ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КЛАССИЦИСТОВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КЛАССИЦИСТОВ



Университетская библиотека

Редакционная коллегия:

Л. Г. Андреев (*председатель*), А. К. Авеличев, С. С. Дмитриев,
Я. Н. Засурский, А. Ч. Козаржевский, Ю. С. Кукушкин,
В. И. Кулешов, В. В. Кусков, А. И. Метченко,
П. А. Николаев, В. И. Семанов, А. А. Тахо-Годи

Издательство Московского университета
1980

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КЛАССИЦИСТОВ

Собрание текстов,
вступительная статья
и общая редакция Н. П. Козловой

Издательство Московского университета
1980

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО ПОСТАНОВЛЕНИЮ
РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО СОВЕТА
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Рецензент:
кандидат филологических наук *А. Н. Горбунов*

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Под ред. Н. П. Козловой. М., Изд-во Моск. ун-та, 1980, 624 с.

Предлагаемое издание включает сочинения выдающихся деятелей литературы европейского классицизма, большая часть которых впервые публикуется на русском языке.

Л $\frac{70202—140}{077(02)—80}$ 165—80 4603000000

© Издательство Московского университета, 1980 г.

РАННИЙ ЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ (XVI—XVII вв.)

Классицизм — одно из важнейших направлений искусства прошлого. Утвердив себя в трудах и творчестве многих поколений, выдвинув блестящую плеяду поэтов и писателей, живописцев и музыкантов, зодчих, ваятелей и актеров, классицизм оставил такие вехи на пути художественного развития человечества, как трагедии Корнеля, Расина, Мильтона, Вольтера, Мари-Жозефа Шенье, комедии Мольера, музыка Люлли, поэзия Малерба, Лафонтена, Опица, Флеминга, парковый и архитектурный ансамбль Версаля, картины Пуссена.

Классицизм начинает свое летосчисление с XVI века, господствует в XVII веке, властно и настойчиво заявляет о себе в XVIII и в начале XIX столетия. Сама история подтверждает жизнеспособность традиций классицистической художественной системы и ценность лежащих в ее основе концепций мира и человеческой личности, прежде всего характерного для классицизма нравственного императива.

Бесспорно, классицизм не оставался всегда и во всем тождественным самому себе. Как всякому значительному явлению человеческой культуры ему была присуща напряженная диалектика развития. Это особенно очевидно, если рассматривать классицизм в перспективе его трехвекового существования и в разных национальных вариантах, в каких он является нам в Италии и в Англии, во Франции и в Германии (если говорить хотя бы о тех странах, классицистические манифесты которых представлены в предлагаемом читателю издании). Делая свои первые шаги в XVI веке, то есть в пору зрелого Возрождения, классицизм впитал и отразил атмосферу этой революционной эпохи, и в то же время он нес в себе новые тенденции, которым суждено было энергично проявиться лишь в следующем столетии. Ученые справедливо делают акцент на преемственной связи классицизма XVII столетия с широким кругом идейно-эстетических концепций Возрождения. И вместе с тем XVII век, с присущей ему усложненностью и противоречивостью исторического процесса, уже ломает прежние представления о мире и челове-

ке, определяя характер и пути развития культуры в целом и классицизма в частности как одного из ведущих художественных направлений эпохи. Тогда же явственно вырисовывается различие судеб классицизма в отдельных странах, его национальная специфика. В классицизме XVIII века видовые конкретные явления, сохраняющие родство по сущности, еще дальше отходят друг от друга. Наука о литературе говорит о существовании просветительского классицизма, придворного классицизма, революционного классицизма и, наконец, классицизма Веймарского — художественно-эстетической системы, своеобразно выразившейся в творчестве Гёте и Шиллера. Бурный, отмеченный эпохальными историческими переменами XVIII век трансформировал сложившуюся и проверенную опытом великих писателей классицистическую художественную систему, включив в нее новые идейно-эстетические компоненты, значение которых оказалось столь велико, что можно говорить о возникновении внутри старой формы принципиально нового метода. Прежде всего следует назвать просветительский реализм — метод, наиболее созвучный мощной материалистической тенденции в философии XVIII века. Отходя временами на второй план, классицизм не покидает сцены, а в последней трети XVIII века переживает новый расцвет, красноречивым подтверждением чего является его огромная роль в искусстве, вдохновленном Великой французской революцией. Значительна роль классицизма и в процессе формирования романтизма. Классицизм не только помогает романтикам выработать и конституировать свою художественную систему, служа для них объектом критики, но и остается фундаментальной традицией, важной для многих выдающихся романтиков, например для Байрона.

Трансформации классицизма на протяжении нескольких веков столь очевидны, что нельзя миновать вопрос о генезисе и об отдельных этапах развития классицистической художественной системы. Это относится и к теории классицизма. Нет сомнения, что классицизм XVI—XVII вв. существенно отличается от классицизма последующих столетий и являет собой некое единство, обусловленное переходным характером породившей его эпохи — конца Возрождения и XVII века. Эти соображения легли в основу предлагаемого читателю собрания манифестов раннего европейского классицизма. Хронологический принцип может и должен быть распространен на изучение эстетической теории классицизма, хотя следует оговорить, что в классицизме нет той синхронности между творческой практикой и ее научным обобщением, какая существует, скажем, у романтиков в XIX веке. Более того, говоря о классицизме, особенно о раннем, нужно иметь в виду, что и теория эстетики, и художественная критика в свою начальную пору зачастую вступали в противоречие

с творческой практикой даже тех художников, которые полагали себя адептами классицизма в области теории эстетики и критики. Степень осознания ими общности идейно-эстетической платформы была весьма относительной, сам процесс подобного осознания претерпевал спады и даже значительные временные паузы, хотя объективно такая общность уже в XVI веке несомненно существовала. В XVII веке классицизм окончательно сложился как определенная художественная система, правда, само наименование «классицизм» родилось позже, уже в XIX веке, когда романтики объявили войну эпигонам этого направления.

Почему же термин «классицизм», возникший в беспощадной полемике, закрепился и стал восприниматься как адекватный сути определяемого направления? Ответом на этот вопрос могут служить известные факты истории литературы. Датой «рождения» классицизма считается 1515 год, ибо в этом году итальянский поэт Триссино создает «Софонисбу» — первую трагедию нового времени, написанную по образцу античной, с сюжетом, почерпнутым у древнеримского историка (Тита Ливия); причем важным ориентиром для Триссино служила «Поэтика» Аристотеля. Внимательное изучение античных авторов, соотнесение результатов собственного творчества с великими памятниками древности являются одной из существенных особенностей создателей классицистической художественной системы. Литературно-критическая деятельность классицистов также развивается в тесной связи с осмыслением опыта античности — художественного и эстетико-теоретического.

Слово «классицизм» (от лат. classicus — образцовый) воплощало устойчивую ориентацию нового искусства на античный «образец». Однако верность духу античности не означала для классицистов ни простого повторения этих античных образцов, ни прямого копирования античных теорий. Это очевидно уже на материале итальянского классицизма XVI века, хотя как раз в Италии, где шире, чем где бы то ни было, публиковались древние рукописи, а в университетское образование даже входил античный цикл, непосредственные заимствования могли иметь необходимую почву. Итальянский классицизм прежде всего входит в общий комплекс позднеренессансной культуры Италии, своеобразно отражая некоторые существенные ее стороны. Он возникает в тот период, когда в социально-экономической и политической жизни Италии намечаются неблагоприятные сдвиги, а гуманистическое движение, прогрессируя «количественно», расширяясь, слабеет качественно, так как прежняя возрожденческая концепция мира и человека утрачивает свою целостность и последовательность. Вера в возможности личности преимущественно связывается теперь со сферой познания; отсюда осо-

бое значение приобретает так называемая наука о человеке (studia humanitatis) — широкий комплекс гуманитарных знаний, в структуре которых немалую роль играла филология[1]. Выдающимся филологическим открытием стала «Поэтика» Аристотеля, обретшая вторую жизнь сначала благодаря латинским переводам (первый перевод сделан в 1498 г.), а затем итальянским (первый перевод «Поэтики» и «Риторики» Аристотеля на итальянский язык, принадлежавший Бернардо Сеньи, сделан в 1549 г.).

Итальянские гуманисты XVI века восприняли «Поэтику» как кодекс законов искусства, имеющий, впрочем, важное дополнение в виде давно известной и авторитетной «Науки поэзии» Горация. Разумеется, имели значение и другие мыслители и писатели древности, к примеру Платон, чье учение было поднято на щит влиятельной в Италии XVI века неоплатонической философской школой. И все же в центре внимания оказалась «Поэтика». Трактат Аристотеля привлекал гуманистов уже как текст — сложный для прочтения и потому дававший повод для различных толкований. Естественны поэтому многократно предпринимаемые попытки дать новый перевод «Поэтики» (отметим переводы на итальянский язык, сделанные А. Пикколомини и Л. Кастельветро в начале 70-х годов). С другой стороны, появились сочинения по вопросам теории искусства, написанные как комментарий к «Поэтике». Самыми значительными трудами такого рода были «Поэтика» (1562) Цезаря Скалигера и «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» (1570), принадлежащая перу Лодовико Кастельветро. Эти два сочинения позднее, в XVII веке, были осмыслены как важная традиция, причем традиция живая, а потому и воспринимаемая избирательно. Так, Скалигер выступает в качестве авторитета для создателей французской классицистической доктрины, с ее ярко выраженной догматической тенденцией, в то время как труд Кастельветро служил опорой тем, кто тяготел к более широкой и гибкой эстетической платформе.

В XVI веке наука о человеке нередко оказывалась в сфере влияния контрреформации или усилившей свои позиции светской тирании. Не случайно в «ученом» рассуждении тех лет и даже в научной концепции порой просматривается консервативная, а нередко и просто реакционная идея. Пример тому — трактат Антонио Минтурно «Поэтическое искусство» (1563).

Проводя искусную параллель между популярной тогда ро-

---

[1] См. об этом: Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. М., 1977.

манной формой и эпической поэзией древних, Минтурно, например, пишет: «Поэзия древних знала богов как в небесах, так и в преисподней и на земле. А для нынешней — на небесах есть ангелы, святые и единый бог, а на земле — священнослужители и отшельники». Не слышится ли здесь голос Минтурно — епископа, представителя высшего духовенства Италии и участника Тридентского собора? Ведь католические прелаты открыто провозгласили, что искусство должно служить именно церкви, а приведенное рассуждение Минтурно явно напоминает поэтам о боге как о могучей силе, управляющей вселенной.

Конечно, трактат Минтурно не является документом прямой пропаганды идей контрреформации. Мотивы, подобные прозвучавшему выше, возникают в трактате как бы походя, в центре внимания остается кардинальная для гуманистических сочинений тема — античное искусство и общие законы поэтики, рожденные на его почве. Но и толкование античности приобретает у Минтурно специфический акцент. Он говорит об Аристотеле и Горации как о высших авторитетах, овладевших единой для всех истиной, над которой «не властны никакие перемены». Концепция постоянства истины в XVI веке могла служить идейным основанием для согласования интересов веры и стремлений разума, а трактовка эстетических категорий как «вечных» создавала возможность их формализации и — что вполне отвечало задачам контрреформации — предназначала художнику роль «мастера», чьи искусные приемы помогают только иллюстрировать идеи, доступные лишь «высшему» разуму, то есть богу. Классицизм такого рода сопрягался с маньеризмом, а в перспективе и с некоторыми тенденциями искусства барокко.

В условиях, когда непомерно усилился деспотизм церкви и светских властителей, у итальянских гуманистов XVI века возникает стремление замкнуться в сфере «чистого» познания, открывающего простор для пытливого разума, его свободного выбора и целеустремленности[2]. Намерение утвердить такой тип научного исследования не просто фиксирует разрыв идеальной жизненной нормы и грубой реальности, но приобретает и методологический аспект, утверждая разрыв между творческой практикой и действительностью — антиномию, характерную для классицизма в целом. Подобное можно заметить в трактатах Триссино, Робортелло, Скалигера, Кастельветро, если говорить только о самых выдающихся произведениях раннего итальянского классицизма. Хотя у итальянских классицистов коммента-

---

[2] См.: Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. Этапы развития.— В кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978, с. 26—37.

рии, сопоставления, критический анализ античных источников всегда сочетались со стремлением создать собственную систему эстетических принципов, отвечающую потребностям XVI века и отражающую в конечном счете их социальные симпатии, древний текст все же выдвинут на первый план, его авторитет как бы санкционирует оригинальную авторскую идею, складывающуюся и развивающуюся в соотношении с суждениями древних мыслителей.

В основе всякой эстетики — ее ответ на вопрос: какова цель искусства? При ближайшем рассмотрении оказывается, что итальянские классицисты в разное время по-разному отвечали на этот вопрос. Для начала XVI века характерно признание известного положения Горация о том, что искусство должно поучать и доставлять наслаждение. Триссино в посвящении, предпосланном «Софонисбе», соединяет этот тезис с формулой Аристотеля, определяющей основные чувства, вызываемые трагедией, как страх и сострадание, и говорит, что трагедия приносит «наслаждение слушателям и пользу роду человеческому». Но в середине века, в 1548 году, Франческо Робортелло в своем «Комментарии» к «Поэтике» Аристотеля категорически заявляет, что единственная цель поэзии — приносить наслаждение. Так зародилась полемика, не ослабевающая в течение всей истории классицизма XVI—XVII веков, причем за противоположными позициями сторон скрывались разногласия отнюдь не только литературного порядка.

Положение, высказанное Робортелло, является, по существу, конкретным воплощением уже упомянутого стремления уйти в область «чистого» познания ради спасения духовной независимости от диктата церкви. Известно, что «Поэтика» Аристотеля в 40—50-е годы XVI века все чаще становится предметом пристрастного истолкования в духе, угодном сторонникам контрреформации[3]. Робортелло не уповает на искоренение «грехов» зрителя и не считает целью искусства утешение или создание иллюзий, напротив, по его мнению, трагедия может воспитать в зрителе готовность мужественно перенести испытания и бедствия. Этот нравственный пафос, несомненно, близок стоицизму и до известной степени предвосхищает последующее его утверждение в качестве философско-этической основы классицизма. Примечательно, однако, что идея стойкости в интерпретации Робортелло не одухотворяется пафосом активного сопротивления несчастьям. Эти мотивы пассивности еще более ощутимы

---

[3] См.: Дживилегов А. К. Теория драмы в Италии XVI века.— Известия Академии наук Армянской ССР, 1952, № 2; Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

у Алессандро Пикколомини, который видит в трагедии нравственный урок, призванный смирить гордыню и самоуверенность зрителей напоминанием о прихотливости и непостоянстве судьбы. Близок к Пикколомини Антонио Риккобони, переводчик «Поэтики» (1579) и автор комментария к ней (1586).

Стоицизм, отмеченный печатью фатализма и пассивности, безусловно возникает у этих писателей на почве их обособленности от нужд и борьбы народа и является этическим эквивалентом чувства уязвимости и одиночества перед лицом зла. Отсюда открывается перспектива для «христианского» гуманизма, относительно близкого к комплексу идей контрреформации. Поскольку вопрос об активности человека снимается, верность возрожденческому гедонизму проявляется в обостренном внимании к мастерству, а необходимая для всякого теоретического построения система извлекается из догматически понятых эстетических положений Аристотеля, Горация и других мыслителей античности. Подобная методология лежит в основе трактата Скалигера. Его посмертно изданный труд, в котором явственно слышна морализаторская тенденция, и в этом смысле является истинным детищем своего дисгармоничного времени.

Историки обращают наше внимание на обострение классовых противоречий в Италии в XVI веке, на борьбу народа с внешними и внутренними врагами, говорят о связи с этой стороной социально-исторического процесса культуры Возрождения XVI века, представленной творчеством Микеланджело, Тассо, Джордано Бруно. Studia humanitatis также выдвинула людей высокой активности, позволяющих говорить о том, что они достойны величия своей эпохи.

Первым среди них нужно назвать Лодовико Кастельветро, автора уже упомянутого трактата «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная». Подчеркнем, что этот труд, насыщенный оригинальными идеями, касающийся философских, эстетических, литературных концепций и, безусловно, обращенный к образованному читателю, вопреки обыкновению был написан не на латыни, а на итальянском языке. Уже самим названием своего труда Кастельветро декларировал верность одному из важнейших направлений деятельности итальянских гуманистов — их стремлению сформировать литературный язык, соответствующий уровню создаваемой ими национальной культуры. Правда, относительно того, каким должен быть литературный язык, существовали разногласия. Пьетро Бембо придерживался твердого мнения, что нормы письменного языка должно вырабатывать, основываясь на произведениях Петрарки и Боккаччо. Триссино утверждал, что нужно ориентироваться на живую современную речь. Кастельветро придерживался того же мнения. Он остается верен ему и в «Поэтике»

Аристотеля, изложенной на народном языке и истолкованной». Ведь там с настойчивостью и определенностью говорится о том, что театральная пьеса пишется и ставится на сцене для того, чтобы «услаждать невежественную толпу, а не ученых мужей». Отсюда естественно следует вывод, что язык, на котором говорят актеры, должен быть не просто понятен «невежественной толпе», но восприниматься ею как ее собственный — народный, разговорный.

Закономерен вопрос: как родилась у Кастельветро мысль о «невежественной толпе» в роли судьи театральной пьесы? Практика «ученой» итальянской комедии и тем более судьба классической трагедии в Италии не могли служить почвой для подобной концепции. Но вспомним, что в конце 60-х годов, когда создавался трактат, в Италии заметным явлением культурной жизни стала комедия дель арте — детище народной традиции, народной инициативы и предмет народной популярности. Кастельветро в это время был в изгнании, но вести с родины, несомненно, доходили до него. О том, что такое комедия дель арте и как воспринимает ее простой народ, Кастельветро мог хорошо знать, ибо первые успехи театра масок относились к 50-м годам, когда он еще не покинул Италию. В 60-х годах, думая о судьбах классицистической драмы, он мог опереться на это живое впечатление.

С мыслью о том, что пьеса пишется для толпы, тесно связано появление в трактате определенной этической тенденции. Теоретик настаивает на том, что поэзии «надлежит следовать за общим мнением народа», говорит о внесословности представлений о «добрых» и «злых». Все это является существенным дополнением к его интерпретации катарсиса, морализаторского истолкования которого он не допускал. «Страх и сострадание», по мнению Кастельветро, являются родовыми свойствами трагедии, вызывающими сильный эмоциональный отклик у зрителей и создающими возможность «безмолвным и тайным путем» обрести «знания о бедствиях, которые могут с нами случиться». Эти «знания» он противопоставляет прямому поучению. Содержащаяся в приведенном рассуждении трактовка катарсиса ценна уже сама по себе как одна из ранних гипотез в ряду множества других, предложенных и предлагаемых до настоящего времени комментаторами «Поэтики» Аристотеля. Важен и полемический пыл этого решения, явно направленного против комплекса идей контрреформации. Но не менее интересен и собственно теоретический аспект спора. В объяснении двуединого, с точки зрения Кастельветро, механизма воздействия на аудиторию «страха и сострадания» наглядно предстают два главных основания его эстетики. Говоря об эмоциональной реакции зрителя, Кастельветро опирается на гедонистический принцип: искусство — нас-

лаждение, а когда он ведет речь о воспитательном аспекте трагедии — на теорию подражания, достаточно развитую в трактате.

Для Кастельветро «подражание» не сводится к художественному воплощению древних сюжетов или к творческому усвоению стиля античной классики. Основополагающим для него является аристотелевский тезис о подражании природе. Разумеется, трактат Кастельветро вписывается в литературно-критическую традицию XVI века, а следовательно, в нем нет прямого соотнесения искусства с действительностью. Но он очень близко подходит к такой постановке проблемы, постоянно в ходе своих рассуждений сравнивая поэзию и историю.

