов и волхвов, об избииении младенцев) и Пасхе (страстные, о посещении Гроба, о хождении в Эммаус), в меньшей степени — ветхозаветные (об Иакове, Иосифе, Данииле). Небольшая группа представлена действиями на житейные темы (о св. Николае). В дальнейшем из этих разделов литургической драмы выросла мистерия, охватывающая весь материал Священной истории, от сотворения мира до Страшного суда, и миракль, бравший свои сюжеты преимущественно из агиографической традиции. В плане тематической избирательности средневековая религиозная драма вполне сопоставима с древнегреческой трагедией: и та, и другая имеют дело с прошлым, наделенным авторитетом одновременно истинности и сакральности и как таковое противопоставленным вымышленному настоящему аттической комедии или фарса. Единственный на всем протяжении Средних веков опыт драматической обработки актуального исторического сюжета представлен «Эццеринидой» (1315) Альбертино Муссато: несмотря на программную установку на подражание трагедиям Сенеки в ней преобладают нарративные структуры¹⁶, тем самым она примыкает к той традиции исторического эпоса, которая была особенно популярна именно в Италии.

5

Начиная с Возрождения, четыре века европейской литературной истории прошли под знаком абсолютного доминирования заданного античной словесностью образца, чей авторитет не могли существенно поколебать отдельные полемические выпады (наподобие совершенного французскими «новыми»). Это же время означено возникновением нормативной поэтики (в античности поэтика была описательной и оперировала не правилами, а корпусом образцовых текстов; в Средние века появилась нормативная поэтика, но она обслуживала почти исключительно школьную практику) — в рамках этой дисциплины было впервые после Аристотеля проблематизировано отношение между историей и поэзией.

Для Аристотеля, чей трактат о поэтическом искусстве был в XVI в. возведен в ранг филологической Библии, история и поэзия различаются не

¹⁶ Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X—XIII вв.). М.: Искусство, 1989. С. 37—38.

только по форме, но и по сути: история — это рассказ о частном, поэзия — об общем. С освоением этого аристотелевского положения поэзия была выведена из подчинения другим наукам: еще Петрарка и Боккаччо, даже присваивая поэзии наивысший иерархический статус, полагали, что она имеет дело с теми же истинами, что и философия, и отличается от нее лишь языком. Особый поэтический язык, который на всем протяжении античности и Средневековья считался главным дифференцирующим признаком поэзии, оказался отодвинут на второй план. На первый выдвинулось содержание поэзии, и в связи с этим потребовалось определить его отношение как к философским предметам (памятуя о том, что Аристотель отказал в звании поэта Эмпедоклу), так и к предметам историческим (памятуя о том, что Аристотель отказался считать поэтом Геродота, даже пишущего стихами).

Лудовико Кастельветро, автор первого новоязычного комментария к «Поэтике» Аристотеля (1570), жестко развел по предмету поэзию и прочие науки, изгнав из поэтического сообщества не только Гесиода, Эмпедокла и Лукреция, но и Лукана с Силием Италиком. Поэтическая материя, по его суждению, должна быть подобна исторической, но ни в коем случае не должна быть ей тождественна. Сфера истории — истинное, сфера поэзии — возможное. В то же время, если фабула комедии вся состоит из возможных событий, то фабулы трагедии и эпоса включают наряду с возможными событиями также и те, что случились на самом деле. Недопустимо, к примеру, придумывать исторических персонажей, никогда не существовавших, или приписывать существовавшим деяния, ими не совершавшиеся. Недопустимо вообще делать предметом эпического или трагедийного повествования события, не имевшие места в истории — вымысел дозволен только при изображении особого порядка этих событий. Если из истории известно не только событие, но и то, как оно происходило во всех подробностях, то это событие поэзии уже не подходит¹⁷.

Аристотель, как уже говорилось, не считал необходимым в трагедии «во что бы то ни стало гнаться за традиционными сказаниями», объясняя это тем, что «известное известно лишь немногим» (Поэтика, 1451b25). Кастельветро согласен, что с историей знакомы далеко не все зрители, но настаивает, что нет такого зрителя, который не был бы разочарован, узнав, что его обманули («так человек, обладающий драгоценностью и считаю-

¹⁷ Кастельветро Л. «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 82—84, 95—98.