История для Кастельветро—прежде всего сочинения историков античности, мифы и легенды Древней Греции. Как аксиома принято им повторяемое всеми теоретиками XVI века положение, что история, которая является предметом изображения в трагедии, — это горестные судьбы царственных особ и их близких. Кастельветро запечатлел в своем трактате подобный факт ограничения трагедии, но не уделил ему особого внимания, что само по себе многозначительно. Поэзия, по мнению Кастельветро, «в качестве изображающего подчиняется истории как изображенному». История и поэзия тщательно разделены по сущности и по характеру фабулы, указана роль вымысла для поэзии и истины для истории.

Определяя поэзию как «согласное с правдоподобием повествование о достопамятных событиях», Кастельветро тем самым выдвигает глобальное для классицизма понятие правдоподобия. И хотя правдоподобие в искусстве понимается им еще очень упрощенно — как сходство, условие создания иллюзии жизни, — но уже здесь, на начальном уровне решения проблемы, рождается очень важный для теории классицистического театра вопрос о единствах — места, времени, действия.

Кастельветро принимает сложившееся ранее воззрение относительно необходимости только одного действия в театральной пьесе, ибо этого требуют «ограниченность места, на котором происходит действие, и ограниченность времени». Концепция правдоподобия и единств, предлагаемая Кастельветро, основана на том, что «невежественная толпа», по его мнению, способна на непосредственность чувства, но совершенно лишена возможности следовать за полетом поэтической фантазии. Отсюда предположение, что зритель не примет условность сценического времени, и истолкование единства места как реальности сценической площадки. Уязвимость подобного теоретического построения ощущали уже его современники. И все же пыл неофита, присущий Кастельветро, следует оценить, помня о возрастающем влиянии неоплатонизма на научную и эстетическую мысль вто-

рой половины XVI века. Кастельветро принадлежал к числу тех мыслителей, которые, иногда в прямой, иногда в несколько уклончивой форме, стремились противостоять этой идеалистической линии. Неоплатонизм подвергается прямой критике в той части трактата, где говорится о поэтическом творчестве и оспаривается мнение неоплатоников, что «поэзия ниспослана человеку в виде божественного неистовства».

В вопросе о значении сознательного начала для творчества Кастельветро не знал колебаний. Он готов был вступить в спор даже с Аристотелем. Так, принимая в целом его теорию подражания, итальянский теоретик отвергает ту ее часть, где способность человека бездумно имитировать объявлена одной из причин возникновения поэзии. Позиция Кастельветро основана на доверии к разуму и воле творческой личности.

Для Кастельветро поэтическое творчество — труд, сосредоточение разумения и мастерства, а сам поэт — личность, контролирующая каждый свой шаг. Кастельветро готов принять за образец даже поэта посредственного, лишь бы он в совершенстве владел своим искусством.

Мы обратили столь пристальное внимание на трактат Кастельветро, ибо в нем явственно и полно запечатлелись некоторые существенные родовые черты формирующейся эстетики классицизма — рационалистические тенденции в постановке проблемы взаимоотношения искусства и действительности; ее решение, опирающееся на авторитет античности, но обусловленное в конечном итоге идеологией Возрождения; внимание к процессу восприятия художественного произведения и первый подход к проблеме правдоподобия; обоснование трех единств — места, времени и действия; наконец, концепция художника как овладевшей широким диапазоном знаний и мастерством личности.

Известно, что ни Кастельветро, ни другим теоретикам-классицистам Италии XVI века не суждено было увидеть адекватных их эстетической мысли поэтических произведений. Созданной ими системе классицистических принципов недоставало прочного фундамента практики. И закономерно, что писатели, искавшие пути для создания театра по античному образцу, могли вносить существенные дополнения в теорию классицизма, не достигая в целом уровня научной мысли итальянских гуманистов. В этой связи представляет интерес авторское предисловие к трагедии «Саул» (1572) французского писателя Жана де Ла Тая, получившее название «Об искусстве трагедии», где со всей определенностью было сказано о единстве места как об объекте сценического воплощения. Закон, лишь в общих чертах намеченный Кастельветро, получил, таким образом, существенное уточнение.

Автор «Саула», безусловно, писал «об искусстве трагедии», опираясь на живую практику отечественного театра, на собственный опыт драматурга. Своим предисловием он делал попытку закрепить в теоретическом рассуждении содержательные и формальные моменты «правильной» трагедии, нелегко утверждавшей себя, ибо французский зритель, не только народный, но и принадлежавший к образованной элите, был еще привержен средневековому театру. Аргументы, почерпнутые у итальянских теоретиков драмы, в свете этой задачи трансформируются, становятся более лаконичными и приобретают смысл закона.

Жан де Ла Тай не был классицистом в прямом смысле слова, но он примыкал к литературной школе Плеяды, ренессансной по своей сущности, но несущей и в творческой практике, и в эстетических декларациях черты, предвосхищающие классицизм. Еще полнее и ярче перспектива смыкания ренессансной и классицистической тенденций проявилась в трактате Филипа Сидни «Защита поэзии» (1580).

О Филипе Сидни справедливо говорят, что он стал воспреемником на английской почве уроков итальянской studia humanitatis. В этом можно убедиться, сопоставляя основные положения «Защиты поэзии» и труды итальянских гуманистов. Особенно близки Сидни Скалигер и то течение итальянской классицистической мысли, которое тяготеет к неоплатонизму. В «Защите поэзии» о Платоне говорится с пиететом, причем некоторые идеи греческого мыслителя интерпретированы в духе христианства. Сидни полностью принимает идею божественного происхождения поэзии. Поэт уподоблен им священнослужителю, а творчество — «божественному исступлению».

Впрочем, христианские элементы «Защиты поэзии» обусловлены уже замыслом трактата Сидни, написанного в ответ на враждебные светскому искусству выпады пуритан, утверждавших, что поэзия — занятие пустое и богопротивное. Однако содержание и пафос его труда нельзя свести просто к полемике. Значение «Защиты поэзии» не исчерпывается также изящным изложением эстетических идей итальянских гуманистов, хотя Сидни, безусловно, блестящий интерпретатор уже выработанных положений классицистической теории — закона подражания, строгости жанровых разграничений, требования единообразия стиля, правила трех единств и других более частных принципов. Он интерпретирует как поэт! Пусть он не ссылается прямо на свой творческий опыт, значение этого опыта бесценно. Рассуждение об общих принципах продолжено Сидни соображениями, уже касающимися специфики художественного образа. Прежде всего это относится к теории подражания. Сидни отдал дань идеалистическому толкованию Аристотеля, когда противопоставил поэзию не только астрономии, натурфилософии, мате-

матике, медицине, но и философии, истории, этике как наукам, для которых главный объект — природа, и подчеркнул, что «мастерство художника основано на самой идее, первообразе явления, и не зависит от ее конкретных проявлений».

По сути дела, за этой антиномией стоит неприятие автором «Защиты поэзии» простого копирования действительности в искусстве. По его убеждению, поэзия может «подправлять» природу, идеализировать ее, дабы способствовать нравственному усовершенствованию людей, побуждая их к «доблестному действию». А поэт «воспаряет на крыльях собственного замысла и по существу создает вторую природу». Сидни, таким образом, развивая идеи предшественников, касается уже проблемы соотношения между объектом подражания и художественным результатом подражания. Он достаточно четко формулирует характерный для классицистического творчества закон трансформации реальности в направлении ее идеализации, имеющей воспитательные цели. Прямых практических рекомендаций относительно средств и способов, потребных для создания «второй природы», в трактате нет, разве что сопоставление образов идеальных и реальных государей у древних историков и поэтов да словесный портрет римской героини Лукреции, добродетель которой должна быть передана через ее внешнюю красоту и «твердый, но скорбный взгляд». В остальном Сидни повторил совет, постоянный для классицистических трактатов: гений надо совершенствовать, путь к тому — «искусство, подражание, упражнение».

Глубокая заинтересованность именно в судьбах английской словесности пронизывает собой сочинение Сидни. Говоря об образцах для подражания, он привлекает примеры не только из древнеримской и древнегреческой литературы, не только произведения итальянских авторов, но одновременно обозревает и английскую поэзию, и драматургию. Вообще театр занимает его больше всего. И в этом сказывается не столько ориентация на «Поэтику» Аристотеля, сколько влияние бурного развития английского театра той поры. Когда Сидни пишет, что трагедия изобличает язвы и устрашает тиранов, он отдает дань политической тенденции, присущей английской драматургии второй трети века. Правда, Сидни решительно осуждает несоблюдение единств, грубую буффонаду, пренебрежение к иерархии жанров, но очевидно, что поэт больше думал об усовершенствовании и некотором исправлении отечественного театра, нежели о полном приведении его в соответствие с итальянской нормой. Во всяком случае, для автора «Защиты поэзии» трагикомедия — жанр, вполне допустимый на сцене, лишь бы трагическая и комическая части были «равно хороши». Но появление в одних и тех же сценах королей и шутов и переходы от величественного

к клоунаде он считает неприемлемым. Таким образом, отвергаются некоторые характерные для английского театра эпохи Возрождения особенности, в чем сказывается ограниченность Сидни-классициста.

Внутренняя противоречивость творческой мысли сказывается и в его отношении к языку, но все-таки берет верх целостный подход, вылившийся на последних страницах трактата в панегирик английскому языку.

Как мы можем убедиться, размышления о литературном языке, его связи с речевыми навыками разных сословий, с диалектами постоянно занимали теоретиков-классицистов. В этом явственно проявилась национальная устремленность их деятельности, их связь с эпохой, для которой формирование языка, сопутствующее образованию больших национальных государств, было насущно необходимой задачей. Она оставалась таковой даже в том случае, когда национальная целостность была под вопросом. Более того, утверждение литературного языка в сознании передовых людей того времени представало как одно из средств сохранения национального единства. Именно об этом думал замечательный немецкий поэт Мартин Опиц, когда на первых страницах своей «Книги о немецкой поэзии» (1624), написанной в тяжелые годы Тридцатилетней войны, говорил о своей любви к родине и о своей готовности служить ей:

О, лира звонкая, играй,
Пусть радость льется через край!
Мне Аполлон вручил тебя,
Чтоб я, отчизну возлюбя,
Язык родной в веках прославил.

И действительно, в трактате Опица немецкий язык представлен в богатейшем спектре своих возможностей. «Книга о немецкой поэзии» создавалась в контексте ученых сочинений эпохи и была продолжением на немецкой почве научных трудов европейских гуманистов. Что касается классицистической системы, то интересно отметить значение труда Опица уже как констатации ее бесспорного и повсеместного влияния в 20-х годах XVII столетия. Автор «Книги о немецкой поэзии» опирается на узловые моменты классицистической доктрины, иногда даже просто отсылая читателя к сочинениям предшественников, где тот или иной вопрос был, по его мнению, решен достаточно убедительно.

Опицу чуждо вольнодумство. Однако дух рационализма, являющийся философским основанием классицизма, пронизывает «Книгу о немецкой поэзии», определяя собой господству-

ющие в ней принципы научного исследования проблем языка, просодии, жанровой специфики. Здесь нередко Опиц предстает новатором, вносящим существенный вклад и в классицистическую теорию, и в практику классицизма.

Нельзя не заметить, что личность Опица как автора выразилась в трактате гораздо полнее, чем это было в теоретических сочинениях предшествующего столетия. «Книга о немецкой поэзии» очень естественно вписывается в творчество писателя. Особенно созвучна она его патриотическим поэмам, в ряду которых выделяется «Слово утешения средь бедствий войны» (1621), где насилию, жестокости, грабежам поэт противопоставляет разум и добродетель — сокровища души, неподвластные «тому, что преходяще». Это характерное для классицизма стоическое настроение, воплощающее готовность к испытаниям и твердое стремление найти духовные ресурсы, дабы противостоять обстоятельствам, присуще также и «Книге о немецкой поэзии». Фрагменты из «Слова утешения средь бедствий войны» непосредственно включены Опицем в «Книгу о немецкой поэзии». Опиц вообще в своем трактате нередко обращается к собственному поэтическому творчеству.

О подобном сочетании теоретического рассуждения и поэтического текста стоит задуматься. Участие художественного опыта автора в формировании им эстетической системы уже имело место в трактатах де Ла Тая и Сидни. Но в XVII веке налицо качественный сдвиг в развитии классицистической эстетики, обусловленный тем, что классицизм перерастает рамки studia humanitatis и выходит на широкую арену литературной жизни как мощное художественное направление. Отныне решающее слово принадлежит писателям. Они своим творчеством утверждают принципы классицистической эстетики и способствуют ее дальнейшему развитию. Примечательно, что Франсуа Малерб — общепризнанный реформатор французской поэзии — не писал теоретических трактатов и даже не пытался сформулировать свое эстетическое кредо в обширной переписке с друзьями и покровителями. Его суждения об искусстве исследователи собрали позже, в XIX веке, обращаясь к стихам Малерба, к его устным высказываниям, записанным современниками, а также анализируя его комментарии на полях книги стихов Депорта. Что же до читателя XVII века, то он знал прежде всего Малерба-поэта. И хотя стихи Малерба впоследствии смогли уместиться в одну тоненькую книжку, значение его поэзии было столь велико, что даже недруги видели в его поэзии некую норму, игнорировать которую невозможно. Буало в «Поэтическом искусстве» сказал о Малербе торжественно:

> И вот пришел Малерб, и первый дал французам
> Стихи, подвластные размера строгим узам...

Он силу правильно стоящих слов открыл
И музу правилам и долгу подчинил.

Буало превозносит просодию Малерба, особо выделяя стремление поэта донести идею во всей полноте, сопрягая движение мысли с гармонией стиха. По сути дела, перед нами классицистический идеал красоты — упорядоченность художественных форм, их изящество и благородная простота как органическое следствие осознанного творческого выбора, устремленного на высветление содержательной стороны произведения. В поэтике Малерба чистота, ясность, уравновешенность композиции адекватны высшей красоте. Эстетический идеал Малерба неотделим от пафоса его поэзии — высоких помыслов о благе отчизны, горячего интереса к ее судьбам, личностной и страстной оценки политических событий. Вместе с тем в политической лирике Малерба с очевидностью проявляется характерный для классицистического метода принцип одностороннего изображения жизненного явления.

В этой связи мы вплотную подошли к первостепенной для Франции XVII века проблеме отношения к королевской власти. В начале века на первый план выступала ее роль как организующей и объединяющей силы. С другой стороны, и тогда уже было ясно, сколь тяжким бременем является абсолютизм. «Каждый из нас носит цепи — одни золотые, другие железные», — писал французский поэт-классицист начала XVII века Матюрен Ренье. У Малерба обращения к королевским особам всегда, начиная с первого его классицистического шедевра — оды «Королеве по поводу ее благополучного прибытия во Францию» (1600), исполнены достоинства и используются для провозглашения прогрессивного политического идеала — единой Франции. Поэт осмеливается даже в одном из лучших своих произведений — «Молитве за короля, отправляющегося в поход на Лимузин» (1605) — начертать программу действий для королевской власти. И хотя с годами политический оптимизм Малерба все явственнее начинает сочетаться с горечью и сарказмом, монархия по-прежнему осмысляется им как разумная сила. В художественной практике Малерба, где политическая тема была ведущей, такой концепции соответствовал принцип пересоздания реальности в сторону ее идеализации — принцип, провозглашенный, как известно, еще классицистами XVI века. Малерб не ссылается на них: в его творчестве превалировал опыт жизни — события гражданских войн конца XVI столетия и новые смуты в начале XVII века. Прославляя короля или первого министра, Малерб восхваляет прежде всего их способность оставаться верными принципам высшего разума, их умение твердой рукой управлять государством.

Многими принципами своего творчества Малерб близок крупным писателям-классицистам начала века (Опицу, Бену Джонсону). Они тоже придерживаются строгого, подчиненного логическому размышлению отбора, дабы создать, как сказал Бен Джонсон, «стройные пропорциональные произведения, соответствующие первоначальному замыслу». Этот тезис характеризует творческие принципы не только названных трех писателей, но и классицистический метод в целом: для классицизма родовым качеством является примат замысла над художественным воплощением и предопределенность последнего эстетическим идеалом гармонии и единства. По мере накопления художественного опыта этот принцип будет вступать в сложное взаимодействие с задачами, которые поставит жизнь.

Ибо, конечно, пусть классицизм не копирует действительность и создает идеализированную «вторую природу», все значительное в этом искусстве уходит своими корнями в реальность — политическую, нравственную, социальную, психологическую. Причем эта связь не спонтанна, она осознана писателем-классицистом. Бен Джонсон и тут высказался весьма определенно: «Истинный мастер не бежит от природы, как будто он боится ее, он не отходит от жизни и правдоподобия...». Слова Бена Джонсона скорее размышление, чем программа. В самих произведениях писателя, в частности в его трагедиях, обусловленность искусства жизнью предстает весьма опосредствованно. Тем ценнее для нас подобные замечания: они являются авторскими комментариями к творчеству, дающими основание искать глубинную связь его с жизнью.

Творчество и теоретические суждения Опица, Малерба, Бена Джонсона — писателей-классицистов начала века вновь сталкивают нас с ролью традиции в формировании классицизма и дают основание для размышлений о разнообразии его национальных вариантов.

Опиц в теоретической области признает авторитет Скалигера, в творческой — Ронсара. Классицистическая эстетика, понимаемая им как свод правил, и возрожденческий тип художественного освоения мира в «Книге о немецкой поэзии» не противостоят друг другу. Можно даже сказать, что Опиц тяготеет к эклектическому их объединению.

Бен Джонсон последовательнее в своей приверженности новой эстетике. Характерно в этом смысле его категорическое заявление о том, что сокращение пьес Шекспира способствовало бы их украшению. И все же английское Возрождение было столь мощным, столь поразительным по охвату жизни, что даже стремление противопоставить ренессансному изобилию и свободе классицистическую упорядоченность не приводило к отрицанию того, что было сделано ближайшими предшественниками.

Яркий пример тому — суждения Бена Джонсона о близости искусства и природы.

Если обратиться к Малербу, то на первый взгляд есть основание повторить вслед за некоторыми французскими литературоведами, что его творчество и эстетика означают полный разрыв с традицией Возрождения. Малерб, например, как записал один из его современников, утверждал будто бы свою готовность зачеркнуть все творчество Ронсара. Подойдем к этому суждению не как к выражению личных пристрастий, а как к декларации, предельно резко разделившей две литературные эпохи. Можно вспомнить, что по пути Малерба последовали даже почитатели Ронсара — Матюрен Ренье и Корнель. И тем не менее не следует говорить о решительном разрыве с традицией. К Малербу в полной мере можно отнести глубокую мысль Д. Д. Обломиевского относительно преемственности классицистического и ренессансного искусства, выразившейся в «углублении» классицизмом гуманизма Возрождения[4]. Но гуманизм передовых людей XVII века складывался в условиях, когда гораздо отчетливее, чем в эпоху Возрождения, означились законы, управляющие личностью, яснее стала ее зависимость от природы и общества и вытекающие отсюда ее возможности и обязанности. Человек теперь больше осознает себя как малую частицу огромного целого, как существо, подвластное надличным законам, с которыми необходимо считаться. В поэтической деятельности Малерба это новое мироощущение проявилось с большой силой, сочетаясь с активным стремлением поэта отдать свой талант, разум, мужество победе «доброго дела», как сказал он в одном из своих стихотворений. Таким «добрым делом» для Малерба была и его деятельность реформатора литературного языка.