щий ее подлинной, радуется, а узнав, что она поддельна, огорчается»). Соответствие истине необходимым образом участвует в создании эстетического эффекта. У других авторов могли быть другие аргументы¹⁸, но так или иначе, начиная с XVI в., сложилось влиятельное поэтологическое направление, сторонники которого полагали, что эпос и трагедия должны в обязательном порядке опираться на исторические сюжеты.

Сторонники другого направления (Джиральди Чинцио и Джованни Баттиста Пинья, участники спора об Ариосто и Тассо в Италии, Бальтасар Грасиан в Испании, Пьер Даниэль Юэ во Франции), ссылаясь на всеобщую популярность таких произведений, как «Влюбленный Орlando» Боярдо, «Неистовый Орlando» Ариосто, многочисленное семейство испанских романов, порожденных «Амадисом», отстаивали допустимость вымышленных сюжетов в эпическом повествовании. В теории постепенно складывалась, по отношению к эпосу, система двустороннего равновесия, подобная той, что давно сложилась в драме, но для того, чтобы между эпосом и романом установилась столь же четкая бинарная оппозиция, как между трагедией и комедией, необходимо было противопоставление по линии истинность — вымышленность дополнить противопоставлением по линии прошлое — настоящее. Но этот шаг сделала не теория.

Эпос на этом заключительном этапе эпохи так называемого риторического традиционализма держался в основном материала исторического или религиозного предания. Античная мифологическая тематика, как правило, удерживается в границах эпиллиев («Геро и Леандр» Марло, «Венера и Адонис» Шекспира, «Андромеда», «Филомена», «Цирцея» Лопе де Веги) и если проникает в большую эпическую форму, то как дань барочной причудливости вкуса (самый яркий пример — «Адонис» Джамбаттисты Марино). Довольно значительно число эпосов на библейские темы, среди которых преобладают относящиеся к первотворению («Бытие» Аретино, «Неделя» Дю Бартаса, «Сотворение мира» Тассо, «Потерянный рай» Мильтона) и к жизни Христа («Девственное рождение» Саннадзаро, «Христиада» Марко Джироламо Види, «Человечность Христа» Аретино, «Избиение младенцев» Марино, «Иоанн Креститель» Вондела, «Возвра-

¹⁸ Корнель, например, считал, что без исторического авторитета невозможно введение в трагедию неправдоподобного, которое, однако, необходимо для достижения трагического эффекта (неправдоподобно, но засвидетельствовано историей то, что Медея убивает своих детей, Клитемнестра — мужа, а Орест — мать). См.: Корнель П. Рассуждения о полезности и частях драматического произведения // Там же. С. 361—362.

щенный рай» Мильтона, «Мессиада» Клопштока). Другие библейские темы встречаются реже («Иосиф» Джироламо Фракасторо, «Юдифь» Дю Бартаса, «Давидеида» Авраама Каули, «Спасенный Моисей» Сент-Амана, «Поэма о Ное» Брейтингера).

В историческом разделе актуальную тематику разрабатывают продолжающие клавдиановскую традицию панегирические эпосы (начало которым кладут итальянские гуманисты своими «Сфорциадами» и «Борсиадами») — их полной трагестией являются своеобразные эпические треносы (Агриппа д'Обинье с его «Трагическими поэмами» — о религиозных войнах во Франции, Мартин Опиц с его «Словом утешения среди бедствий войны» — о Тридцатилетней войне, Вольтер с «Поэмой о разрушении Лиссабона»). Но явно лидируют поэмы, ориентированные на гомеровско-вергилиевскую модель и обращенные к наиболее значительным событиям национальной или общеевропейской истории: «Африка» Петрарки (о Второй Пунической войне), «Италия, освобожденная от готов» Джан Джорджо Триссино (о войнах Юстиниана с остготами), «Лузиады» Камеонса (история Португалии, встроенная в рассказ о плавании Васко да Гамы), «Освобожденный Иерусалим» Тассо и «Завоеванный Иерусалим» Лопе де Веги (о Первом Крестовом походе), «Франсиада» Ронсара (о легендарных истоках французского королевства), «Бернардо, или Победа в Ронсевальском ущелье» Бернардо де Вальбуэна, «Трагический венец» Лопе де Веги (о Марии Стюарт), «Аларих» Жоржа Скюдери, «Девственница» Шаплена (о Жанне д'Арк), «Хлодвиг» Сен-Сорлена, «Генриада» Вольтера (о Генрихе IV), «Петриада» Кантемира, «Петр Великий» Ломоносова, «Россиада» Хераскова (о покорении Казанского царства).

В трагедии этих трех веков изображаемое прошлое выступает во всех его известных эпосу видах (античный миф, античная, библейская, национальная история), к которым добавляются полувывмышленные восточные сюжеты и даже прямой вымысел. Частотность этих сюжетов в национальных драматических традициях сильно колеблется. В ренессансной Италии, вернувшей этот жанр к актуальному бытию, первое место принадлежит античности («Софонисба» Триссино, «Орест» Джованни Ручеллаи, «Дидона в Карфагене» Алессандро Пацци, «Туллия» Лудовико Мартелли, «Дидона» и «Клеопатра» Джиральди Чинцио, «Канака» Спероне Сперони, «Гораций» Аретино, «Дидона» и «Мариамна» Лудовико Дольче, «Меропа» и «Полидор» Помпонио Торелли, «Клеопатра» Джованни Дельфино). Единичными примерами представлены средневековая Италия («Розамунда» Ручеллаи — на сюжет из хроники лангобардов Павла Диакона, «Вик-

тория» Торелли — о Фридрихе II) и средневековая Европа («Король Торрисмондо» Тассо с опорой на «Историю северных народов» Олауса Магнуса). Столь же немногочисленны трагедии на библейские темы («Юдифь» и «Эсфирь» Федерико Делла Валле) и трагедии, использующие актуальный исторический материал (его же «Королева Шотландская» — первый литературный отклик на судьбу Марии Стюарт). Зато, неожиданным образом, в довольно солидный корпус складываются трагедии с вымышленным сюжетом (Джиральди Чинцио в пяти из семи своих трагедий инсценирует свои же новеллы, Помпонио Торелли в «Танкреде» — новеллу «Декамерона», Луиджи Грото в «Адрии» дает первую драматическую версию сюжета Ромео и Джульетты, перенося его в древнюю Италию). Джиральди, одним из первых, если не прямо первым (за первенство он спорил со своим учеником Пиньей), выдвинувший тезис о жанровой самостоятельности романа, и для трагедии отстаивал право на совершенную новизну — предмета и персонажей¹⁹.

Похожую картину мы наблюдаем во Франции. Античность, как мифологическая, так и историческая, представлена очень широко: от Этьена Жоделя с его «Плененной Клеопатрой», Робера Гарнье с его «Порцией», «Корнелией», «Марком Антонием», «Троадой», «Антигоной», «Ипполитом» и Антуана Монкретьена с его «Софонисбой» и «Лакедемонянками» до Жана Ротру («Умиравший Геракл», «Антигона»), Корнеля («Медея», «Гораций», «Цинна», «Помпей», «Родогуна», «Андромеда», «Никомед», «Эдип», «Серторий», «Софонисба», «Тит и Береника», «Сурена»), Расина («Фиваида», «Александр Великий», «Андромаха», «Британик», «Береника», «Митридат», «Ифигения», «Федра») и Вольтера («Эдип», «Семирамида», «Орест», «Олимпия», «Брут», «Смерть Цезаря», «Спасенный Рим, или Катилина»). Библейская и вообще религиозная тематика, хотя присутствует уже с первых шагов жанра («Неистовый Саул» Жана де Ла Тая, «Еврейки» Гарнье), явно проигрывает: Корнель отдал ей дань лишь «Полиевктом-мучеником» и «Теодорой, девственницей и мученицей», Расин — лишь «Эсфирью» и «Гофолией» (Буало отчасти исходил из уже существующей традиции, отчасти определял ее законы, когда отдавал решительное предпочтение языческой тематике перед христианской). Скучно, как и в Италии, представлена постклассическая история («Аттила» Корнеля) и легенда («Брадаманта» Гарнье, «Роланд» Филиппа Кино). В качестве своего рода

¹⁹ В прологе к «Орбекке», первой своей трагедии (1541): *da nova materia e novi nomi... nova Tragedia*.

компенсации отсутствия вымышленных сюжетов французские трагедии уводили своих героев на эллинистический, византийский или мусульманский Восток, чья экзотика и отдаленность открывали простор для фантазии: у Корнелия действие «Полиевкта» происходит в Армении, «Родогуны» и «Сурены» — в Селевкии, «Ираклия» — в Византии VII в., «Никомеда» — в Вифинии; у Расина есть «Баязет» (основанный на событиях всего лишь тридцатилетней давности), у Вольтера — «Заира», «Фанатизм, или Пророк Магомет», «Китайский сирота», «Скифы», «Гебры» (и есть даже «Альзира или Американцы»).