В XVII столетии уже нет речи о латинской норме, как это было, скажем, в 30-е годы XVI века в Италии. Речь шла о выборе живых языковых форм. Причем возникла борьба между пуристами и теми, кто считал, что литературный язык должен формироваться на основе общенародной языковой практики. Во Франции эта борьба протекала очень остро, особенно во второй половине века. Большие писатели-классицисты — Мольер, Лафонтен, — принимая близко к сердцу судьбы отечественной словесности, восставали против пуристов, как тех, кто заседал во Французской Академии, так и тех, кто властвовал в аристократических литературных салонах. Отражение этой борьбы есть в одноактной пьесе Мольера «Критика школы жен» и в

---

[4] См.: Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. М., 1968, с. 45.

предисловиях Лафонтена к его «Сказкам». Но, конечно, решающую роль играло их собственное художественное творчество, которое как бы несло на крыльях своей ясности и делало фактом литературной речи сочную народную поговорку, энергичную идиому или живописную пословицу. В начале века вопрос о языке стоял по-иному. Настоятельной представлялась необходимость отбора слов и выражений. Писатели-классицисты, как сказал Бен Джонсон, почитали правильным отказаться от «буйства красок» во имя точного воспроизведения смысла. Лексический состав литературного языка, таким образом, сужался. Но, с другой стороны, опровергалась языковая практика писателей-маньеристов и тем более писателей барочных, дискредитировались привычная у них игра многозначностью слова, тяготение к усложненной, а порой и нарочито «темной» или вычурной метафоре. Полно значения то, что единственный оставшийся от Малерба «лингвистический» документ — его критические замечания в адрес поэта-маньериста Депорта.

Отметим, что XVII столетие — период, когда литературно-критическая мысль развивалась весьма бурно не только в области языка. Полемика велась по разным линиям. Борьба литературных взглядов происходила и внутри классицистического лагеря, причем расхождения на отдельных этапах оказывались столь существенными, что можно говорить о различных течениях внутри классицизма. Достаточно сравнить трактат Драйдена и предисловие к «Самсону-борцу» Мильтона, «Практику театра» д'Обиньяка и «Рассуждения о драматической поэзии» Корнеля.

Полнее всего процесс размежевания означился во Франции, где классицизм развился наиболее полно, став главенствующим направлением искусства. В конце 20-х — начале 30-х годов XVII века на первое место в культурной жизни Франции выдвинулся театр, и возник вопрос, будет ли он современным, соответствующим национальному опыту, или же пойдет по пути копирования древних образцов и застынет в прокрустовом ложе правил. Манифестом в защиту свободного, адекватного «свойствам самой жизни» театра явилось предисловие Франсуа Ожье, предпосланное второму изданию трагедии Жана Шеландра «Тир и Сидон» (1628). Ожье выдвигает требование занимательности театрального зрелища, его динамики и утверждает, что пьеса должна прежде всего доставлять «удовольствие и развлечение». Очень определенно в предисловии сказано об относительности идеала красоты, меняющегося во времени и неодинакового у разных народов. Отсюда и отношение Ожье к традиции древних, почитаемых им, но отвергаемых как предмет простого копирования. «Греки трудились для греков, — пишет он, — и мы будем подражать им лучше всего, если воздадим должное

нашей стране и свойствам нашего языка». Будучи защитником классицистического искусства, Ожье вступает в спор с «учеными людьми», ищет способ, опираясь и на древних, и на современный литературный опыт, обосновать новаторство в области театра и освободить его от сковывающих художника правил, в частности от ограничения длительности событий в пьесе двадцатью четырьмя часами. Правда, предисловие Ожье оказалось на периферии теоретических споров, и когда через несколько лет Корнель выступит в защиту собственной концепции театра, он не будет ссылаться на предисловие к «Тиру и Сидону», хотя многие положения, выдвинутые Ожье, молодому драматургу были близки.

В это время на первом плане оказались защитники теории, восходящей к итальянской традиции, но приближенной к практике французского театра. Среди многочисленных выступлений выделяется известное «Письмо о правиле двадцати четырех часов» (1630), написанное будущим мэтром Французской Академии Жаном Шапленом. По форме этот документ — частное письмо другу-поэту, словно бы далекое от намерения создать программу для театра, хотя, по сути, как раз этим намерением оно и вызвано. Шаплен не комментирует чужие труды, но прежде всего постулирует, зачастую вольно интерпретируя автора, на которого опирается. Так, один из центральных разделов трактата (о «совершенном подражании») по типу рационалистического расчленения процесса восприятия театрального зрелища напоминает о теоретических выкладках Кастельветро. Однако Шаплен меньше всего думает о необходимости доставить удовольствие невежественной толпе. Напротив, он подчеркивает, что ориентируется на публику, «рожденную для вежливости и учтивости», а в адрес тех, кто считает задачей театра только удовольствие, бросает упрек в «грехе против рода человеческого». В трактате весьма искусно связаны тезисы о «совершенном подражании» и пользе как цели драматической поэзии. Шаплен считает, что польза достигается в том случае, если зритель поверил в подлинность изображенного, пережил его как реальное событие, взволновался благодаря «силе и наглядности, с какой различные страсти изображены на сцене, и посредством этого очистил душу от дурных привычек, которые могли бы привести его к тем же бедам, что и эти страсти». Причем подражание для Шаплена не означает просто копирование жизненных событий, страстей, характеров: «Поэзия для своего совершенства нуждается в правдоподобии». Даже удовольствие «создается порядком и правдоподобием».

Правдоподобие — вообще важнейший пункт эстетики Шаплена. «Оно составляет поэтическую сущность драматической поэмы», — говорится в трактате. Но основанием этой «поэтиче-

ской сущности» является логическое рассуждение. Так, касаясь правила единства времени и места, Шаплен пишет, что глаз зрителя должен неизбежно вступить в противоречие с воображением, и нужно сделать все возможное, чтобы из-за этого не утрачена была вера в достоверность происходящего на сцене. Единство действия он обосновывает, проводя прямую аналогию между театральным представлением и картиной. Но такое уподобление театра изобразительному искусству предопределяет иллюстративную роль драматической поэзии по отношению к «полезности». Шаплен не уточняет, о какой «полезности» печется, но уже сам факт ее включения в предлагаемую теоретиком эстетическую систему принципиально важен.

Надо отметить, что не только это небольшое письмо-трактат Шаплена, но и другие его сочинения по вопросам эстетики отличаются внутренней логичностью. Будучи одним из основателей доктрины классицизма, он подтверждает ее не столько ссылками на авторитеты, сколько собственной изящной аргументацией. Правда, эстетическая система Шаплена становилась более жесткой по мере того, как королевская власть все активнее вмешивалась в дела «литературной республики», а он сам превращался в доверенное лицо первого министра Ришелье. Наглядное тому свидетельство — «Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид». Не останавливаясь подробно на перипетиях так называемого спора о «Сиде», скажем только, что Корнель, создав свой первый и величайший шедевр, оказался объектом клеветы, несправедливых нападок, пристрастной критики и, наконец, был вынужден отдать свое детище на суд Французской Академии, хотя, не будучи ее членом, отнюдь не обязан был отчитываться перед собранием «ученых мужей». Но такова была негласная воля Ришелье, ослушаться которой не посмели ни Корнель, ни Академия. «Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» было составлено и основная часть текста, как считают, принадлежала Шаплену, а последняя редакция была осуществлена Ришелье.

Спор о «Сиде» — важнейший этап формирования французского классицизма не только как системы правил, несоблюдение которых могло стать отправным моментом для жестокой критики писателя, но и как отражения определенного типа творческой практики, значительно обогатившегося за семилетие, отделяющее «Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» от «Письма о правиле двадцати четырех часов».

Во-первых, отметим, что литературная критика в «Мнении о «Сиде» обращена к конкретному произведению и ни на минуту от его текста не отступает. Добавим также, что здесь, в отличие от откровенно враждебной критики корнелевского шедевра (выступления Скюдери, Мэре), отдается дань художественным

достоинствам произведения — мастерству построения сюжета, впечатляющему изображению страстей, яркости метафор, красоте стиха. Но успех пьесы и ее художественность как раз и вынуждают, по убеждению авторов «Мнения», к ее критическому разбору. И вот тут на первый план выдвигается критерий правдоподобия. Оказывается, правдоподобие будет соблюдено лишь в том случае, если зритель поверит в то, что он видит, а это может произойти только тогда, когда ничто происходящее на сцене его не отталкивает. В пьесе же, по мнению критиков «Сида», зрителя должно отталкивать многое. В трактате анализ сюжета, поведения действующих лиц, их нравственного облика имеет целью доказать, что правдоподобие — это не просто сходство изображаемого на сцене с действительностью. Правдоподобие, по мнению критиков «Сида», предполагает согласованность изображаемого события с требованиями разума и, более того, с определенной морально-этической нормой, а именно со способностью личности подавлять свои страсти и эмоции во имя некоего нравственного императива. Суть подобного требования становится еще яснее, если прислушаться к тому, что критики «Сида», осуждая любовь героев пьесы, противопоставляя ей дочерний долг, повелевающий Химене отвергнуть убийцу ее отца, говорят, что чувство это было бы оправдано, будь брак Родриго и Химены необходим для спасения короля или королевства.

Политическая тенденция проступает в «Мнении» не раз, порой даже в прямой форме, но, надо отдать должное редактору, замечания политического свойства введены как бы попутно, а в качестве главных аргументов выдвигаются общечеловеческое и эстетическое. И в этой связи становится очевидным, что критики по сути дела ратовали за трагедию с иным пафосом и с иной художественной структурой. Корнель изобразил двух прекрасных молодых людей, чья естественная потребность в счастье вступает в противоречие с их благородством, требующим от них верности закону феодальной чести. Сам нравственный облик Родриго и Химены и красота их взаимной любви становятся как бы санкцией отчетливо прозвучавшего в пьесе Корнеля прославления патриотического долга как долга высшего. Авторы же «Мнения о «Сиде» хотели бы видеть в качестве героев трагедии фанатиков долга — нравственного императива, накладывающего отпечаток и на внутренний мир личности: даже противоположные чувства, терзающие трагического героя, должны представать как некая постоянная антиномия, где главенствует должное. Характеры персонажей, согласно этой концепции, постоянны, то есть добрые — добры, а злые творят зло. Сюжет также следует выбирать, исходя не из истинности событий, а из соображений правдоподобия.

Корнель до конца своих дней продолжал в прямой или косвенной форме возражать своим критикам как по поводу осуждения ими «Сида», так и в опровержение ограничивающих искусство правил. Причем надо отметить, что за двадцатипятилетие, отделяющее первые выступления Корнеля по вопросам теории от его «Рассуждений о драматической поэзии», тон его изменился. Сошли на нет молодой задор и непосредственность отклика на злободневную тему. Аргументация обогатилась за счет анализа древних текстов и обоснований, почерпнутых у итальянских теоретиков, например у Робортелло, Кастельветро, Паоло Бени. И вместе с тем в главном Корнель оставался верным себе, защищая внутри классицистической системы права художника. В частности, допуская в последних своих теоретических трудах принцип правдоподобия, который поначалу отрицал, Корнель подчеркивал, что ему сопутствует принцип необходимости, то есть то, что «непосредственно относится к поэзии», что обусловлено стремлением поэта «нравиться по законам своего искусства».

Подобное движение мысли Корнеля-теоретика отвечало общей линии развития литературно-критических идей во Франции. С конца 30-х и до 60-х годов появилось множество трактатов по вопросам искусства театра, среди которых выделяется «Поэтика» Жюля де Ла Менардьера, напоминающая по тону итальянские трактаты, но насыщенная проблемами чисто французскими. Так, спор с Кастельветро относительно народной публики имеет отнюдь не академический смысл и является продолжением длительной дискуссии о том, для кого пишет пьесы французский драматург, кто является судьей театральной постановки. Важным событием в этом ряду является и «Практика театра» аббата д'Обиньяка. Оба этих произведения лежат в русле классицизма Шаплена — содержат много интересных и верных идей относительно искусства театра, но осмысляют его рационалистически, выделяя в ходе анализа такие требования, которые, по сути, превращают искусство сцены в инструмент, пригодный для иллюстрации «полезных истин». Полемика с такого рода сочинениями по общим и конкретным поводам постоянно ощущается в «Рассуждениях о драматической поэзии» Корнеля.

Линия защиты независимости художественного содержания в искусстве театра, в литературе в целом была продолжена молодыми писателями, заявившими о себе в начале 60-х годов. Мольер, Буало, Лафонтен, Расин не отделяют резко свою литературно-критическую деятельность от художественного творчества. Это могут быть пьесы — «Смешные жеманницы», «Критика школы жен», «Версальский экспромт» Мольера, стихотворения, басни и эпизоды из романа «Любовь Психеи и Купидона»

Лафонтена, сатиры, послания и пародии молодого Буало, наконец, предисловия к трагедиям Расина, по жанру напоминающие не ученый трактат, а эссе, в котором оживают портреты поэтов давнего времени и появляются профили героев античных мифов. Как и Корнель, все эти писатели провозглашали, что искусство должно прежде всего «нравиться», овладевая одновременно чувством и умом зрителя. И притом они были уверены, что не пренебрегают пользой, что их поэзия является школой нравственности, будучи школой жизни. Здесь следует подчеркнуть, что в сознании поколения 60-х годов усиливаются внесословные тенденции в оценке личности. Выразительно сказал об этом Буало, возмущаясь дворянским чванством: «Как будто бог не слепил нас из одной и той же грязи». Отсюда и та непримиримость, с какой классицисты этой поры полемизируют с прециозностью. Отсюда и ярко выраженные критические мотивы в их творчестве и в их эстетике. Однако они не считали художественное произведение простой иллюстрацией назидания. Хотя, впрочем, их отношение к классической доктрине было различным. Самыми свободными в этом смысле были Мольер и Лафонтен — писатели с ярко выраженными демократическими симпатиями, по своим философским взглядам близкие материализму XVII века и, кроме всего прочего, обратившиеся к жанрам комедии, стихотворной новеллы и басни, мало занимавшим соратников и последователей Шаплена.

Осторожнее в своих суждениях был Расин, вынужденный считаться со вкусами двора, от одобрения которого зависел успех или неуспех его пьес, с первых шагов своей деятельности столкнувшийся с целой системой обязательных для автора трагедий правил. Расин с еще большим основанием, чем Мольер, мог бы сказать о каждом из своих произведений: «более правильной, чем эта пьеса, у нас на театре не бывало», имея в виду соблюдение принципа трех единств, тип сюжета и даже этикетные нормы, которые начиная с 60-х годов особенно настойчиво привносились в понятие правдоподобия «учеными» критиками поэзии. Независимость Расина от догмы классицизма проявилась не на поверхности его произведений, а в глубоком проникновении в сферу душевного мира героев его трагедий, где мы постоянно обнаруживаем непоследовательность, противоречия, яростную борьбу разных начал, почему недруги иной раз обвиняли Расина в варварстве, а иные из критиков даже в жестокости. Расин в ответ на нападки ссылался на авторитет предания и на истину истории, тем самым обнаруживая наглядно близость своей эстетики к корнелевской, а если говорить о ближайших современниках, то к Мольеру, предлагавшему вершить «суд правды» над произведениями искусства.

Буало в пору юности был преданным почитателем Мольера.

В своих сатирах он одинаково гневно опровергал и аристократическое прециозное искусство, и писания педантов вроде Шаплена. Но позже, уже после кончины Мольера, появилось «Поэтическое искусство» (1674), где Буало выступил в качестве высшего арбитра прошлых споров, да и всей истории поэзии Франции. Его отношение к доктрине классицизма в это время изменилось. Многие важные ее положения он принял. Прежде всего вслед за Шапленом он противопоставил истине правдоподобие, и в пользу последнего. Правда, «Сид» в его оценке — высшее достижение Корнеля. В своих суждениях о литературе Буало не вторит слово в слово Шаплену или д'Обиньяку, «Поэтическое искусство» резюмирует выработанные правила и содержит самостоятельные наблюдения и выводы автора касательно истории и законов поэзии. Все это, преподнесенное афористически кратко, образно, изящно, сделало трактат Буало авторитетнейшим теоретическим документом, на который равнялись не только в XVII, но и в XVIII веке, не только во Франции, но и в других странах. И сейчас он имеет не только значение памятника эстетической мысли прошлого, но и значение документа, приобщающего нас к размышлению художника о процессе творчества и его результатах. Это качество в большей или меньшей степени присуще и другим литературно-критическим документам, которые включены в предлагаемое читателю издание.

Н. П. Козлова

ИТАЛИЯ

Джан Джорджо Триссино

ПОСВЯЩЕНИЕ «СОФОНИСБЫ»

Его Святейшеству папе Льву X[1]

Уже много дней тому назад, о благословенный отец наш, сочинил я трагедию под названием «Софонисба», и с тех самых пор не могу решить, вправе ли я послать ее Вашему Святейшеству, ибо, зная о величайших Ваших достоинствах, превосходящих добродетели всех прочих людей, ниже Вас стоящих, и помня о Ваших глубоких познаниях в латинском и греческом языках и во всем том, что на этих языках написано, а также видя, сколько забот доставляет Вам постоянное управление всем христианским миром, я решил, что не достойна эта вещица, на итальянском языке сочиненная, коснуться столь высокого, ученейшего, да и без того уже обремененного слуха. Но затем я подумал иначе: Ваше Святейшество по величию своему и снисходительности превосходит всякого из смертных, и как бы ни были безотлагательны и важны дела, они не могут помешать Вам найти время, нужное для прочтения любого опуса; знаю же еще по Аристотелю, что трагедия не имеет себе равных среди всех родов поэзии, ибо сладостным своим слогом описывает деяния доблестные, совершенные и по размерам своим того достойные, и подобно тому как античный художник Полигнот, подражая природе, переносит на свои холсты самые прекрасные тела, а Павсон — безобразнейшие, так и трагедия списывает с действительности нравы лучшие, а комедия наихудшие, потому-то комедия и вызывает смех, который сродни безобразию, ибо то, что смешно — уродливо и увечно, трагедия же вызывает сострадание, страх и другие чувства и этим приносит наслаждение слушателям и пользу роду человеческому[2]; все подобные размышления, как я говорил, стоило мне иначе подойти к делу, столь же ободрили меня и в той же мере придали мне дерзости послать Вам сей труд, сколь все предыдущие склоняли задержать его у себя. Потому я и медлил, терзаясь сомнениями, покуда эти последние размышления не одержали верх, и это наполнило меня такой отвагой, что я дерзнул посвятить Вам и принести в дар вышеназванное мое сочинение. Не думаю, что меня можно упрекнуть в том, что написал я его на итальянском языке и, вопреки обычаю стихотворцев рифмовать все строки, много стихов оставил без рифмы. Итальянскую же речь я выбрал потому, что трагедия, сочиненная на любом другом языке и поставленная

в Италии, не будет понятна народу, а из шести обязательных ее частей — фабулы, характера, речи, разумного высказывания, представления и пения, три части — речь, характер и разумное высказывание — не послужат ко всеобщей пользе и наслаждению, ибо не будут доступны слушателям[3]. И затем, чтобы не погубить зрелищную, самую сладостную, как сказал Аристотель, часть трагедии и в силу других причин, которые слишком долго было бы излагать, я решился выбрать родной язык[4]. Что же до отсутствия рифм, здесь я не стану многословно распространяться, будучи уверенным в том, что, если Ваше Святейшество соблаговолит прислушаться к избранному мною метру, он покажется Вам и лучше, и благороднее, и для сложения труднее, нежели принято думать, и Вы увидите, что он не только для повествования и для речей пригоден, но и будит в слушателях сострадание, что бывает тогда, когда слово рождено страданием, ибо страдание вырывает у человека необдуманные слова, рифма же, плод размышлений, воистину проявлению сочувствия препятствует[5]. Итак, Святейший отец, поскольку умение благосклонно принимать ничтожные дары является, по словам Плутарха[6], не меньшим достоинством знатного синьора, чем склонность сыпать щедрейшими дарами, я осмелюсь просить Вас соблаговолить принять этот ничтожнейший дар, который я приношу от чистого сердца, с горячей любовью и с твердостью в вере. Я не дерзну напомнить Вам о Царе Царей Ксерксе, повстречавшем на пути бедного крестьянина, который, не имея другого подарка, подбежал к протекавшей поблизости реке, и набрал в пригоршни воды, и принес ее в дар, а Ксеркс весело принял его, выказав большую признательность[7]; я же призываю Вас уподобиться Царю Вселенной, чьим наместником на земле Вы являетесь и для кого важны лишь любовь, искренность и набожность дарителя, а не достоинства дара.

Пьетро Бембо

РАССУЖДЕНИЯ В ПРОЗЕ О НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ

Его преосвященству
кардиналу Джулио де Медичи [1]

(I). Если бы природа, мессер Джулио, все на земле творящая и щедро отпускающая сотворенному свои дары, помимо голоса и склонности к речи, наделила бы людей единым для всех языком, то, без сомнения, многие одолевающие нас труды были бы и уменьшены и облегчены. Ибо тем, кто в иные области и к иным, весьма многочисленным народам направляется, не пришлось бы, чтобы понять других и быть ими понятыми, в долгом учении новые языки узнавать. Будь наподобие звуков голоса, схожих у всех людей, и слова, голосом образованные, одними и теми же, сколь облегчилось бы сообщение с чужеземцами, которое ныне, более из-за разнообразия наречий, нежели по другой причине, многотрудно и стеснено. Какие семейные нужды могут быть выполнены, какие гражданские привилегии могут быть дарованы тому, кто не способен изъяснить свои потребности властному их исполнить? А ведь для исполнения твоего прошения тебе не только надобно изложить его, но и изложить надлежащим образом — сколько раз изящной и красивой речью достигалось то, что иным путем недоступно. Ибо среди того, что способно взволновать свободную душу человека, велика сила человеческих слов. Не только названный труд, труд речи был бы нам облегчен, если более чем одним языком не владели бы люди, но и иной, много более тяжкий — труд письма, который, будучи предпринят нами с более дальней и более долговечной целью, и исполнен должен быть с большим совершенством, ибо тот, кто пишет, желает быть прочитан не только своим поколением, но и будущими, тогда как речь ничтожным числом людей и на кратчайший срок воспринимается, каковую речь, не имей она различий, не составило бы труда передать на бумаге. Но так как мы видим (какова бы ни была тому причина) ее столь многоликой, что не только в каждой провинции говорят особо и отлично от другой, но различны и говоры в самой провинции, а кроме того, эти говоры, столь многоликие, искажаются и изменяются изо дня в день, то диву даешься, сколь разнообразен один лишь тот народный язык, который мы и другие италийцы разумеем, и сколь трудно избрать и извлечь из него образец, коему следовать должно в письме [2]. Причина же в том, что, хотя за триста и более лет до сего времени немало и многими писате-

лями, стихом и прозой, написано было, не видно пока, кто бы о законах и правилах письма пригодным образом написал. А должно было ученым людям об этом помыслить, ибо писание есть не что иное, как обдуманная речь, и в том ее особенность, что она, как сказано, к бесчисленному множеству людей обращается и пригождается надолго. А так как люди именно речью своей от животных отличны, то где еще, как не в речи, возвышающей человека над животным, можно возжелать над другими людьми возвышения, которое, помимо прочего, и наиболее совершенно и наиболее изящно по виду своему? Посему помыслил я, что не без пользы будет для знатоков народного языка, которым ныне числа не сыскать, вспомнить о беседе, веденной несколько лет назад в течение трех дней в Венеции Джулиано де Медичи, братом вашим двоюродным, ныне герцогом Немурским, мессером Федериго Фрегозо, которого папа Юлий II немногими летами позже почтил архиепископством Салернским, мессером Эрколе Строцца, феррарским жителем, и мессером Карло, моим братом, и помянутым братом моим мне, бывшему в ту пору в Падуе, вскоре рассказанной, вспомнив же, в меру сил правдиво, вам на письме изложить, в каковой беседе то, что народному языку присуще, обсуждено и сказано было[3]. Сей труд, полагаю, Вашему преосвященству будет любезен, ведь не только латинские, но и на этом языке писанные вещи вас весьма развлекают и услаждают, так что среди великих забот, которые вас, исполняющего святой свой пастырский долг с несравненным благоразумием и благостью, постоянно окружают, вы все же находите досуг для чтения тосканской прозы и к флорентийским поэтам иной раз склоняете слух (в чем, быть может, следуете примеру дяди вашего, славного Лоренцо, коего многие изящные и искусные сочинения, разнообразным стихом и прозой написанные, прочитать можно)[4]; и, кроме того, ведь о вашей Флоренции и о писателях флорентийских, более чем о ком-либо другом, речь ведется в этой беседе, поскольку отсюда и здесь законы языка, нами отыскиваемые, и произошли, и возросли, и обрели совершенство.

(II). Итак, Джулиано — который, как вам ведомо, Великолепным именовался в те времена, когда вы и он, и братья его, Пьетро и кардинал де Медичи (каковой кардинал ныне, божьей волей, папа Лев X, вам имя и сан свой оставил), из-за пришествия в Италию и Флоренцию Карла VIII, короля Франции, случившегося немногими годами ранее, пребывали вне пределов родины вашей[5] — по прибытии своем в Венецию, а также названные мною самый младший из них, мессер Федериго, и мессер Эрколе, приехавшие по своим делам, званы были к обеду братом моим, который, памятуя обо мне, с одним из них дружившем[6] (и доселе с прочими пребывающем в дружбе), и по собственной своей склонности весьма их любил и почитал превыше кого-либо. Случилось это в день его рождения, десятого декабря, и не довелось ему больше встретить этот день в добром здравии — в следующем декабре тридцатого дня он умер[7]. Итак, отобедали гости с моим братом, как он мне рассказывал, и был в комнате, но вдалеке от них, разожжен славный

огонь, — тогда мессер Эрколе, который из-за некоего недомогания слаб был и немощен, сказал:

— Я, синьоры, с вашего позволения, пересяду к огню, не потому что озяб, но чтобы впредь не озябнуть.

— Извольте, — ответил мессеру Эрколе мой брат и, к остальным обратившись, продолжил: — Хорошо бы и нам сесть ближе к огню.

— Так давайте пересядем, — сказал Джулиано, — ведь полуночник, дувший все утро, нас к тому понуждает[8].

Поднявшись, и мессер Федериго вслед за ними, и подойдя к огню, они уселись близ него на принесенные слугами сиденья, и тогда мессер Эрколе сказал Джулиано:

— Мне не довелось раньше слышать то слово, которое вы, Великолепный, произнесли, и доведись мне его слышать, я бы его не понял, если бы время года, как сейчас, мне не помогло, — ныне же полагаю, что полуночник есть не что иное, как северный ветер, чье громоподобное дыхание слышится повсюду.

На что отвечал Джулиано утвердительно, и, от этого слова к иным переходя, потекла беседа о народном языке, коим пользуемся каждодневно не только в речах, но и в писаниях; и все ему честь воздавали, единодушно соглашаясь о пользе писаний на народном языке в нынешние времена, один только мессер Эрколе, который, плененный прелестями латинского языка и оказывающий себя в нем достохвально, как из его самых разнообразных стихотворений видно, народный язык всегда именовал низким, убогим и бесчестным, так сказал:

— Я не постигаю, что вы в этом языке находите и отчего он такой хвалы достоин и пригоден для письма, как вы говорите. Желал бы я и было бы мне любезно либо в вашу веру, убежденному вами, уверовать и охоту возыметь, как вы, к писаниям на народном языке; либо, вас от вашей веры к моей уверенности обратив, понудить вас иначе, как по латыни, не писать. И более всего, мессер Карло, хотел бы я понудить к тому мессера Пьетро, брата вашего, который воистину меня печалит, ведь, будучи в латинском языке искусен, он так часто его ради народного языка оставляет в небрежении и забвении[9]. — И так сказав, умолк. (III). Тогда брат мой, видя остальных безмолвствующими, так ответил:

— Я полагаю, что нам, здесь присутствующим, будет много легче во славу достохвального пользования народным языком, которое вы издавна бесчестьем и срамом покрываете, столь многие доводы привести, что вы сполна в своем мнении изверитесь, нежели вам будет возможно хоть в малой части отказа от наших суждений добиться. Тем не менее, мессер Эрколе, мне не удивительно то, что вас, не вкусившего сладости писания и сочинения на народном языке, — ведь, искушенный в латинском языке, вы к народному не обращались никогда — печалит брат мой, мессер Пьетро, который и время и труд на этот язык тратит и расточает, небрегая латынью. И от других, ученных лишь латинской словесности и лишь в ней искусных, довелось мне слышать ему в том

упреки и укорения, на каковые он обыкновенно кратким словом так отвечает, говоря, что его, напротив, печалят те, кто, с многим прилежанием и усердием в иных языках изощряясь и мастерски в них себя оказывая, не тревожатся незнанием своего собственного, уподобляясь людям, которые в далеком и уединенном краю огромные дворцы, мрамором отделанные и блистающие золотом, с великим расходом выстраивают, а в своем городе обитают в презреннейших жилищах.

— Неужели, — сказал мессер Эрколе, — мессер Пьетро полагает, что латинская речь нам далека?

— Несомненно, он полагает ее далекой, — ответил мой брат, — но не саму по себе, а в отношении к народному языку и в сравнении с ним, более нам близким, ведь не с латинским, а с народным языком все мы всю нашу жизнь пребываем. Так же точно и римлянам в те добрые времена ближе была латинская речь, нежели греческая, ибо с латинской все они рождались, ее вместе с молоком матери впитывали и с ней пребывали нераздельно все годы их жизни; греческую же они узнавали, уже придя в возраст, и редко ею пользовались, а многие из них не узнавали и не пользовались ею никогда. И то же у нас с латинской речью, которую не от кормилиц в колыбели, но в школах от учителей и не все, но немногие узнаем и, познав, не каждый час ею пользуемся, но редко, а то и никогда.

— Именно так, — продолжив речь моего брата, сказал Великолепный, — именно так и есть, без ошибки, как Бембо говорит, и более того: мы народный язык не только близким должны числить, но свойственным нам и родным, а латинский — иноземным. Ведь как римляне два языка имели, один — латинский, им свойственный по природе, другой — греческий, для них иноземный, так и мы двумя наречиями владеем: народным, нам по природе свойственным и привычным, и другим, чуждым и неестественным, латинским[10]. Так кто же из вас двоих порицания и осуждения достоин: мессер Пьетро, который, пользуясь родной своей речью, на иноземную при этом трудов и времени не жалеет, или вы, хвалу и честь воздающий чуждой речи, родную же с презрением и насмешкой отвергающий?

(IV). — Я уступаю вам, мессер Карло и Джулиано, — сказал Строцца, — и соглашаюсь, что народная речь ближе нам и по природе более, нежели латинская, нам свойственна так же точно, как римлянам латинская была ближе греческой и более, нежели она, свойственна, однако и вы уступите мне в том, что не признать нельзя: как в ту пору, в те многоумные века у римских мужей греческий язык почетом и уважением превзошел латинский, так и мы в большей цене, чести и почитании латинский, а не народный язык держим. А в этом мне уступив, придется согласиться, что любому народу, двумя языками владеющему, один из которых достойнее и почтеннее другого, надлежит на письме более славный язык употреблять, скорее нежели иной. Кроме того, если верно, что, как слышать мне довелось, наша народная речь была таковой уже у римлян и на ней простой люд, как ныне у нас, изъяснялся, не перенося

ее все же на письмо, к каковому мы безрассудно и дерзновенно ее прилагаем, выходит, что мы, латинский язык в наших сочинениях народным заместив, речь, римлянами почитавшуюся не только недостойной и низкой, но и отброшенную и изгнанную за подлость из их писаний, предпочли той, которой они славу возглашали и честь воздавали [11]. Посему и за самомнение великое осудить нас до́лжно, ибо следовали в словесности тому, что римские мужи презрели, и за малый разум, ведь не удовольствовавшись по их примеру латинским языком, непомерное бремя понести пожелали на позор себе и хулу. (V). На каковые слова Великолепный, не помедлив нимало, так ответил:

— Я, мессер Карло, и мессер Федериго также, в этом споре одну сторону держащие, в том вам, мессер Эрколе, уступаем, что в изначальные добрые времена римские мужи греческий язык почитали более латинского, а ныне латинскому бо́льшая честь воздается, нежели народному, — причина же сему в том, что мы по естественному своему обыкновению в большей чести и почтении древнее держим, а не новое, и в том также, что тогда имелось больше достойных и почтенных и числом более греческих писателей, нежели латинских, как ныне имеется много больше латинских, нежели пишущих на народном языке. Однако в том уступки вам не будет, что всегда, дескать, наидостойнейший язык для письма выискивать до́лжно. Ибо если и в древности этому правилу надлежало следовать и подчиняться, ни римляне никогда бы не писали по латыни, но только по-гречески, ни греки не отважились бы сочинять на своем столь прекрасном и столь звучном языке, но восприняли бы язык учителей своих, финикийцев, а те египетский или какой-либо иной; и так от наречия к наречию к тому народу возвратившись, где впервые чернила и бумага обнаружены были, следует нам признать, что те, кто от первоначального наречия отклонились, дурно поступили, и дурно поступают все те, кто ныне от него отклоняются; и надлежит полагать, что среди стольких и столь разнообразных, далеких и несхожих друг с другом родов речи, доселе бывших и имеющих быть в дальнейшем, один лишь восхваления и употребления достоин: тот, из коего впервые были свиты письмена, — сказанное настолько из границ благоразумия выходит, что и в обсуждении не нуждается. Подобает признать, мессер Эрколе, что не самыми достойными и почитаемыми наречиями должно при письме пользоваться, но свойственными людям, если они таковы, что могут обрести достоинство и великолепие, как случилось с латынью в те добрые времена, когда Цицерон, желая латинскому языку надлежащее имя дать, — коего тот был достоин, но до той поры лишен и обрел лишь потом, заботами самого Цицерона и многих других, — во многих своих сочинениях возвысить его старался, хвалу ему воздавая и побуждая римлян римским слогом писать, дабы сделать свой язык изобильнее и богаче всех прочих [12]. То же самое о нашем народном языке замыслив и стихом и прозой сочиняя, мессер Чино, Данте, Петрарка, Боккаччо [13] и иные его возвысили, уготовив себе долгую славу, и в достойное состояние привели, но не так, чтобы нечего было к нему при-

бавить. Так что, забывая о нашем языке ради других и уподобляясь тратящим на постороннюю женщину содержание собственной матери, мы не только безжалостными и жестокими, но и неразумными должны быть единодушно сочтены; ибо кто бы ни писал на этом языке, скудном и небогатом пока писателями, может надежду питать на немалую часть той благодарности, которая положена первооткрывателям всего прекрасного и достохвального, тогда как по латыни пишущим можно то же сказать, что римлянам, писавшим по-гречески, говорилось: потерянный труд в лес хворост возить [14]. Сказав же, что на нашем народном языке говорили уже римляне в древности, полагаю я, мессер Эрколе, что вы нас испытать хотели, так как поверить не могу, что вы верите тому, чему никто, знаю наверное, не верит.

(VI). Тогда мессер Федериго, который, другим внимая, немалое время в молчании пребывал, так сказал:

— Не знаю, что мне и подумать о словах мессера Эрколе, которого я, Джулиано, всегда почитал за человека разумнейшего. Только и сказать могу, что услышанное от него и от других мне доводилось слышать, и среди прочих от одного любимого и чтимого всеми нами человека, который превосходным своим разумением известен, хотя здесь, без всякого сомнения, ошибки не избежал [15].

— В чем же, мессер Федериго, его ошибка? — сказал Строцца.

— В том, — ответил мессер Федериго, — что, будь известен наш язык уже в ту пору, имелась бы об этом, в погребениях или строениях древних, какая-либо память, как о латинском и греческом имеется. Ведь, как каждому из нас ведомо, доселе в Риме сохранилось великое множество надгробных плит, латинскими и иной раз греческими письменами покрытых, но нашими народными — ни одной. Повсеместно, куда ни кинь взор, имена подлейшего люда, без чина и звания, на камнях начертаны, — в прегрешение против законов языка и правописания, как простолюдины в речи и на письме имеют обыкновение прегрешать, — тем не менее все письменами греческими или латинскими. Пусть не в сенате и не среди знатных людей, а, как нас уверяют, среди простолюдинов был народный язык известен, но и тогда бы в тех низких и убогих начертаниях какой-либо след его сохранился. Кроме того, в книгах он проник бы и дошел к нам: ведь в любой части света, где имеется обыкновение к письму, нет языка, пригодного для писаний, которым стихи или проза, много ли, мало, не слагались, — наш же именно таков. Так что можно заключить, что, как мы ныне двумя языками владеем, нам современным, народным, и древним, латинским, так и римляне в свою пору не большим числом владели: латинским, им современным, и древним для них, греческим, — третьего же, бывшего в меньшем почете, у них не было, с чем каждый, здраво размыслив, не согласиться не может [16]. И если мы в нынешние времена греческий язык изучаем (тем же, что это с бóльшим прилежанием и усердием делается в наш век, нежели в прошедшие лета, обязаны мы в немалой мере вашему, Джулиано, несравненному, хвалы, почитания и преклонения дос-

тойному отцу, который многие годы с великим старанием книги и наставников по всей Европе и Азии разыскивал, школы основывал, умы просвещал, дабы облегчить нашему поколению постижение греческих словес) [17], если мы, повторяю, ныне этот язык изучаем, то лишь чтобы пользу для латинского в нем изыскать, ибо латинский, происходя от греческого, не может быть сполна познан без знания последнего, а не для того, чтобы писать и сочинять на греческий лад, ведь никто о том и не помышляет, разве что для забавы [18].

(VII). Тут умолк мессер Федериго, и остальные, соглашаясь с ним, другие доводы в защиту и подтверждение его слов приводили, когда мессер Эрколе сказал:

— Вижу я, что на непосильный подвиг решился, одинокий и немощный, с тремя столь скорыми и проворными воителями состязаясь. Но так как возымею больше чести, если дерзну вам противиться, чем стыда, если останусь побежденным и поверженным, то буду того же и дальше держаться, не столько состязания ради, сколько в надежде от вас неведомое мной услышать. И, оставив об ином заботу, спрошу, когда же и как народный язык на свет появился, если не в пору процветания латинского языка?