Совершенно иначе складывались отношения со временем в драматургии Испании и Англии. Даже учитывая грандиозный объем литературной и драматургической в частности продукции Лопе де Вега, все равно поражает число его пьес, посвященных национальной испанской истории — около восьмидесяти. Она охвачена чуть ли не вся, начиная с того времени, когда Испания была римской провинцией («Оплаченная дружба» — о восстании кельтиберов). Не забыт и вестготский период («Жизнь и смерть короля Вамбы», «Последний готский властитель Испании»), но на первом месте реконкиста («Девы из Симанкас», «Славные астурийки», «Граф Фернан Гонсалес и освобождение Кастилии», «Доблестный кордонец Педро Карбонеро») с характерным вниманием к герою народных романсов и легендарному победителю Роланда при Ронсевале Бернардо дель Карпио («Юность Бернардо дель Карпио», «Венчание после смерти») ²⁰. Не обойдены вниманием и события ближайшей истории («Саламейский алькальд» исходит из исторического факта, датирующегося походом Филиппа II на Португалию в 1581 г.). Рядом с Испанией другие страны: не только либо близкие, либо интересные испанскому зрителю Португалия («Герцог де Висо», «Главная добродетель короля»), Южная Америка («Возвращенная Бразилия», «Новый Свет, открытый Колумбом»), Канарские острова («Гуанчи из Тенерифе и Завоевание Канарских островов»), Италия («Великодушный генуэзец», «Королева Хуана Неаполитанская»), Франция («Орлеанская девственница»), но и такая экзотика, как Албания («Князь Скандерберг»), Венгрия («Король без королевства»), Чехия («Императорский

²⁰ Лопе имел в этом плане предшественника в лице Хуана де ла Куэвы с его «Семью инфантами Лары» и «Бернардо дель Карпио». Тот же Куэва первый обратился к историческим событиям недавнего прошлого — в «Комедии о разграблении Рима, гибели Бурбона и коронации нашего непобедимого императора Карла V» (поставлена в 1579 г., рассказывает о событиях 1527 г.).

венец Оттокара») и даже Россия («Великий князь Московский, или Преследуемый Император» — о Дмитрии Самозванце). Античность на фоне этой широчайшей исторической панорамы — в явном небрежении («Жестокий Нерон», «Критский лабиринт»). Испанские драматурги, даже обращаясь к античности, нередко связывали ее с национальной историей («Нумансия» Сервантеса). Для религиозной тематики был отведен особый драматический жанр — ауто. Помимо аллегорических сюжетов ауто инсценировали сюжеты агиографические и библейские (скажем, «Страдания Иакова», «Похищение Дины», «История Товии», «Прекрасная Эсфирь» Лопе или своеобразный вавилонский цикл у Кальдерона — «Пир царя Вальтасара», «Вавилон мистический и царский», «Вавилонская башня»).

Такие резкие диспропорции по отношению к сюжетным обычным италийской и французской трагедии хотя бы отчасти объясняются отсутствием в испанской драматургии жестких жанровых демаркаций. Здесь не было деления на трагедию и комедию, все типы драматических произведений, как бы далеко они друг от друга не отстояли, покрывались общим родовым именем комедии — не было, следовательно, и давления жанровой традиции с ее сюжетными предпочтениями. В Англии, где сложилась очень похожая на испанскую ситуация, трагедия также не была отделена от комедии непреодолимой стеной, имелись промежуточные и пограничные формы, а под изображение национальной истории был выделен специальный жанр — хроника (history). Уже на раннем этапе становления английской драмы, до «университетских» умов, явственно обозначился ее интерес к национальной истории. «Горбодук», первая английская трагедия, черпает свой материал из хроники Гальфрида Монмутского, которая вновь как бы возвращает себе статус исторического источника — и в дальнейшем национальная легенда, соотнесенная с артуровскими и преартуровскими временами, будет исправно поставлять драме свои сюжеты (от «Несчастий Артура» Томаса Хьюза до шекспировского «Короля Лира»). На том же начальном этапе формируется и драматическая хроника, обращенная к более близкой истории — «Славные победы Генриха V» и «Смутное царствование короля Иоанна». Этому жанру отдадут дань и «университетские умы» («Эдуард I» Джорджа Пиля и «Эдуард II» Кристофера Марло), хотя для них он не был на первом месте. Зато Шекспир создал почти исчерпывающую драматическую панораму английской истории конца XIV — начала XV вв., основным содержанием которой были перипетии Столетней войны и войны Алой и Белой розы — в двух тетралогиях, из которых ранняя охватывает события от