— Когда, — отвечал мессер Федериго, — узнать наверное, как мне думается, нельзя, но принято считать, что начало ему положено с тех времен, как варвары, вступив в Италию, овладели ею, и пока они там пребывание имели, язык наш возрастал и в силу приходил [19]. О том, как он на свет появился, без ошибки можно сказать, что поскольку языки римлян и варваров меж собой несхожи, то они из нашего языка иные слова как бы усеченными и испорченными заимствовали, и мы тем же образом их словам обучались, — и так родился с течением времени и образовался новый язык, и от того и от другого свой вид возымевший, каковой язык нашим родным и является. Причина же его большего подобия римскому, нежели варварскому, в том, что возрастал он под италийским небом, ведь те растения в земле легче приживаются, которые от природы в ней произрастают, а не те, которые из дальних краев привезены. Помимо того, варвары, у нас побывавшие, к многочисленным народностям принадлежали и то с одним, то с другим языком среди нас появлялись, так что всем им новорожденный язык не мог уподобиться. Ибо и французы, и бургунды, и германцы, и вандалы, и аланы, и мадьяры, и мавры, и турки, и иные племена сюда притекали, и многие не один раз, а готы однажды семьдесят лет здесь постоянное пребывание имели [20]. Во след им лангобарды, призванные поначалу Нарцессом (как в историях любой прочитать может), с войском огромным на диво, с женами и чадами и со всем своим добром в Италию притекли, ею завладели и обладали затем более двухсот лет [21]. Восприняв законы и нравы когда от тех, когда от других варваров, более же всего от дольше ею владевших, утратила наша прекрасная и несчастная Италия вместе с царственным величием облика и степенность слов и начала речи раболепным гласом вести, каковой глас из века в век, от

дедов к внукам переходя, грубость свою сохранял и тогда только изящество и благородство приобрел, когда Италия, рабство отринув, вновь заговорила как госпожа[22].

— Дай бог, — прервав мессера Федериго, молвил нежданно Великолепный, — чтобы она к раболепной речи не вернулась, в чем, если не будут защитой небеса, она не помедлит, ведь добрую часть наших сладостных нив Франции и Испании уступая и приглашая их нами править, мы по собственной воле мало-помалу обираем сами себя: таков уж наш испорченный, о древней доблести забывший мир, обычаем которого стало — в то время как все стремятся у ближнего его долю похитить и ею в праздности и роскоши насладиться — на помощь себе и на погибель единокровным собратьям призывать иноземные племена и наследство, прямо до нас дошедшее, по побочным ветвям расточать[23].

— Не будь все так, как вы, Джулиано, говорите и как оно есть, — отвечал мессер Эрколе, — жилось бы нам не в пример лучше, чем живется. Но, покончив с нашими, бесплодными большей частью, скорбями, спросить хочу вас, мессер Федериго: если народный язык начало возымел в ту пору и таким образом, как вы говорите и что мне кажется весьма правдоподобным, когда начало было положено сложению стихов и сочетанию созвучий и от какого народа восприняли это искусство италийцы? Слышать мне не раз доводилось, что они переняли его скорее, нежели выказали сами.

— И это во всех подробностях узнать нельзя, — ответил мессер Федериго. — Лишь то нам ведомо, что о стихотворстве за век до Данте никакой памяти древней не сохранилось, о праве же наставниками нашими считаться два народа спорят, сицилийский и провансальский[24]. Однако сицилийцы ничем его подтвердить не могут, кроме давней молвы, ведь, какова бы ни была тому причина, от их древних поэтов до нас дошли только вещи пустые и нестоящие, которые мало кем ныне читаются. Молва же эта родилась оттого, что неаполитанские короли держали двор в Сицилии, и посему язык, на коем там писали, хотя был итальянским и те писатели — италийцами, звался тем не менее сицилийским и сочинения на народном языке до времен Данте именовались сицилийскими[25]. О провансальцах же так не скажешь: и поныне их в изобилии прочитать можно, чему я — в отрочестве бывший в Провансе и, можно сказать, в той стороне возросший — очевидец[26]; из чтения же видно, сколь много переняли у них в старину тосканцы, первыми среди италийских народов потрудившиеся в сложении стихов. Посему неложно можно сказать, что стихосложение скорее там, нежели в другом месте, было нами воспринято [...][27].

(XII). Мессер Федериго положил конец своему рассуждению, когда Великолепный, с моим братом в кратких словах о сказанном беседуя, заметил, что мессер Эрколе, в молчании пребывая, взор в сторону недвижно уставив и их не слушая, думает о другом. Так недолго побыв, он как бы пробудился, и обращаясь к ним, сказал:

— Я, новой думой настигнутый, вами сказанное не услышал, но услышать бы хотел, если вам то не в тягость.

— Нимало не в тягость, — ответил Великолепный, — мы, беседуя, должное воздавали мессеру Федериго, восхваляя усердие, им положенное на изыскание провансальских сочинений, которое многими праздным и излишним было бы сочтено. Но ваши думы чем столь поглощены были?

— Я думал, — сказал тот, — как нелегко бы мне пришлось, если бы я, вашими и мессера Федериго речами убежденный, решился на народном языке писать; и не знал бы я, какой стороны держаться, дабы верной дороги не утерять, что, когда я пишу по латыни, меня не страшит. Ведь латинский язык одним языком является, вид свой и свойства не меняет, и на нем без различий каких-либо и несходства италийцы вкупе с иноземцами пишут, ибо он таков в Неаполе, каков в Риме, Флоренции, Милане, в этом городе и в любом другом, где много ли, мало к нему обыкновение имеют, — везде латинская речь по одним правилам и на один лад строится, так что я, к писанию приступая, знаю, как ошибок избежать [28]. Но с народным языком дело обстоит иначе. Хотя всякий народ, в пределах Италии обитающий, на нем говорит и беседует, все же на один лад говорят неаполитанцы, на другой — ломбардцы и тосканцы, и так, какой народ ни возьми, все речью несхожи. И так же как наши края, хотя все италийскими являются, различное расположение имеют, так и наречия, несмотря на то что все народными зовутся, многоразличны и весьма несхожи друг с другом. Посему и недоумеваю, что не вижу среди столь многовидных и многоликих речений, к какому, решившись писать на народном языке, склониться я должен.

(XIII). Тогда брат мой сказал, улыбаясь:

— Тотчас видно, что вы не знаете книги о народной поэзии, Кальметой сочиненной, в которой он, дабы состязание италийцев прекратить, так приговорил, что никому сетовать не пришлось [29].

— Нетрудно вам, мессер Карло, было угадать, — ответил Строцца, — что книга Кальметы мне неизвестна, ведь, как вы знаете, писания, на народном языке сотворенные, я в руки брал редко, если брал вообще. Но каков же его столь дивный приговор?

— Таков, — отвечал брат мой, — что он суд свершил в пользу придворного языка, не только перед апулийским, маркезанским или миланским ему оказав предпочтение, но превыше всех прочих и самого тосканского вознеся, так что, по его наказу, лишь этому языку надлежит нашим соотечественникам следовать, лишь на нем надлежит народным слогом писать.

На что Великолепный:

— Какой же язык придворным он именует, если не тот, что при дворе употребляется? Однако дворов много, и в Ферраре есть двор, и в Мантуе, в Урбино, в Испании, во Франции, в Германии и в прочих местах они имеются. Посему придворным языком можно в любой части света именовать тот, который при местном дворе употребляется, в от-

личие от того, который исходит из уст простолюдина и не бывает ни таким соразмерным, ни таким благородным.

— Придворным,—ответил мой брат, — именует наш Кальмета язык римского двора и утверждает, что поскольку каждому в Италии римский двор за первый известен среди всех прочих, постольку и придворным языком должно считать римский, но не всеми римлянами употребляемый, а теми, кто при дворе римском состоит.

— Кто только в Риме при дворе не состоит, — сказал Великолепный. — И кардиналы, когда испанские, а когда французские, немецкие, ломбардские, тосканские, венецианские; и иноземные вельможи, из чужедальных стран прибывшие, там пребывают постоянно и к членам двора принадлежат. Да и сам папа, всему двору глава, когда из Валенсии, как ныне, когда из Генуи, когда из какого другого места происходит[30]. Так что по-прежнему не могу я распознать, какой язык Кальмета придворным именует, если римский двор столь разноязычен и составом своим не постоянен.

— Тот язык он так именует, — вновь сказал мой брат, — на котором при римском дворе изъясняются, но не испанский, французский, миланский, неаполитанский или какой другой сам по себе, а из смешения их всех произошедший и ныне всем при дворе одинаково известный. На что ему мессер Трифоне Габриэле (которому тот как человеку по единодушной молве ученейшему и великого разумения в народном языке это свое воззрение не так давно при мне излагал)[31] возразил, недоумевая, как из столь многоразличных наречий некий новый вид может произойти, которому и обучать и обучаться возможно по твердым и непреложным правилам, писателям потребным; на каковые возражения Кальмета отвечал, что как греки из четырех языков, меж собой различных и несхожих, один извлекли, от прочих отличный, но многие части и свойства их воспринявший[32], так и из римских говоров, бесчисленных по бесчисленности людей, устремляющихся в Рим подобно рекам в море, порождается и исходит новый, имеющий свои правила и законы, свои пределы и границы, соблюдая которые пищущий извлечет для себя пользу[33].

— Отменное сравнение и к месту употребленное, — сказал Великолепный, вняв словам моего брата, — но как на это мессер Трифоне ответил?

— Он ответил, — сказал мой брат, — что греческих языков всего четыре было, римские же и пересчитать нелегко, не то что составить и образовать из них законченный и правильный язык наподобие греческого; а кроме того, четыре греческих языка изменений не знали, отчего легче было вид и свойства пятого установить. Римские же языки меняются вслед за переменой вельмож, числящихся при дворе, так что и порожденный ими язык без движения не бывает, но наподобие морской волны, по воле ветра то в одну сторону вздымающейся, то в другую ниспадающей, колеблется: немногими годами ранее был он весь наш, ныне же изменился и вид иноземного воспринял. Ведь после того как

в угоду Испании первосвященник в Риме воссел и Валенсия на холм Ватиканский воздвиглась, нашим мужам и женам иные слова, иной говор не любы, кроме испанских. Случись французом пастырь христианский, нынешнему грядущий на смену, и речь французская перекочует в Рим вслед за ним и его людьми, придворный язык, ныне на испанский лад наряженный, на французский тут же перерядив,—суждено, видимо, этому языку новый вид всякий раз принимать, когда ключи св. Петра в руки иноземца переходят. Против этого и в защиту своего нового языка немало — но подобно сказанному и скудно по сути — говорил затем Кальмета, желая мессера Трифоне убедить в том, что речь римского двора степенна, сладостна, нежна, отделана и чиста, в чем все прочие языки, вкупе с тосканским, превосходит. Но мессер Трифоне ни в чем из того не уверился и за истинное не почел, так что тот, или утомленный беседой, или в своей неудаче убежденный, горячась и досадуя, удалился.

(XIV). — Отменно, по своему обыкновению, рассудил мессер Трифоне, — сказал Великолепный.—Но мог бы и вовсе поставить в тупик Кальмету, не будь тому помехой его прирожденная сдержанность.

— Как же его в тупик поставить можно? — спросил Строцца.

— Сказав, — отвечал тот, — что язык, который он всем предпочитает, не только ничем этого не заслуживает, но и вряд ли языком может быть сочтен.

— Как же не счесть его языком, — сказал Строцца, — если и говорят и беседуют на нем при римском дворе?

— И говорят и беседуют не меньше, нежели в любом другом месте, — ответил Великолепный, — однако языком он от этого не становится, ибо не может по праву зваться языком наречие, писателей лишенное[34]. И пять греческих языков потому языками зовутся, что имеются писавшие на каждом из них. И латынь мы языком зовем благодаря Плавту, Теренцию, Вергилию, Варрону, Цицерону[35] и другим, которые сочинениями своими обратили ее в язык. Кальмета же не может похвалиться ни одним писавшим на том языке, который он так перед писателями восхваляет. Кроме того, каждый язык особыми свойствами наделен, благодаря которым мы и именуем его скудным или изобильным, изящным или грубым, нежным или суровым, свойства же эти язык иначе, нежели в писателях своих, не являет. Так что пожелай я флорентийский язык выше провансальского по правильности, нежности и чистоте поставить, на Боккаччо и Петрарку, на двух моих тосканцев бы указал, — больше же ни на кого, хотя и других есть немалое число, — ведь именно они сделали этот язык таковым, что стыдиться в нем нечему. А кого Кальмета нам представит, дабы превосходство своего языка над моим утвердить? — конечно, никого, ведь неведомо, чтобы кто-нибудь до сего дня на придворном языке писал.

Тут, вступив в разговор, мессер Эрколе сказал:

— Вот и выходит, что верными были слова мессера Карло: так как и не язык вовсе тот, который Кальмета всем другим предпочел, ни од-

ному италийскому народу нет нужды сетовать на его приговор. Но это меня, Джулиано, от сомнения, в котором я пребывал, не избавит.

— От всех сомнений будете избавлены, — ответил Великолепный, — если не захотите следовать за теми, кто, тосканской речи не разумея, на разумеющих хулу возводит и усердие их чернит; сами же они беззаконно и безрассудно пишут, пустому своему сумасбродству потворствуя, и невесть в какой стороне подобранные слова, убогие обороты, неуместные выражения в речь свою помещают, утверждая, что таковой ей и приличествует быть; за разрешением же сомнений к Бембо обращайтесь, пусть он вам поведает, отчего брат его, мессер Пьетро, в книгах своих Азоланских флорентийский язык языку своего родного города предпочел [36].

Тогда брат мой, иной просьбы не ожидая, сказал:

— Причина этому та же, что многих греков, не рожденных афинянами, побудила свои сочинения облекать в аттический язык как наиболее изящный и наиболее благородный.

(XV). — Так значит флорентийский язык, — сказал Строцца, — изящнее и благороднее вашего, мессер Карло?

— Без всякого сомнения, так и есть, — отвечал тот, — и в этом признаваясь, не отступлю от того, что брат мой перед всем светом признал, родную речь ради чужой в своих сочинениях и комментариях оставив.

— Но отчего, — спросил Строцца, — этот язык вашего благороднее?

— На этот счет, — ответил мой брат, — немало можно сказать, начав с того, что тосканские слова благозвучнее венецианских и сладостью, изяществом, отчетливостью и живостью их превосходят, усеченными же и неполновесными не бывают никогда, в отличие от наших, которым несвойственно удваивать звук. Кроме того, начало их сообразнее, середина соразмерней, конец мягче и нежнее, рыхлостью и вялостью они не грешат, с правилами, с временами, числами и лицами в большем согласии. И много у тосканцев выражений, рассудительности и изящества исполненных, и много приятных и прелестных оборотов, которые нам неизвестны, — как все это речь украшает, и говорить нечего [37]. Ныне только о том хочу сказать, что писателей, чтение которых у всех в привычку вошло, наш язык не имеет вовсе, стихотворцев же очень мало; самый же из них почитаемый прославлен более напевом своих канцон, зовущихся по его имени джустинианами, нежели их сложением [38]. Козмико же своей известностью у читателей о сю пору обязан, быть может, тому, что не всегда он на венецианский лад сочинял, но нередко и не без успеха от него отклонялся [39]. Скудость и недостаток писателей оттого, полагаю, проистекают, что нашу простонародную речь нельзя нетронутой перелагать на письмо и из писаний также почерпнуть нечего, ибо достойных и всеобщее одобрение снискавших мы, как сказано, не имеем. Тосканский язык, напротив, и в речи изящен, и на письме соразмерен, ибо, многими писателями верно направленный,

он по исходу времени явился и правильным и благородным и изобилием и полнотой, что не менее другого важно, был наделен. Избыток его в том виден, что он не менее латинского на высокие и важные предметы словами щедр, так же как на низкие и легковесные, — двум этим крайностям угодив, он и в середине, без сомнения, себя выкажет[40]. Иной раз он и латинский изобилием превосходит. Все слова перепробовав, не отыщете, как латиняне именовали то, что тосканцы обыкновенно «доблестью» зовут[41]. Соглашаясь же, что языки тогда над другими возвышаются, когда более прославленных и почитаемых писателей имеют, и в том, мессер Эрколе, согласимся, что флорентийский язык не только мой бесспорно позади оставляет, но и всем народным языкам, нам ведомым, глава.

— Прекрасную и щедрую похвалу вашей речи, Джулиано, мы услышали, — сказал Строцца, — и истине тем полнее соответствующую, что она и иноземцем и человеком разумным воздана. Так ли это, по вашему, мессер Федериго?

— Так, без всякого сомнения, — ответил мессер Федериго, — и подтверждение слов мессера Карло в том еще можно усмотреть, что не только венецианские, но и любые италийские стихотворцы к флорентийскому языку прибегают, желая угодить читателям. Прозой же вообще мало кто пишет, помимо тосканцев. И этому нет нужды удивляться, ведь проза в обиход вошла много позднее стиха[42]. Так что вам, Джулиано, удача выпала — ведь произволением небес родной и присущей вам речью является та, которая почтена избранием всех других италийцев, хотя она им инородна.

(XVI). — С одной стороны, — сказал тогда мой брат, — за удачу должен считать Джулиано, что он в пеленках и колыбели без всякого труда тот язык познал, которому мы в поте лица из книг научаемся. Но не твердо я в этом уверен и порой мне на ум приходит, что в нынешние времена уроженец Флоренции, желая флорентийским слогом отменно писать, не слишком выгадывает по сравнению с другими. Ибо по природному обыкновению в изобилии нам данным дорожим мы меньше, отчего и вы, тосканцы, речью своей изобильные, меньше нас ее почитаете; и, кроме того, вам мнится, что вы в совершенстве ею владеете, раз родились и возросли с нею на устах, и посему пренебрегаете писателями, держась простонародного слога, который, по правде говоря, благородством и изяществом письменному языку не под стать. Другие же, нетосканцы, из книг языку научаясь, постигают его благородным и изящным. Отсюда и проистекает, что в нынешние времена, как слышать мне пришлось, вы, флорентийцы, менее других блюдете чистоту вашего языка. Ведь и когда у своих писателей усердно наставления домогаетесь, дабы в письме преуспеть, и тогда против воли вашей, подчиняясь скрытой власти долгой привычки к простонародной речи, с пера вашего слова и обороты стекают, которые оскверняют и оскорбляют писания, а презреть и отвергнуть которые вам не всегда под силу, что не в пример легче тому, кто вашему языку лишь у добрых сочинителей,

и нигде более, научился. Не хочу утверждать, что никто не может быть неподвластным сему обыкновению, как неподвластны вы, Джулиано, с малых лет должным образом наставленный и в речах ныне не менее искусный, нежели те, о ком сказано было, — в писаниях. Утверждаю же сие о большей части сограждан ваших, если не о всех, ибо никто среди них мне неведом, в том преуспевший, в чем вы преуспели [43].

(XVII). — На сказанное вами, мессер Карло, обо мне, — вновь взял слово Великолепный, — я отвечать не хочу, но с тем соглашусь, что и брат ваш, мессер Пьетро, и другие, не рожденные флорентийцами, с бо́льшим, нежели мы, усердием языку наших стародавних писателей могут следовать и искусностью письма нас превосходить, — нас, ибо среди тех себя числю, среди кого вы, учтивости ради, меня не почислили. Но не думаю я, что посему ваш слог большей похвалы достоин, нежели наш. Ибо, куда ни взгляни, всюду языки и наречия привычный облик утрачивают и мало-помалу изменяются, подобно тому как меняют свой вид одеяния либо воинские приемы и все прочие обычаи и навыки людей. Так что писания надлежит наподобие платья и оружия к потребностям своего времени приспосабливать и применять, ибо их читают и в них вникают живые, а не покойники. Была наша речь в давние времена грубой, неотесанной и тяжеловесной и веяло от нее не городом, а деревней. Посему Гвидо Кавальканти, Фарината дельи Уберти, Гвиттоне и многие другие [44], следуя речениям, присущим своему веку, немалое число грубых и тяжеловесных слов в стихи свои поместили, ведь должным образом не озаботившись и не рассудив, они и blasmo, и placere, и meo, и deo, и bellore, и fallore, и lucore, и amanza, и saccente, и coralmente писали не раз, более изящных слов не сыскав [45]. Спустя краткий срок сбросило древо языка нашего первую свою жесткую кору. Уже Данте и в «Новой жизни», и в «Пире», и в канцонах [46], и в своей «Комедии» весьма несхож с теми первыми своим языком, и тем он от них дальше, чем позже в свет выпустил свои сочинения, — причину жесему в том надобно видеть, что Данте вместе с переменами языка и сам менялся, дабы людям, в его пору жившим, угодить. Немного лет спустя и Боккаччо с Петраркой, узрев язык своей отчизны изменившимся столь же и более, чем во время Данте, изменения эти сообщили своим сочинениям. И, скажу я вам, как Петрарке с Боккаччо не приличествовало пренебрегать своим языком ради старинного, так и нам не подобает, о веке своем забывая, их язык сохранять, как будто не с живыми, а с усопшими мы говорить намерены. Природа даровала людям уста, пригодные к речи, дабы в ней душа, иного зерцала не имеющая, высказалась и проявилась, и той речи иной лад в Италии слышится, иной в Германии, и так повсюду. Если мы хулы достойны, обучая чад своих вместо родного немецкому языку, то не менее порицать следует того, кто к языку минувших столетий прибегает, своему в ущерб [47].