восшествия на престол последнего Ланкастера до гибели Йорков (три части «Генриха VI» и «Ричард III»), а поздняя — историю первых Ланкастеров («Ричард II», две части «Генриха IV» и «Генрих V»). Своеобразным обрамлением этих тетралогий являются «Король Иоанн» и «Генрих VIII».

Библейская тематика у «университетских умов» была мало популярна (только две пьесы — «Царь Давид и прекрасная Вирсавия» Пиля и «Зерцало для Лондона» Роберта Грина). У Шекспира она не представлена совсем²¹. Возможно, это объясняется пуританской оппозицией театру, которая в итоге, после победы революции 1642 г., привела к его запрещению. Античные темы проникают в драму уже в шестидесятые — семидесятые годы XVI в. («Дамон и Пифий» Ричарда Эдвардса, «Орест» Джона Пикеринга, «Аппий и Вергиния» неизвестного автора, «Камбиз» Томаса Престона). Джон Лили в 80-е гг. XVI в. большинство своих комедий строит на античном материале: «Александр и Кампаспа» (источник сюжета — рассказ Плиния об Александре Македонском и Апеллесе), «Сафо и Фаон», «Женщина на Луне» (история Пандоры), «Эндимион», «Мидас», «Метаморфозы любви» (источник — рассказ Овидия об Эрисихтоне и его дочери). В том же жанре работал Джордж Пиль («Жалоба на Париса», «Охота Купидона»). Античности отдали дань и Томас Лодж («Раны гражданской войны» — о войнах Мария и Суллы), и Марло («Дидона, царица карфагенская»), и Шекспир («Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра»), и Бен Джонсон («Падение Сеяна», «Заговор Катилины»). После Шекспира эта тематика отходит на задний план и представлена лишь единичными примерами («Помпей и Цезарь» Чапмена, «Валентиниан» Флетчера); она начнет возвращаться лишь в конце XVII — начале XVIII вв.: «Все за любовь» (об Антонии и Клеопатре) и «Клеомен» Джона Драйдена, «Нерон» и «Луций Юний Брут» Натаниэля Ли, «Аппий и Вергиния» и «Враг своей родины» (о Кориолане) Джона Денниса, «Катон» Джозефа Аддисона. Национальной истории составляет конкуренцию зарубежная; младший современник Шекспира Джордж Чапмен, имевший в этом плане такого предшественника, как Марло с его «Парижской резней» (о Варфоломеевской

²¹ Вообще если в средневековой некомической драме Библия была единственным источником сюжетов, в литературе последующего периода, если не считать испанцев, она сохраняет заметную роль только у нидерландца Вондела, который циклом своих трагедий на ветхозаветные темы («Люцифер», «Адам в изгнании, или Трагедия всех трагедий», «Ной, или Гибель первого мира», «Братья», «Иосиф в Дофана», «Иосиф в Египте», «Иеффай, или Обет жертвоприношения», «Царь Давид в изгнании», «Царь Давид восстановленный», «Соломон», «Адония») может поспорить с масштабами мистерии.

ночи), создает целый цикл трагедий, посвященных французской истории самого недавнего прошлого — от убийства Бюсси д'Амбуаза в 1579 г. («Бюсси д'Амбуаз» и «Отмщение Бюсси д'Амбуаза») до заговора и казни Бирона в 1602 г. («Заговор Шарля, герцога Бирона» и «Трагедия Шарля, герцога Бирона, маршала Франции») — в последнем случае временная дистанция от факта до его литературного воплощения сокращается до шести лет.