(XVIII). На сем умолк Великолепный, и остальные в молчании пребывали, ожидая возражений моего брата, который, нимало не медля, так ответил:

— Зыбкую и ненадежную почву избрали вы, Джулиано, для своих рассуждений, сказав, что к изменчивому говору простонародья должен пишущий приближать свои сочинения, если он желает и стремится быть и прочитанным и понятым живыми. Будь так, большей хвалы удостоились бы пишущие на простонародный лад, нежели те, кто изысканность и благородство стремится придать своим писаниям, и Вергилий бы менее почитался, нежели уличные сказители, ибо он нередко от простонародного языка удаляется, те же — никогда. Письменному языку, Джулиано, не подобает с простонародным сближаться, разве что, сближаясь, он не теряет степенности, не теряет великолепия, иначе же отдалять и отстранять его надобно, дабы изящество и благородство в нем сохранить. Ведь писателю надлежит помышлять не только об угождении современникам, но более всего — о будущих поколениях, дабы не времени краткий срок, а вечность трудам своим уготовить. А так как не может быть нам доподлинно известно, каким будет язык у людей, в будущий век рожденных, и тем менее — у рожденных в следующие за ним века, то до́лжно нашим сочинениям такой вид и такой склад придавать, чтобы всякому веку они угодили и всем в любое столетие и в любую пору были любезны, чему примером служат Вергилия, Цицерона и прочих латинские сочинения и греческие — Гомера, Демосфена и многих других, кто следовал не за речью, бывшей на устах и в обычае у черни, а старался людям на долгий срок удовольствие даровать. Не думаете ли вы, что канцоны Петрарки были бы столь изящны, прекрасны, благородны и всем любезны, если бы он их сложил на языке простолюдинов? Если так, то худо вы рассудили. И Боккаччо простонародного говора чуждался, хотя прозе он более подобает, нежели стиху. И хотя иной раз, замыслив в новелле представить простолюдина, он его речь передавал слогом, у простонародья принятым, все же его сочинения столь изобилуют прекрасными выражениями, изящными и неведомыми простолюдинам оборотами, что они живы до сих пор, и дива нет, если долгие века еще проживут. Не иначе поступают и пишущие на других языках, когда им приходится, следуя избранному предмету, простонародным слогом свои сочинения перемежать, — таковы сочинители комедий, ораторы и прочие, кто прямо к народу обращается и при этом не желает свои произведения оставить без доброго попечения. Кто чаще Цицерона с народом говорил? Тем не менее речь его так вознеслась над простонародной, что он всегда единственным, всегда непревзойденным, всегда несравненным остается. То же сказать можно о Демосфене у греков и о тех, кто у них и у нас вослед и по примеру Аристофана и Теренция сочинял[48]. Они говорили с народом внятным ему языком, но не тем, которым народ говорил с ними. В том, Джулиано, могу вам уступить, что писателям, и не всем, а малой их части, подобает на внятном народу языке к нему обращаться; в том же, что им надлежит на одном с народом языке говорить, не соглашусь никогда. И в этом городе, и в вашем, полагаю, немало таких, кто, выступая в суде или многолюдные собрания увещевая, дабы изящество и почтитель-

ность своей речи приумножить, изыскивают новые, неведомые народу слова, или давно известным придают новый смысл, или из других языков слова заимствуют, что тем не менее внятности их речи не лишает, ведь новое они от общеизвестного производят и неслыханные слова, сцепив с привычными, проясняют. Много также у них встречается оборотов и выражений, ранее черни неведомых, но по названным причинам понятных. Если в речах благодаря этому достоинство и благородство возрастают, то насколько должны они возрасти в писаниях? А ведь кроме тех бесконечно число писателей, которые внимания черни не взыскуют, но, напротив, отвергают ее и гонят, к сочинениям своим лишь ученых и многознающих людей допуская. Свойственно это не только тем, кто обращается к сведущим во многих науках, но и тем, кто неученым людям направляет и предназначает свои сочинения. Селянам о сельских нуждах пишет Вергилий, мантуанец, побуждая их размыслить над тем, что он им толкует, однако пишет так, что не только селянин постичь написанного не может, но и не всякий горожанин, а лишь ученейший и в словесности искушенный [49]. Можно ли поэтому сказать, что книги Вергилия, усадебным заботам посвященные, не суть зерцало, светоч и гордость всех латинских сочинений? Не глас толпы, Джулиано, дает сочинителям имя и славу: приговору ничтожнейшего числа мужей, знаменитых ученостью среди современников, все множество людей подчиняется, толпа же своего суждения не имеет и туда безропотно клонится, куда те ее позовут. А ученые люди писателя судят не по тому, как он сумел нынешней толпе и простолюдинам угодить, а по тому, угоден ли он ученым людям любого времени, о простолюдинах же и речи нет. Посему надлежит как можно лучше писать, ибо отменные писания, вначале ученым своего века угодив, а потом простолюдинам, и тем и другим в любое время угодны будут.

(XIX). Теперь спросить меня можете: это умение хорошо писать от кого берется и где отыскивается? Только ли у древних, в старину живших писателей? Нет, не только, Джулиано, но всякий раз, когда речь, в старинных писаниях до нас дошедшая, лучше и достохвальнее, нежели та, что вокруг нас слышится. Не подобало Цицерону или Вергилию речь своего времени ради языка Энния [50] и тем более ради еще более древнего забывать, чистейший металл, извлеченный из золотоносных жил своего плодородного и цветущего века, отдавая за грубый свинец прошедших столетий, так же как не подобало Петрарке и Боккаччо языком Данте и тем менее Гвидо Гвиницелли [51], Фаринаты и прочих, живших в ту пору, говорить. Но всякий раз, когда язык давнего времени оказывается лучше нынешнего, его и предпочесть надлежит. Так что много лучше и похвальнее поступили бы и Сенека, и Транквилл, и Лукан, и Клавдиан [52], и все те, кто от века Цезаря и Августа, от того светлого и счастливого времени до наших дней прозой и стихом писал, если бы стародавнему слогу, слогу Вергилия и Цицерона следовали, оставив свой, — точно так же и нам подобает, за перо взявшись, язык нашего времени на язык Петрарки и Боккаччо сменить, ибо он не чета наше-

му [53]. Отсюда вовсе не следует, что к мертвым скорее, нежели к живым, будут обращены наши речи и наши писания. К мертвым те обращаются, чьи писания остаются не читанными никогда и никем, а если и прочитываются, то только простолюдином, который, рассудить не умея, дурное от хорошего отличить не способен и посему может быть воистину именован погибшим для писаний, а с ним вместе — те писания, которые умирают, с пера не успев сойти. Латынь, как уже сказано было, для живших в древности была родным языком, так же как для нас народный язык, ведь они и обучались ему, и употребляли его не иначе, нежели мы. Однако, если те, чьим родным языком являлся латинский, из жизни ушли много веков назад, отсюда не следует, что ныне пишущие по латыни к мертвым скорее, нежели к живым, обращаются. Впрочем, я, Джулиано, как будто законный судья, поспешая вынести приговор, справедливо могу быть в дерзости укорен. В другой раз, когда вам будет угодно, можно верность мной сказанного испытать, и мессер Федериго немало найдет, что добавить.

—Я бы к сказанному ни слова добавить не мог, — ответил мессер Федериго, — должно быть потому, что к истине нелегко что-нибудь прибавить. Но день на исходе, и если Джулиано ничего сказать не желает, надлежит нам подумать о возвращении.

— И мне сказать нечего, — отвечал Великолепный, — ведь так или иначе честь моей отчизне, какой флорентийский язык, древний или новый, ни возьми. Возвратимся же, мессер Федериго, когда вам будет угодно, если к тому же мессер Эрколе от своих сомнений разрешился в должной мере.

Юлий Цезарь Скалигер

ПОЭТИКА

КНИГА ПЕРВАЯ, ИСТОРИЧЕСКАЯ

Глава I
Необходимость, рождение, применение, развитие речи

Все, что существует, можно разделить на три рода: необходимое, полезное, приятное. В соответствии с природой этих родов либо сразу возникла, либо с течением времени развилась речь. Ведь человек, совершенство которого зависит от познания, не мог обойтись без того орудия, которое должно было сделать его причастным мудрости. Наша речь — это своего рода перевозчик наших мыслей, для обмена которыми люди собираются вместе, с помощью речи развиваются искусства, происходит обмен знаниями между людьми. Ведь мы вынуждены искать у других то, чего не имеем сами, требовать исполнения несделанного, запрещать, предлагать, строить планы, решать, отменять. В этом первоначально и состояла природа речи. Но вскоре применение ее расширилось, она становилась все нужнее, ее грубое и необработанное тело получило как бы новые размеры, формы и очертания, возник некий закон речи. Наконец, появились красивый убор и одеяние, и материя, украшенная и как бы одушевленная, приобрела блеск. Подобно тому как бесформенному телу наука измерения придает грани, углы, плоскости, а мастера придают мелодии то, что греки называют rhythmois[1], так и закон дал первоначально беспорядочной речи то, что грамматики назвали правилами. А вслед за тем появилась бóльшая забота об отделке речи и привела с собой изменения слов, понижение и повышение, ослабление [голоса], тень и свет. И вот, развивая эту свою природу, она стала служить и необходимости, как некий панцирь, защищающий воина в бою, и пользе, как тога, облачающая сенатора, и удовольствию, подобно изящной одежде, делающей человека более привлекательным[2]. Тогда и возникли у нее свойственные ей цели. Ибо необходимость дала речь философам, чтобы познать истину, польза взрастила ее для гражданской мудрости, а удовольствие увлекло на представления. Речи ученых, заключенной в строгом кругу доказательств, подобало быть краткой и согласной с природой того, что она разъясняет. На форуме же и перед воинами она могла быть более пространной в зависимости от существа дела, места, времени, самих людей, такое искусство было названо ораторским. Третий тип речи содержит два не слишком сильно отличающихся друг от друга рода, ибо у них общая материя и общая форма — повествование

о событиях, и к тому же весьма украшенное. Различаются же они так: первый прямо заявляет, что он достоверно повествует о действительных событиях, и ведет рассказ просто; второй же соединяет с истинными событиями вымышленные или в вымышленных событиях подражает истинным, как можно тщательнее украшая изложение[3]. И хотя, как мы уже сказали, задача и того и другого — в повествовании, однако первый получил название Истории, потому что для него достаточно этого простого повествования, излагающего то, что произошло, второй же был назван Поэзией, потому что он рассказывает о событиях не только происшедших, но и о тех, которые не происходили, представляя их так, как если бы они происходили или как они могли бы или должны произойти. Поэтому поэзия целиком представляет собой подражание. Но это лишь средство для достижения главной, конечной цели — учить, доставляя удовольствие[4]. Ведь и поэт тоже учит, а не только услаждает, как полагают некоторые, ибо всякая речь дает возможность слушающему узнать либо о самих событиях, либо о мыслях говорящего. А то, что первоначально она выражалась пением, служило скорее всего для удовольствия, хотя и в этих напевах раскрывалось главное, ради чего и создавались такого рода прикрасы. Наконец, это первоначально грубое создание соединилось с мудростью. И поэтому, когда поэт рассказывает о явных или тайных планах полководцев, которые греки называют strategemata[5], когда он изображает бури, войны, бегства, всевозможные хитрости, он делает все это с одной и той же целью — чтобы учить[6]! Поэтому Еврипид в «Лягушках» Аристофана, отвечая на вопрос, какое именно достоинство более всего способно возбудить в нас восхищение поэтом, правильно утверждает: «Если он умеет научить сограждан стать лучшими»[7]. Платон же в «Ионе» ошибается, считая, что рапсод не способен правильно рассуждать о военном искусстве или мореплавании, поскольку эти искусства чужды ему[8]. Но он сможет говорить о них ничуть не хуже, чем поэт — написать о них. Ведь если, как сам [Платон] прекрасно пишет, поэт воспроизводит события, а рапсод исполняет то, что тот создал, то, как первый напишет, так второй и сможет исполнить. Так что же, у всех этих областей: философии, риторики, театра — одна и та же цель? Конечно, у них у всех одна и та же цель — убеждение [...]

Оратор в суде рассуждает о жизни, пороках, добродетелях, рассматривая, каковы они и что собой представляют. Точно так же и на общественных сходках приходится говорить об этом. Обо всем этом рассуждают и философ, и поэт, и оба — или от себя, или от другого лица: так Сократ выводит Диотиму либо Аспасию[9], а Платон — самого Сократа; точно так же и оратор прибегает к олицетворению. Оратор кого-то восхваляет; но он не может сделать этого, не рассказывая о его жизни, семье, стране. В этом он близок к историку, ибо тот часто вводит хвалебные речи, каковые мы читаем, например, о Камилле, Сципионе, Ганнибале, Югурте, Цицероне, и как бы выносит свой приговор[10]. Одна только поэзия способна охватить все это вместе, и она делает это тем совер-

шеннее, что остальные искусства, как мы говорили, представляют события и вещи такими, какими они являются, как будто в некой точной картине, поэт же создает вторую природу и описывает множество судеб и таким образом сам как бы становится вторым богом. Ведь прочие науки являются как бы исполнителями всего того, что создал творец сущего, Поэзия же, украшая то, что существует, и придавая облик и красоту тому, чего нет, представляется не рассказчиком о событиях, подобным актеру, а их создателем, подобно богу, и поэтому кажется, что имя, общее у [поэзии] с богом, дано ей не по людскому соизволению, а по промыслу природы, и это имя греческие мудрецы прекрасно образовали от слова poiein [11] [...]

Глава II

О поэте, происхождении поэзии и о ее причинах, действующей, формальной, материальной

[...] Почему Гораций сомневается, является ли комедия поэтическим произведением [12]? Уж не потому ли ее следует исключить из области поэзии, что она не является возвышенной? Но ведь это же нелепо. Как же не числить комедию среди поэтических произведений, если она, как я полагаю, из них чуть ли не самая древняя и самая подлинная. Ведь в ней все придумано и вся материя целиком вымышлена. Другой вопрос: поэт ли Лукан? Конечно. Ибо грамматики по своему обыкновению говорят чепуху, обвиняя его в том, что он написал историю [13]. Допустим, что это чистая история. Но ведь Лукан, по-видимому, отличается от Ливия [14], и прежде всего тем, что пишет стихами, а это значит, что он поэт. Во-вторых, кому неизвестно, что у эпических поэтов история служит основой содержания? Они, скрывая одно, приукрашивая другое, придавая истории, несомненно, иной облик, создают из нее поэму. А что же, как не это, делает Гомер? Да и трагики разве поступают иначе? Так и у Лукана много вымышлено: образ Родины, предстающий перед Цезарем, тень, явившаяся из загробного мира, и тому подобное [15]. Мало того, я считаю, что уж скорее Ливий заслуживает имени поэта, чем Лукан не достоин его. Ведь подобно тому как трагики, рассказывая о выбранном предмете, заставляют персонажи действовать и говорить, так Ливий и Фукидид [16] вводят речи, которые никогда не произносились теми, кому они их приписывают. Тот же Аристотель, который особенно строг здесь, лишая версификаторов звания поэтов, пишет, однако, иначе: hos epoiesen Empedoclês, называя Эмпедокла, который вообще не создал никакого вымысла, poietén [17]. Некоторые, и среди них Плутарх, различают поэзию и поэму таким образом, что поэзией называют большое произведение, а поэмой — маленькое. «Илиада» — поэзия, «Маргит» [18] — поэма. Конечно же, это плохо. Потому что поэма — это само

произведение, т. е. становящаяся материя. Поэзия же — это смысл и идея поэмы. Так что от трех лиц глагола у нас существуют три имени: поэма — repoíemai, поэзия — repoíesai, поэт — repoietai, подобно hairema, haíresis, hairetés [19]. Следовательно, «Илиада» — поэма, Гомер — поэт, а смысл и идея, по которым создан «Маргит», — поэзия. Поэтика же — это наука, т. е. система правил, которые учат нас создавать то, что мы называем поэзией. Таким образом, тебе известны три причины — материальная, формальная, действующая. Выше мы назвали цель, т. е. подражание, и конечную цель — обучение [20] [...] Различаются же поэтические произведения по трем признакам, а именно: чему мы подражаем, какими средствами подражаем и каким способом подражаем [21]. Изображают, например, Медею и Овидий в «Метаморфозах», и Сенека в трагедии [22]. Сюжет, следовательно, один и тот же, а стихи, которыми она изображается, разные; различен и способ, каким осуществляется изображение, потому что иначе обстоит дело на сцене в драме с ее персонажами, и совсем по-другому в эпосе. Одни и те же стихи и в «Энеиде» и в «Титире» [23], а сюжет и способ разные. Один и тот же способ в «Титире» и в комедиях, сюжет и стихи неодинаковы.

Глава III
Разделение поэтических творений по родам и их порядок

Роды подразделяются следующим образом. Первый представляет простое повествование. Такова поэма Лукреция [24]. Этот род греки называли diegetikón, exgematikón, apodiegematikón [25]. Другой выражается в разговорах, как это бывает в комедиях; греки назвали его с полным основанием dialogetikón [26], ибо нередко этим словом пользовались для обозначения споров. Потому что diálektos [27] не означает ничего, кроме языка, речи. Речь же, как мы говорили, служит для передачи мысли, ведь dia обозначает передачу, как, например, diapró, diamperés [28]. Поэтому прозаические речи, в которых излагаются беседы нескольких человек, а не только двух, как неверно толкуют грамматики, называются диалогами. Тит Ливий называет их применительно к комедиям дивербиями [29]. Создателем диалога был, по-видимому, как утверждает Аристотель, Алексамен Теосский [30]. Он прославил этот род словесного искусства и замечательными мыслями, и божественной речью. Приблизил к миму, опошлил мимической развязностью Лукиан [31]. И если эту, первоначально свободную, речь позднее заключили в размеры, которыми писались пьесы, то афинянин Кратет освободил ее из этих оков и стал писать пьесы, не пользуясь метром [32]. Этот род dialogetikón был назван по действиям и движениям, присущим ему, dramatikón, ибо drân

на дорийском языке означает «действовать». И этому названию не помешало то, что некоторые части исполняются актерами сидя, ведь этот род словесного искусства получил название по основной своей части, а кроме того, и в сидении присутствует какое-то действие. Поэтому [здесь появляется] актер, который и осуществляет подражание, ведь говорится же drân. Некоторые даже рискнули назвать этот род подражающим [33], хотя они же сами признают, что подражание является целью вообще всей поэзии. Смешанный род — это тот, где поэт и повествует, и вводит диалоги. Греки правильно называют его miktón. Менее правильно koinón [34].

Существует множество видов драматического рода, о которых мы скажем в своем месте. Самым древним является пастушеский. За ним следует комедия, из которой рождается трагедия. Смешанным же родом является эпический, который потому является самым главным из всех, что заключает в себе материю всех остальных. Рассматривать их можно двояко: принимая во внимание или их значение, или время, когда они возникли. Наиблагороднейшими являются гимны и пеаны. На втором месте стоит мелика, оды и сколии, воспевавшие славу доблестных мужей [35]. На третьем месте — эпические произведения, включающие и сказания о героях, и другие менее значительные темы. Затем следует трагедия вместе с комедией. Однако комедия может занять четвертое место и самостоятельно. Затем сатиры, эксодии, шутки, гименеи, элегии, монодии, песни, эпиграммы [36]. Если же мы будем иметь в виду время их возникновения, то увидим, что самый древний жанр окажется и самым неразвитым, и самым простым, и самым нескладным [...]

Глава V
Комедия и трагедия

[...] Трагедия и комедия принадлежат к одному, общему для них роду, и у них одно, общее для них название — пьеса (fabula). Это весьма близко к тому мнению, которое лишь высказал, но не обосновал Платон в «Пире» [37]. Грамматики же насчет комедии, как всегда, заблуждаются, утверждая, будто все подражание целиком сводится к сценическим действиям и речам. А между тем комедия останется комедией, даже если ее читать молча, про себя. И жестикуляция свойственна лишь декламаторам, читающему же декламировать вовсе не обязательно. Кроме того, уже много раз говорилось, что подражание присуще вообще всей поэзии. Поэтому мы определим комедию следующим образом: драматическое произведение, насыщенное событиями, с веселым концом, написанное в простом стиле. Ошибаются те, кто определяет латинскую комедию как изображение частных лиц и таких событий из жизни граж-

дан, которые не влекут за собой опасности. Прежде всего такое определение подходит и к другим сочинениям, недраматическим, которые могут просто рассказываться. Далее. В комедии всегда присутствует «опасность», иначе финал ее был бы совсем вялым и неинтересным. Ведь что такое «опасность», если не приближение или угроза несчастья? Мало того, не только опасности, но и убытки выпадают в комедии на долю и сводников, и соперников в любви, и рабов, и господ. Например, в «Ослах» и в «Привидении» достается самим господам [38]. А кроме того, и претекстаты по этому определению не могут называться комедиями, ведь их персонажи не являются частными лицами [39].

Глава VI
Трагедия

Трагедия, созданная, так же как и комедия, из самой жизни человеческой, отличается от комедии тремя вещами: положением персонажей, характером их судеб и поступков, финалом, поэтому она неизбежно отличается от нее также и стилем. В комедии — явившиеся из деревни Хреметы, Давы, Феиды, люди низкого происхождения [40]. Начало — бурное и запутанное, финал — радостный. Речь простая, обыденная. В трагедии — цари, князья, обитающие в городах, дворцах, замках. Начало — сравнительно спокойное, финал — ужасающий. Речь важная, отделанная, чуждая грубой речи толпы, все действие полно тревог, страха, угроз, всем угрожают изгнание и смерть [...]

Определение же ее у Аристотеля таково: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный объем], [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, производимое в действии, а не в повествовании и совершающее посредством страха и сострадания очищение подобных страстей» [41]. Я не хочу спорить здесь с этим определением, а лишь добавлю собственное: [трагедия есть] подражание судьбам знатных людей через действия, имеющие несчастный конец, речью важной и метрической. Гармония же и мелодия, которые сюда обычно добавляются, к сущности трагедии, как говорят философы, отношения не имеют. Ведь в противном случае трагедия существовала бы только на сцене, а вне сцены уже не была бы трагедией. Об ограниченности же ее величины упомянуто, дабы указать на ее отличие от эпопеи, которая иной раз бывает слишком длинна. Но это не всегда так, например, у Мусея [42] [...] В нескольких словах невозможно удовлетворить интерес зрителей, собравшихся в театр, чтобы однообразие долгих дней развеять радостью нескольких часов. Но также опасны и длинноты, о чем остроумно сказал Плавт: «Сидеть устали кости и глаза — глядеть» [43].

Глава IX
Разделение комедии и трагедии на части

[...] Под общим названием пьесы существуют два рода — трагедия и комедия. Комедия бывает нескольких видов. Части комедии можно разделить на главные, второстепенные и привходящие. Главных, т. е. истинных, частей четыре: протасис, эпитасис, катастасис, катастрофэ. Мне известно, что некоторые насчитывают лишь три части, но мы всегда стремимся к установлению более тонких различий [44]. Относительно крупные отрезки, соответствующие этим частям, называют актами. Это и не вполне и не всегда верно. Ведь пятый акт иногда составляет не часть катастрофэ, а совпадает с ней, включая и начало ее и конец. Точно так же и протасис скорее сам целиком составляет часть первого акта, чем включает его в себя, а кроме того, протасис не всегда бывает в первом акте: у Плавта в «Хвастливом воине» он во втором [45]. Акты, в свою очередь, делятся на меньшие куски, которые называются сценами. В трагедиях все обстоит точно так же. Таковы истинные, главные, необходимые части [пьесы].

Второстепенные части — это аргумент, пролог, хор, мим [46]. Привходящие же, которые философы называют обстоятельственными, — это название, метры, пение, танцы или thymele, сценическое оформление. Трагедия не имеет ни аргумента, ни особого пролога; в прологе трагедии всегда выступает какое-нибудь лицо, имеющее отношение к действию. В комедии же лицо, произносящее пролог, к действию отношения не имеет, и не потому что, произнеся пролог, больше никогда не появляется на сцене — иногда больше не появляются на сцене и лица, связанные с действием (в таком случае они называются protaktiké, например Сосия в «Девушке с Андроса»), — но потому, что с действием совсем не имеет ничего общего, никак не связано с тем, что происходит в пьесе, подобно хору, произносящему эпиррему между актами [47]. Таков пролог в «Куркулионе» Плавта. Зато трагедия имеет хор и никогда без него не существовала. Место же мима занимает в ней сатировская драма [48]. Пение также является у трагедии общей частью с комедией, равно как и название, танцы и сценическое оформление. Рассмотрим теперь эти части каждую по порядку.

Необходимыми частями называются те, без которых пьеса не может существовать и которые являются для нее достаточными. Протасис — это та часть, где представляются и объясняются обстоятельства действия, но не указывается, каков будет финал. Ведь так возбуждается интерес, и зрители все время находятся в напряжении, ожидая дальнейших событий. А если заранее сказать, чем все кончится, то интерес к пьесе заметно охладеет. Впрочем, все можно узнать из той части, которая называется аргумент, однако там говорится о содержании пьесы столь кратко и сжато, что любопытство не утоляется, а разжигается

еще больше. Катастасис — это самая важная и напряженная часть пьесы, она все перемешивает бурей судьбы, обрушившейся на персонажей. На эту часть многие не обращали внимания, однако она необходима. Катастрофэ — это переход волнений и тревог действия к неожиданному успокоению. Помимо этих частей, существует, как мы говорили, еще пролог, относительно которого некоторые утверждают, что он есть только в латинских пьесах. В этой части выступает лишь один персонаж, и ее необходимость выводится не из самой пьесы, а из установившегося деления ее. В одном прологе излагается содержание, в другом — мысли поэта об его пьесах, как, например, в «Адельфах»[49]. Первый вид называется «hypothetikón» [...] Таков пролог к «Горшечной комедии» (странно, однако: если пролог существует только у латинян, каким образом он получил греческое название?). Другой вид прологов хвалебный и потому получил название «sysatikón»: такой пролог призывает слушателей отнестись благосклонно к автору и пьесе. Ведь пьеса, как принято говорить, обретает или обретала существование, только будучи сыгранной, и поэтому в прологе необходимо заручиться симпатией зрителей. Таков пролог в «Свекрови». Третий вид пролога опровергает возражения противников, как в «Девушке с Андроса». Или выдвигает обвинения. Поэтому такой пролог называется «anaphorikón». Существует и много других, как, например, в «Казине». В «Трех монетах» же Плавт в прологе выводит сразу двух лиц, и этот пролог можно вполне назвать «ethikón»[50], ибо два выступающих здесь персонажа, Роскошь и Бедность, указывают на постыдное поведение юноши. В «Канате» в прологе появляется звезда Арктур, а в «Горшечной комедии» — семейный лар. Для того чтобы они появились перед зрителем, нужны были машины. Ведь, естественно, Арктур должен был спуститься с неба, что он сам и подтверждает. Точно так же и в финале трагедий, и в финале «Амфитриона», как и прочих, ему подобных пьес, использовались машины для появления богов, которые своим вмешательством приводили к благополучному разрешению самые страшные, самые безнадежные положения. Такие финалы мы находим в «Филоктете» Софокла и у Еврипида. А то, что персонаж в прологе, как уже сказано, не связан с пьесой, не подлежит сомнению. Плавт, однако, прибегая по своему обыкновению к нововведениям, вывел в прологе «Амфитриона» Меркурия, который играет важную роль и в самой пьесе. Аргумент же — часть, возникшая недавно, и необходим он только для тех пьес, в прологе которых, равно как и в протасисе, ничего не говорится об их содержании. Действительно, ни в прологе, ни в протасисе «Девушки с Андроса» ничего не говорится об ее содержании [...]

Акт называется так потому, что все в нем действуют, ведь и весь этот род поэзии получил название dramatikòn[51]. Акты — это части пьесы, в которых происходит действие, различающееся в зависимости от содержания тех частей, о которых мы говорили. Называются же они по порядку следования друг за другом, ибо пьеса состоит из пяти частей, и не подобает, чтобы их было больше или меньше. Некогда они

отделялись один от другого появлением какого-нибудь нового персонажа, позднее же, как легко убедиться, дело обстояло иначе. Донат утверждает, что один и тот же персонаж не выходит на сцену более пяти раз, но это неверно, в чем можно убедиться хотя бы по словам Дава из «Девушки с Андроса» [...]

Сцена — это часть акта, в которой участвуют два или более персонажей. Начало ее иногда определяется выходом всех, иногда — только одного персонажа, который затем встречает какого-либо участника предыдущей сцены; заканчивается же сцена уходом иногда всех, а иногда — только одного. Если персонажей было трое, то двое оставшихся образуют уже следующую сцену. А иногда только один персонаж остается к следующей сцене [...]

Глава XI
Части трагедии

Трагедии делятся почти на те же самые части, что и комедии. Я имею в виду протасис и прочее, а также акты и сцены. Протасис же и катастрофэ отличаются (от комедийных) не по роду, а по модусу. В обеих частях много событий, катастрофэ же ко всему прочему прибавляет еще и смерть или изгнание. Однако иногда у трагедии и у комедии бывает одинаковым финал, в нем перемешиваются и скорбь и радость. Ведь и в «Ослах», и в «Формионе», и в «Казине», и в «Персе» можно одновременно найти людей и радостных и огорченных. Более того, воина, например, жестоко наказывают, а ведь пьеса о нем называется комедией[52].

Ведь если финал комедии должен быть веселым, а комедия называется «Воин», то нужно, чтобы и у воина все кончалось благополучно. В «Антигоне» гибнут и мать и возлюбленный, девы же ликуют от радости. А у Еврипида смерть одного Эврисфея наполняет радостью множество сердец[53] [...]

Аристотель устанавливает иное деление на части. Он насчитывает их шесть: фабулу, характер, речь, мысль, сценическое оформление, музыку[54]. Деление это неправильное, ибо все названное охватывается фабулой. Характеры — это качества фабулы, речь — это украшение или подражание предмету, т. е. вид. Мысль — часть речи. Музыка вообще не имеет отношения к предмету, тем более — сценическое оформление. Ведь все в пьесе рассчитано на слуховое восприятие и только сценическое оформление — на зрительное. Тем не менее Аристотель назвал его необходимой частью трагедии, а ведь это дело хорега, а не поэта. [В пьесе] участвуют пять лиц: поэт, актер, танцор, музыкант, хорег, и дело последнего — постановка на сцене, музыкант же сочиняет музыку, танцор пляшет, а иногда и поет, актер играет, поэт изыскивает материю, форму, словесное украшение [...]

КНИГА ВТОРАЯ, НАЗЫВАЕМАЯ ТАКЖЕ HYLE, МАТЕРИЯ ПОЭЗИИ

Глава I

До сих пор говорилось о происхождении поэзии, родах и видах. Все это, извлеченное из древних сочинений, было приведено в порядок, рассмотрено заново. Теперь же, поскольку поэзия состоит из двух субстанциальных частей, материи и формы, нам следует сказать о каждой из них. Итак, может даже, пожалуй, показаться правильным распространенное мнение, что сам предмет, о котором пишут, и есть материя поэмы. Ведь не без основания называют содержание и hypothéseis и материей, а греки называют это также hypokeímetha [55]. Но все это очень далеко от истины. Ведь подобно тому как статуя Цезаря представляет образ Цезаря, так и поэма, которая повествует о нем. Но ведь материя статуи — это бронза или мрамор, а не сам Цезарь. Цезарь же есть, как говорят философы, объект и цель. В этом легко убедиться, следуя Платону. Ведь Платон представляет себе дело так: абсолютная и вечная идея; вещь, являющаяся сколком с нее и обреченная на гибель, представляющая образ этой идеи. На третьем месте находятся картина или речь, которые относятся к вещи таким образом, как вещь к идее, и суть образы образов. Поэтому как идея есть форма нашего предмета, так и предмет должен считаться формой картины, статуи и речи. Я считаю, что от этого положения ни в коем случае не следует отступать. Ведь оно согласуется с тем самым доказательством Аристотеля, благодаря которому мы понимаем, что образ строения находится в сознании зодчего еще до того, как он воздвиг это строение [56]. Здесь форма и цель совпадают. Ведь форма, приданная материи, прекращает в природе процесс порождения, а у мастера — процесс созидания. Поэтому учителя, предлагая нам предмет, который мы должны развить в поэме, неправильно говорят, что они дали нам материю. Нашей целью, таким образом, будут события, поскольку их облик воплощается в материи поэтической речи. А что иное есть материя речи, если не буква, слог и слово, т. е. бронза, или пергамент или мысль, служащие образу основанием [57]. Поэтому в статуе Цезаря материей будет бронза, в поэзии — слово. В статуе форма выражается в мощи, движении или позе и тому подобном, в поэзии то же самое выражается в очертании и расположении слов. В статуе тога или панцирь служит внешним украшением, в поэзии таковы ритм, размеры, фигуры, краски речи. Так что в этой книге нам предстоит говорить о материи поэзии, в третьей книге — о форме, в четвертой — об украшении. [...]

КНИГА ТРЕТЬЯ, НАЗЫВАЕМАЯ ТАКЖЕ ИДЕЯ

Глава I
Разделение предмета

Так как поэма, как уже было сказано, есть некое подражание, нужно уяснить четыре вещи: во-первых, чему мы подражаем, во-вторых, почему мы подражаем, в-третьих, какими средствами подражаем, в-четвертых, каким образом мы подражаем. Такое изложение будет более глубоким, чем у Аристотеля. В первой книге мы указали на значение поэзии, ее происхождение и цель, т. е. почему мы подражаем, — чтобы жизнь людей стала лучше. О том, каким образом мы подражаем, будет сказано в следующей книге[58]. В предыдущей мы перечислили виды стихов и средства, с помощью которых мы подражаем. А сейчас рассмотрим, чему мы должны подражать. Итак, все, что нам предстоит рассмотреть, состоит из предметов и слов[59]; о словах как частях и материи речи мы уже говорили, расположение же слов и их отделка — это как бы некая форма, о которой мы скажем позднее. Сами же предметы, знаками которых являются слова, суть цель речи. Поэтому слова от самих вещей получают форму, благодаря которой они являются тем, что они есть. И эта книга была названа нами «Идеей» не потому, что я разделяю с платониками их заблуждение, считая, будто бы слова по своей природе созданы самими вещами, а потому, что речь создается такой, какими являются сами вещи, но создается не ими, а нами. Значит, подобно тому как идеей картины является Сократ, так идеей гомеровской «Илиады» — Троя [...]

Глава IV
Классификация изображаемого

Хотя словом res можно назвать вообще все, что существует, включая и лиц, однако в целях нашего изложения мы в настоящий момент отделим его не только от лиц, но и от сотворенного и созданного. Сотворенные или созданные [вещи], как мы уже говорили, существуют либо как происходящие, либо как уже происшедшие. Ведь у них две действующие причины — природа и искусство[60]. Творение природы — это то, что существует в процессе изменения: рождается, разрушается, движется, увеличивается, уменьшается, располагается. Ко второму роду относится то, что уже рождено, или разрушено, или приведено в движение, или

увеличено, или уменьшено, или изменено, или расположено. Например, родившийся человек, разрушенный человек, т. е. труп. Камень, дерево, вода, песок. Однако вот что следует здесь иметь в виду: мы понимаем здесь природу в широком смысле, в значении также первой природы, т. е. бога. Поэтому и то, что он создал и сделал неизменным, и то, что совершается в естественном порядке, — все это должно называться сотворенным. Однако же охотнее, чаще и скорее это называется «вещью», потому что воспринимается уже после того, как возникло, а в процессе становления остается неведомым. Поэтому сюда относятся и небо, и первоэлементы, и душа. А из создаваемого искусством, например, корабль или мореплавание. И обо всем этом приходится писать. Принадлежащее природе должно изображаться правдоподобно. [...] Если же описывается что-то невероятное, то следует изобразить это как творение какого-то бога. Например, шлем Турна — это должно быть творением Вулкана [61]. Так же и кони Энея происходят от тех, которые впряжены в колесницу Солнца, ибо они — творения Цирцеи [62]. Критики же весьма неразумно порицают подобные вещи. Ведь Цирцея могла похитить семя коней именно потому, что она — дочь Солнца. Те же критики осуждают Каллимаха за то, что он изобразил лань с рогами [63]. А почему бы и нет? А разве можно поверить, что они были золотыми? Не говоря уже о том, что во Франции в наше время видели и поймали лань с рогами, а голова ее и теперь еще существует. Так, когда конь Ахилла говорит, то дар речи у него от Паллады, а когда корабли превращаются в нимф, то это совершает Кибела [64].

Создание природы, буря, в первой книге изображена до того живо, что и сама природа не может сделать выразительней [65]. Мор в третьей книге «Энеиды» и в третьей книге «Георгик» [66]. Другого рода творения природы — гора, река, гавань. Например, в первой книге: хотя в тех местах никогда ничего подобного не существовало, однако достаточно и того, что такая гавань могла быть, ибо и в наше время мы знаем несколько гаваней с пресной водой [67].