Характерной чертой английской драматургии является разработка таких сюжетов, которые открыто нарушают главное из условий трагедийного правдоподобия, сформулированных Кастельветро: «недопустимо придумывать никогда не существовавших царей и приписывать им какие-либо деяния, так же как недопустимо приписывать царям существовавшим и прославленным деяния, ими не совершенные» («Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная, III, VII). Начало этому положил своей «Испанской трагедией» Томас Кид. Затем Грин в «Иакове IV» ввел реально существовавшего шотландского короля в мелодраматическую историю, найденную им среди новелл Джиральди Чинцио (и инсценированную тем же Джиральди в его «Антиваломенах»). Другая новелла Джиральди дала сюжет шекспировскому «Отелло», а новелла Банделло, обработанная в поэме Артура Брука — «Ромео и Джульетте». После Шекспира этот тип трагедии определенно берет верх: «Трагедия девушки» Джона Флетчера и Френсиса Бомонта, «Месть Антонио» и «Ненасытная графиня» Джона Марстона, «Трагедия мстителя» и «Трагедия атеиста» Сирила Тернера, «Белый дьявол» и «Герцогиня Мальфи» Джона Уэбстера. Исторические декорации меняются от пьесы к пьесе (чаще всего Италия, но и древняя Спарта в «Разбитом сердце» Джона Форда, и древний Рим в «Римском актере» Филипа Мэссинджера) при том, что их декоративность и псевдоисторичность нимало не скрываются. В «Трагедии мстителя» место действия — дворец никак точнее не обозначенного итальянского герцога, а персонажи носят значащие имена, указывающие на основные черты их характера и одновременно подчеркивающие вымышленность самого сюжета. Драйден в своих «героических драмах» дополнит эту географию Мексикой («Индийский император, или Завоевание Мексики»), мавританской Испанией («Завоевание Гранады испанцами»), Индией («Аурангзеб»).

В английской драме XVI — XVII вв. есть несколько пьес, которые нарушают еще одно предписание Кастельветро — оно, впрочем, восходит к давней, возникшей уже в античности традиции, согласно которой трагедия и комедия различаются, помимо прочего, и социальным рангом дей-

ствующих лиц. Уровень трагедии — те, кто стоят на вершинах власти. «Действующие лица трагедии занимают царственное положение, возвышенны духом, горды, желания их не знают меры, и если им нанесено оскорбление или они полагают, что оно им нанесено, то они не обращаются в суд с жалобой на оскорбителя и не терпят безропотно оскорбление, но сами выносят приговор... и убивают из мести и дальних и близких родичей оскорбителя, а отчаявшись, решаются и на самоубийство» («Поэтика» Аристотеля, III, IX). В «Ардене из Фавершама» (изд. 1592) его неизвестный автор (которого отождествляли и с Томасом Кидом и даже с самим Шекспиром), опираясь на исторический факт, почерпнутый из хроники Холлиншеда (и датируемый 1551 г.), показывает, что и герои, не занимающие «царственное положение» (герои «Арден» относятся к среде мелкого провинциального дворянства, а один из протагонистов — даже бывший портной), способны сами вершить приговор. Испанская драма также была способна на подобный жанровый демократизм, но у Лопе де Вега арбитами трагических коллизий, разворачивающихся даже не в дворянской, а в крестьянской среде, неизменно выступают лица, облеченные высшей властью (Фердинанд и Изабелла в «Фуэнте Овехуна», Энрике III в «Периваньесе и командоре Оканьи», Филипп II в «Саламейском алькальде»). Англичане готовы отказаться и от таких, уже чисто внешних обязательств в отношении жанрового канона. Единственным алиби, оправдывающим погружение в бытовую тематику и в далекую от «царственности» социальную среду, у них остается привязка к историческим фактам (она служила алиби и для Лопе) или географическая удаленность: в «Сироте» Томаса Отвея (1680) типично английское поместье помещено в Богемии.

Только в XVIII в. трагедия решилась на демонстративное, не смягчаемое никакими оговорками изменение своей сословной избирательности. Джордж Лилло в посвящении «Лондонского купца» (1731) открыто заявил о том, что трагедия не обязана заниматься одними монархами и что она немало не потеряет своего достоинства, взяв своим предметом обычных людей и условия их жизни. Если у Лилло действие отодвинуто в елизаветинскую Англию, то в «Игроке» (1753) Эдуарда Мура вместе с понижением социального ранга персонажей решительно меняется эпистемологический статус трагического сюжета — им становится вымышленная история из современной жизни. В Германии по пути, проложенному Лилло и Муром, пойдут Лессинг («Мисс Сара Сампсон»), решительно объявивший, что цель трагедии состоит вовсе не в том, чтобы «хранить воспоминания о великих людях» (это задача истории), и Шиллер («Коварство и любовь»). Па-

раллельно происходит возвышение комедии, осваивающей идеологически маркированные темы и проблемы (Дидро, Бомарше, Лессинг). В итоге настоящее только теперь начинает освобождаться от своей роковой обреченности комическому регистру, хотя первая попытка была предпринята еще Фринихом, расплатившимся за нее тысячью драхм. Еще более отчетливо выражен этот процесс в истории романа.

Традиция рыцарского романа находит на исходе Возрождения прямых продолжателей и прямых оппонентов. Ее продолжает галантно-героический роман, который, активно осваивая исторические или псевдоисторические сюжеты, как бы возвращается к начальной стадии в биографии средневекового рыцарского романа («Астрея» д'Юрфе, приуроченная ко времени Меровингов, «Артамен или Великий Кир» и «Клелия» — из древнеримской истории — Мадлены де Скюдери, «Африканская Софонисба» Цезена, «Октавия, римская история» Антона Ульриха Брауншвейгского, «Великодушный полководец Арминий» фон Лоэнштейна). При этом французский прециозный роман изобилует прямыми отсылками к современности, временами превращаясь в нечто вроде закодированной светской хроники. Мадам де Лафайет, отказываясь в «Принцессе Клевской» от исторической экзотики (но не от самой исторической дистанции — она специально изучает мемуарную литературу, посвященную эпохе Генриха II), от ходульной героики и от принципа «романа с ключом», развивает элементы психологического анализа, которые содержались в прециозном романе. С другой стороны, эпические претензии галантно-героического романа снимаются произведениями, имитирующими мемуарный стиль («Мемуары д'Артаньяна» Куртиля де Сандра или «Мемуары графа де Грамона» Антуана Гамильтона) и акцентирующими скандальную, бударную, анекдотическую сторону истории²².

Испанский плутовской роман прямо оппонирует рыцарскому: вместо сказочного прошлого — бытовое настоящее, вместо королей и рыцарей — низы общества, вместо доблести и высоких чувств — эгоистические страсти и животные желания, вместо благородного героя — плут и мошенник. Галантно-героическому роману противостоит французский комический роман («Франсион» Сореля, «Комический роман» Скаррона, «Буржуазный роман» Фюретьера) и также посредством перевода содержания романа из высокого регистра в низкий и из прошлого в настоящее — похожим обра-

²² Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690 — 1760-х годов. Днепропетровск: Пороги, 1996. С. 23—24.

зом (только без переключения временных регистров) в XVII — XVIII вв. высокой эпической поэме противостояла поэма ироикомическая и трагедийная (от «Похищенного ведра» Тассони и «Перелицованного Вергилия» Скаррона до «Орлеанской девственницы» Вольтера и «Войны богов» Парни). Но в комическом романе в отличие от комической поэмы, которая полностью исчерпана своими пародийными функциями, совершается постепенное преобразование сущностных жанровых характеристик — картина настоящего в его низменности (как характеристика содержания) уступает место обыденности (у Фюретьера), а маргинальность (как характеристика персонажа) — типу среднего человека, человека как такового (у Сореля и в особенности в «Жиль Блазе» Лесажа). Еще дальше продвигается этот процесс в Англии: у Дефо, Смоллета и Филдинга отмирают последние рецидивы пародийности, однако сохраняется представление о романе как о комической эпопее. Его удастся преодолеть, лишь синтезировав психологизм «Принцессы Клевской» и нравоописательность «Буржуазного романа». Момент схождения двух традиций в предельно яркой форме представлен «Манон Леско» аббата Прево, где «в процессе эволюции персонажей... где Грие... переходит из сферы психологического романа в плутовской и нравоописательный, а Манон, внутренне преображенная, как бы переходит из плутовского романа в психологический»²³. У Ричардсона роман окончательно освобождается от ограничений, накладываемых на него принадлежностью комическому регистру, а эпистолярная форма и полное устранение какой-либо бытовой и нравоописательной конкретики закрепляет за романом место в настоящем²⁴.

6

Эпос и трагедия, рассмотренные в диахроническом плане, демонстрируют точное соответствие синхроническому описанию содержания литературного произведения, данному еще в эллинистических поэтиках. Они проходят путь от мифа (то, чего не было) к истории (то, что было) и, наконец, к вымыслу (то, чего не было, но могло быть). В Древней Греции

²³ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 269.

²⁴ Французские романисты словно по инерции, заданной псевдомемуарным романом, отодвигают свои сюжеты на одно-два поколения в прошлое: последние годы правления Людовика XIV или эпоха Регентства у Прево, Регентство в «Заблуждениях сердца и ума» Кребийонасына, «сорок лет тому назад» в «Жизни Марианны» Мариво.

предметом изображения является почти исключительно миф, в Древнем Риме история проникает в трагедию и выходит на первый план в эпосе. В Средние века религиозная драма, как бы забыв о пути, проделанном ее античной предшественницей (и она, действительно, о ней не помнит), возвращается к мифу, эпос остается преимущественно историческим, но рядом с ним возникает роман как новая эпическая форма, обращенная к сказочному, т.е. вымышленному, прошлому. В литературе Возрождения, классицизма, барокко и Просвещения эпос сохраняет верность историческим и мифологическим сюжетам, тогда как трагедия, не порывая связей с античным или христианским мифом, впервые с такой широтой открывается навстречу истории, впервые допускает использование вымышленных сюжетов и к концу этого периода подходит к изображению вымышленного настоящего.

Трагедия проделала весь путь от мифа к вымыслу и от прошлого к настоящему, имея на всем протяжении этого пути постоянный корректив в лице комедии с ее ориентацией на «то, чего не было, но могло быть» в настоящем. Эпос остановился на этапе исторического сюжета, но у него уже в античности появился незамечаемый или непризнаваемый оппонент или двойник, противопоставивший высокому прошлому мифа и истории свое сказочное прошлое (в рыцарском романе) или свое переведенное в модус комедии настоящее (начиная с пикарески, но и греческий роман при всей своей «некомичности» моделирует основную сюжетную коллизию новатрагической комедии). Роман отчасти повторил и отчасти завершил не пройденный до конца эпосом путь — от сказочности рыцарского романа (которая выступает как вымышленность по отношению к эпосу и как мифологичность по отношению к его собственным будущим формам) через историзм галанто-героического и псевдомемуарного романа к вымышленному настоящему «эпоса частной жизни».

Комедия за почти две тысячи лет не сдвинулась с той позиции в отношении к истине и времени, которую она заняла с Менандром; только в XVIII — XIX вв. она обращается к историческим сюжетам и декорациям (Гольдони в «Мольере» и «Теренции», Скриб в «Стакане воды», Островский в «Воеводе» и «Комике XVII столетия», Аверкиев в «Фроле Скабееве»). Эпос и трагедия шли ей навстречу: когда им удалось присвоить и освоить ее время и ее истину, не нуждающиеся для своего оправдания в санкции со стороны мифологического или исторического авторитета, это позволило окончательно снять дихотомию трагедийного и комедийного в предмете и формах литературной репрезентации.

Серия WP6 “Гуманитарные исследования ИГИТИ”

1. Савельева И.М., Полетаев А.В. Функции истории. Препринт WP6/2003/01. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
2. Дубин Б.В. Семантика, риторика и социальные функции “прошлого”: к социологии советского и постсоветского исторического романа. Препринт WP6/2003/02. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
3. Руткевич А.М. Психоаналитическое учение о символе и интерпретации. Препринт WP6/2003/03. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
4. Андреев М.Л. Второе рождение нормативной поэтики. Препринт WP6/2003/04. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
5. Самутина Н.В. Современное европейское кино и идея культуры (“прошлого”). Препринт WP6/2003/05. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
6. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и интуиция: наследие романтиков. Препринт WP6/2003/06. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
7. Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
8. Никс Н.Н. “Велик и благороден труд профессора” (Жизнь и деятельность московской профессуры второй половины XIX — начала XX вв.). Препринт WP6/2004/01. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
9. Юревич А.В. Социогуманитарная наука в современной России: адаптация к социальному контексту. Препринт WP6/2004/02. М.: ГУ ВШЭ, 2004.

Препринт WP6/2004/03

Серия WP6

Гуманитарные исследования ИГИТИ

Редактор серии *И.М. Савельева*

Михаил Леонидович Андреев

Формы прошлого в классической европейской литературе

Публикуется в авторской редакции

Зав. редакцией *Е.В. Попова*

Корректор *А.В. Заиченко*

Технический редактор *С.Д. Зиновьев*

ЛР № 020832 от 15 октября 1993 г.

Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать трафаретная.

Тираж 150 экз. Уч.-изд. л. 1,89. Усл. печ. л. 1,86. Заказ № 127. Изд. № 446.

ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3

Типография ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3