Творения искусства многочисленны: здания, жертвенники, город, храм, меч, копье, плуг, корабль и тому подобное, как и насыпь, канал, ров, стрелы, башни. К другому роду принадлежат строительство, мореплавание, сражения, заключение договора, споры, суды, торговые сделки, жертвоприношения, молитвы. Все это, чему подражать, найдешь у второй природы, т. е. у Вергилия. В первой книге он строит город, во второй — разрушает, в третьей — строит корабли, в первой — корабли губит, в восьмой — изготовляет оружие, во множестве мест оружие уничтожает; в седьмой — возводит укрепления, которые немного позже штурмует. Точно так же во множестве мест изображаются действия и занятия гражданские, религиозные, воинские. Плавание по морю, охота, осада, штурм, изгнание, бегство, нападение, любовь, игры, пророчества, жертвоприношения; основание города в восьмой книге; собрание богов, собрания смертных, посольство, военные союзы, похороны, заключение договора, нарушение его. И как ни много описывается смертей, никогда

они не изображаются одинаково. Анхиз умирает естественной смертью, Мизен гибнет от соперника своего Тритона, из-за [его] зависти и [своего] безрассудства, Палинур — исполняя долг верности, Лавз — долг [сыновней] преданности, Мезенций — долг мщения, Паллант — из-за дерзновенного мужества, Аррунт — предательски, Камилла — жертвою собственной храбрости, Турн — из-за алчности и желания стяжать себе славу снятыми с врага доспехами[68]. И в сражениях ты увидишь, как по-разному гибнут люди. А кроме того, коварное убийство, когда Сихей зарезан в первой книге, а Пирр — в третьей, оба перед алтарем, неожиданно, в то время, как они не помышляют о защите[69], изображается совсем иначе, чем смерть в седьмой книге:

> Вот просвистела стрела, и в переднем ряду италийцев
> Юный Альмон упал...[70]

Юноша, сражающийся «в переднем ряду», т. е. дерзновенный. Иногда приводятся конкретные причины, например, бурю вызывают: «Эвр, и Нот, и обильные бури несущий Африк»[71], а также и конечная причина:

> Долго в Лаций она не пускала[72].

Иногда же не указывается точная причина, изображается лишь событие, как, например, в этих стихах:

> Над моей головой сгустились синие тучи,
> Тьму и ненастье суля[73].

А в другом случае указывается причина: там, где Эол насылает ветры[74]. Приводится и главная причина: ведь Юнона заставила Эола сделать это. Да и сама она действовала под влиянием перечисленных там обид, а кроме того, она стремилась помочь Карфагену. Иногда называется и to synaithion[75]. Например, в третьей книге «Георгик» говорится о море без указания его причины, а в третьей книге «Энеиды» она называется: «Пашни Сириус выжег»[76]. Все это изображается так, как и происходит, а то, что не может непосредственно предстать перед взором [читателя], требует каких-то искусных приемов. Художник не мог нарисовать в первой книге «Энеиды», как влекут тело Гектора (ведь Ахилл трижды протащил его [вкруг стен]), и вот через некоторое время он объявил: «Гектора трижды влачит Ахилл вкруг стен иллионских»[77]. Есть еще и порядок изображения событий. Иногда мы нарушаем его, чтобы избежать однообразия. Сколько бы нелепостей обрушил на слушателей автор, если бы изобразил просьбу Кибелы в то время, пока Эней строил флот![78] Но он отложил рассказ об этом до того времени, когда уже было нужно сжечь корабли. Точно так же он не описывает рождения

Камиллы, когда она приводит свои войска (как рассказывается, например, в каталоге о рождении Цекула и других), но мы узнаем об этом из рассказа Дианы[79]. Нет нужды спорить о том, насколько это удачно; а критики, осуждающие все это, суть не что иное, как школьные учителя [...] Иногда же порядок соблюдается тщательнейшим образом, как, например, можно видеть в четвертой книге: сначала Дидона сама пытается отговорить Энея от его решения; когда ей не удается это, она просит Анну помочь ей; умоляет его, когда же видит, что мольбы напрасны, обращается к угрозам; потом надеется убедить его; когда теряет надежду, молит о смерти; не получая ее, решает сама убить себя; выбирает время и способ, наконец, совершает самоубийство. В этой драме есть все: действующее лицо, замысел, поступок, время, место, способ, аффекты, орудие, развязка.

Глава V
Место

Описание места может либо быть простым, либо включать описание поверхности. Поверхность — это не математическое понятие, т. е. плоскость тела, а то, что понимается под этим словом законоведами: стены, роща, жертвенник, межа. Иногда мы говорим и о том, как она используется, какие удобства и неудобства создает. Простое описание:

Бухты огромной покой никогда не тревожат там ветры[80].

Глава VI
Время

Время можно изображать так: перечислять или годы, или времена года, или то, что совершается обычно в то время и что греки называют katastáseis[81]. Например, в третьей книге Вергилий изображает мор и неурожай. Иногда изображаются отрезки времени, дня или ночи. При этом они или просто [называются] или упоминаются ясное или облачное небо, луна, звезды, погода. А также — что делается в это время, чему оно благоприятствует, чему препятствует. Например, день — для трудов, вечер — для отдыха, ночь — для сна, размышлений, коварных покушений, грабежей, сновидений. Заря радостна для счастливых, несчастным же она тягостна [...]

Глава XI

Развязка

Как мы уже говорили, помимо самих вещей, помимо тех действий, которые исходят от нас самих, существует еще нечто третье, что называют роком, некий ряд и сцепление причин, которыми определяется положение вещей, течение событий, начало и конец. Поэтому древние назвали конец развязкой, полагая, что она происходит силою либо фортуны, либо случая. Поэтому, рассматривая сам ход событий, можно найти и конец и начало древней Трои. Странствие Дардана привело к тому, что потомки его прибыли в те же земли, которые они покинули [82]. Более же всего следует стремиться к тому, чтобы результат событий был не таким, каким его, казалось бы, обещают они сами (или, если необходимо, был таким, как он представлялся с самого начала) [83], и чтобы все надежды, помыслы, действия сталкивались с великими трудностями. Есть множество примеров первого. Флот спасается от бури, хотя ее подняла сама царица богов. Эней спасается от пожара и разрушения Трои, хотя и сражается там, и даже возвращается назад. Свадьба Элиссы кончается смертью, Эней теряет Палланта, который своим оружием и советами помог ему победить латинян, ибо Эвандр дал ему в помощь своих друзей и этрусскую мощь [84] [...] Или другое: Эней собирается овладеть Италией и овладевает ею, но ценою каких жертв, какого горя, каких несчастий! Вообще, пусть все будет изысканным, пусть не будет ничего грубого! [...]

Глава XIII

Другие персонажи

Начнем с толпы, которую следует разделить на сельскую, городскую, военную. Сельская глупа, доверчива, труслива, упряма, тупа, самоуверенна, обидчива и груба. Городская — ленива, труслива, заносчива, изнеженна, малодушна, предпочитающая говорить, а не делать, обезумевшая от роскоши и безделья, наглая с теми, кто ей противится, унижающаяся перед сильным, крокодилья порода. Военные — злодеи, неуживчивы, бранят свои же поступки, хвастливы, тщеславны, ищут покоя, а обретя — сами же разрушают его. Вообще, всякая толпа коварна, завистлива, в удаче распускается, в несчастье падает духом, вдруг начинает раскаиваться, ищет себе вождя, а найдя, покидает его. Делает все, чтобы ничего не делать, довольствуется бездельем, ведь что такое democratía, как не многоголовая тирания.

Глава XIV
Пол

Ближе всего к природе толпы — женщина. Неверная, подозрительная, непостоянная, коварная, притворщица, суеверная, если же ей достается власть, она становится невыносимой [...] Вообще, этот пол не знает никакой умеренности: ведь всегда у них, как говорится в пословице, или недобор, или перебор [85]; поэтому постоянны не только слезы и стенания, но и рыдания, разрывание одежд, вопли [...] Что же касается их добродетелей, то о них можно сказать двояко — или это мужская доблесть, или нежность и ласковость. Собственно женская добродетель — скромность и стыдливость. Стыдливость — это боязнь упрека, скромность — твердое воздержание от запретной любви, тогда как целомудрие есть твердое воздержание от всякой любви [...]

Пол этот ненасытен во всем и не может ни остановиться в своих желаниях, ни насытиться чем-либо. Никогда он не довольствуется своим жребием. Однако во всем этом следует учитывать различные обстоятельства, место, время и т. п.

Глава XV
Возраст

Примеров изображения молодых людей у нашего поэта [86] очень много [...], ты же должен изображать молодежь, следуя таким советам [87]: молодость всегда стремится и рвется, иной раз бурно, к тому, чего жаждет. Жаждет же она многого и тотчас, а получив, отбрасывает прочь, направляя уже к другому свои мысли. Дух ее скорее проворен, чем способен на великое. Гнев и любое настроение написаны на лице. Начинают действовать раньше, чем подумают, и отказываются от дела раньше, чем доведут его до конца. Почестей и высокого положения предпочитают нагло требовать, чем настойчиво добиваться. Мстят за пренебрежение, сами же презирают всех, кто не похож на них. Любят тех, кто их хвалит, и ненавидят поучающих. Стремятся к власти, пренебрегают богатством, вскармливают надеждой свою самонадеянность. Щедры потому, что незнакомы с бедностью. И сами просты в обращении, и требуют того же от других. Совершенно не подозрительны, а очень доверчивы. Предпочитают пользе честь, ибо опыт еще не научил их. Сами для себя устанавливают законы; жаждут дружеского общения и товарищества, живут для себя, желая при этом, чтобы думали, будто они живут для других. Вообще не знают никакой меры. К чужим несчастьям благочестиво внимательны, а о своих не заботятся. Любят шутки. Заблуждаясь, стыдятся; гордятся, совершая добрые дела [88] [...]

Старческий возраст своими нравами совершенно противоположен

молодости. А так как старики прожили уже долго, у них остается мало надежды на будущее и они мало о чем мечтают; радуются прошлому, только его и одобряют и предпочитают настоящему, которое не могут принять спокойно. Порицают новое, всегда у них есть, что возразить. Всегда они суетятся, требуют от других исполнения обязанностей, к делам очень внимательны. Их очень трудно убедить. Осторожны, даже подозрительны, ибо им известно, что и на их долю, и на долю других людей выпадает немало тяжелых испытаний; и если юноши все измеряют надеждой, то старики — прошлым. Они редко соглашаются с тем, примеров чего они не хранят в памяти. Еще реже отказываются от своего мнения. И уже совсем не терпят, чтобы их времени предпочитали бы какое-то другое. Они пугливы, упрямы, хотят подольше пожить. Любят жаловаться, во вражде и брани — злобны. Болтливы, угрюмы, капризны, бесцеремонны с другими; постоянно угрожают каким-то предстоящим несчастьем [89] [...]

Глава XX
Нравы

[...] От простой дружбы несколько отличается любовь, соединяющая нас во имя Венеры, хотя и представляется неким подобием истинной дружбы. Приведем здесь некоторые общие положения. Прежде всего любовь неразумна. Она проникает через взор и слух: глаза и уши — врата этого безумия. Ведь нас берет в плен либо внешность, либо репутация, а потом эта последняя помогает первой. За нею же следуют подозрения и страх потери, что греки называют ζelotypia, а Цицерон переводит словом «ревнивое недоброжелательство», несколько неточно, не передавая весь его смысл [90]. Ибо ζelotypia выражает идею соревнования, т. е. указывает на страх соперничества, «ревнивое недоброжелательство» же имеет более общее значение. Поэтому наш ученый поэт соединил сразу два слова: «всего опасаясь» [91]. А это значит: Дидона боится не только новых опасностей, но даже того, что не представляет опасности, более того — вообще всего. Поэтому [изображая влюбленного] ты заставишь его бояться всего, ждать всего, быть готовым к любому суеверию, ибо поэт сказал:

...Дидона
Хитрость раскрыла его — обмануть влюбленных возможно ль? —
Близкий отъезд угадав [92].

Поэтому, стремясь избежать этого страха, стараются все время угождать, дабы тем самым привязать к себе предмет любви. У любящих ни в чем нет меры. Они не скрывают, даже, наоборот, обнаруживают все свои чувства и помыслы [...]

Глава XXIV
Речь

Всякому персонажу свойственна прежде всего речь, ибо она необходима человеку как общественному животному[93]. Она делится на два вида — повседневную речь, являющуюся посредницей мысли и как бы выразительницей нравов; и другую, обработанную и украшенную, которая уже не следует за природой говорящего, но направляется в соответствии с обстоятельствами, подчиняясь тому или иному замыслу и часто выражая противоположное тому, что действительно думает говорящий. Такую речь следует искать у ораторов, но часто она проникает и в поэтическое произведение точно так же, как и первая. Она различается так же, как и сами персонажи, в зависимости от положения, нравов, национальности, обстоятельств, судьбы персонажа. Именно поэтому, когда мы говорили выше об этих отличительных чертах персонажей, мы иногда приводили примеры из их речей. Следовательно, каков персонаж, такой и должна быть его речь[94]. Вождь заботится о людях, пренебрегая собой, он осудит возгордившихся в удачах, поправит заблуждающихся, виновных накажет, а если они уже после того, как он простит их козни, станут упорствовать, проклянет их. В несчастье же утешит, подбодрит павших духом, униженных приблизит к себе («О друзья!»[95] — называет их Эней, и тем самым они оказываются причастными к будущему благу). Народный защитник главной своей заботой почитает благо народное, таковы Тархон, Павел, Валерий, Коклес, Курций, Сцевола[96]. Напротив, тиран или вообще не станет говорить с народом, или будет грозить, стращать, себя будет превозносить, а народ смешивать с грязью, в ярости будет угрожать, поносить, негодовать, бранить, обвинять людей и даже самих богов. Женщина будет стенать, жаловаться на свою судьбу, взывать о помощи, умолять обо всем, возносить мольбы к богам и ради отмщения пойдет даже на святотатство. Воин — всех презирает, себя превозносит, хвастается и перед собой и перед другими, в волнении впадает в панику, противоречит сам себе, повторяется, отпирается. Влюбленный надеется, отчаивается, разочаровывается, вновь поддается мечтам, сам же разрушает их, делает выводы раньше, чем подумает [...]

Глава XXVI
Мудрость

[...] Мудрым мы назовем такого поэта, у которого в поступках и в речах персонажей веселая изящность и озорство, суровость и строгость, низкий и высокий величественный стиль явятся на своем месте, в свое время и подобающим образом. И, как я уже предупреждал, нужно прежде всего заботиться о том, чтобы, подражая, следовать за предметом

и быть в этом последовательным. Если, однако, ты изображаешь какого-то непостоянного человека, например лигурийца или женщину, ибо первые — полипы, а вторые — хамелеоны, в таком случае можно отойти от этого правила. Но и в этом случае твоя последовательность должна все время сохраняться в изображении их непоследовательности [...]

КНИГА СЕДЬМАЯ
EPINOMIS [97]

Все, что существует, называется словом «вещь». Одни из этих вещей первоначальны, другие — являются их образами. Первоначальные — это бык, человек, дуб, образы их — картины или какие-нибудь иные изображения. Если же рассмотреть это более глубоко и тонко, то окажется, что одни из этих образов целиком принадлежат искусству, на другие же предъявляет свои права природа, третьи же, где искусство придает какие-то новые качества природе, являются смешанными. Например, целиком принадлежит искусству воспроизведение действительности, осуществляемое в нематериальных формах, например танцы, потому что они создаются одними только движениями и положениями тела, природа же не дает им никакой материи; обезьяна целиком принадлежит природе, и в ней воспроизведен образ человека. Смешанными являются такие формы подражания, которые искусство делает своими, заимствовав у природы их материю и придав ей некий облик [98]. Происходит это множеством способом. Некоторые очевидны: живопись, скульптура, мраморные статуи, литье. Другие же обычно менее известны, но и они не остались незамеченными мудрыми людьми. Например, если природа создала лошадь для перевозок, то крестьяне, которые тащат после обмолота солому на сеновал, несомненно, подражают лошадям. Да и сам дом представляется неким подобием пещеры. Когда люди впервые обнаружили пустые, созданные самой природой пещеры и поняли, в чем их польза, они сначала сами стали выдалбливать их в скалах, а потом уже придумали балки и стропила. Следовательно, большинство искусств есть не что иное, как подражание. Так и сапожное ремесло. Заметив, какую пользу приносят животным копыта, стали шить сначала из коры, из необработанной кожи грубые сапоги, а потом этим грубым вещам опыт и уменье придали более изящный вид. Швейное ремесло подражает одежде из листьев. Ткачество возникло, когда люди, глядя на работу паука, придумали переплетение нитей. Но сущность такого рода искусств следует рассматривать не здесь. Что же касается интересующего нас предмета, то здесь прежде всего необходимо понять, что всякое подражание осуществляется во имя какой-то цели. Так, древние увековечивали почетными статуями память тех, кто совершил славные деяния, дабы их пример воспламенил потомков на подобные свершения. Значит, никакое подражание не осуществляется ради самого себя. Ибо

всякое искусство имеет в виду вне самого себя нечто такое, что могло бы оказаться полезным кому-нибудь. Ведь меч делают не ради него самого, а для того, чтобы его хозяин чувствовал себя в безопасности. А если это так, то совершенно ясно, что и вся наша речь есть не что иное, как подражание. Ведь сами имена суть обозначения вещей, и именно так происходит наименование вещей. Всякая же вещь (за исключением бога) есть или субстанция, или причастна к субстанции, или исходит от субстанции, или стремится к субстанции (ибо бог не есть ни субстанция, ни акциденция, а «САМ»). Причастны к субстанции акциденции, исходят от субстанции действия, осуществляющиеся или через качества, или непосредственно, стремятся к субстанции порождения[99]. [...] Следовательно, все, что существует, есть или «это» [hoc], или «так» [sic]. Отдельные обнаженные слова обозначают «это», т. е. что нечто существует, например «человек» и «белое», в соединении же они означают «так» — «белый человек». Итак, речь является орудием всех тех искусств, которые осуществляются через подражание. Но подражание [осуществляется] не каким-то одним способом и иногда даже не через материальную вещь. Одно дело — простое сообщение: «Эней сражается», другое — когда указаны и способ и обстоятельства, например: вооруженный мечом, на коне, в гневе. Ибо это уже облик сражающегося, а не только действие. Таким образом, обстоятельства, описание места, аффектов, время, речь и т. д. делают изображение более полным и живым, и в результате, помимо точности и тонкости обрисовки, появляются тень и свет, рельефность, сила, выразительность. Поскольку все это создается усилиями поэта, Аристотель всю его цель видит целиком в подражании, которое он приписывает среди всех живых существ только человеку, считая это качество присущим только ему. Чрезмерно настаивая на этом утверждении (высказав однажды, он неоднократно повторяет его), он приводит нас к двум нелепым выводам. Во-первых, он объединил не только вообще поэзию, но и собственно жанр эпопеи с мимами Софрона и с написанными прозой философскими диалогами Алексамена Теосского[100]. Во-вторых, когда он утверждает, что история Геродота, если изложить ее стихами, все равно останется историей. Первое из этих положений настолько нелепо, что эпос оказывается жанром прозаической речи. И с историей дело обстоит совершенно иначе, ибо в данном случае это будет уже не история, а историческая поэзия. Ведь целью поэзии является не подражание, а наставление в увлекательной форме, благодаря которому нравы и умы получают правильное направление, и в результате человек достигает совершенного состояния, называемого счастьем. А если бы целью поэзии было бы одно лишь подражание, то всякий подражающий чему-нибудь был бы поэтом: и Сократ в диалогах, и оратор стал бы поэтом в олицетворениях, и Платон в своих «Законах», где он сам же изгоняет поэтов[101]; даже приказчик на рынке будет поэтом, когда своими словами станет излагать приказания хозяина. Более того, эпический поэт, выводя какой-то персонаж, будет поэтом, когда же станет говорить сам — не будет им[102]. Точно так же

«Илиада» будет поэмой, поскольку в ней действуют вымышленные персонажи, но она же не будет поэмой, поскольку она выражает личность Гомера. К тому же существует множество стихотворных жанров, из которых ни один не подойдет под это определение: лирика, сколии, пеаны, элегии, эпиграммы, сатиры, сильвы, эпиталамы, гимны и проч.[103], в которых вообще нет подражания, но одна только чистая epangelia, т. е. «сообщение» или раскрытие тех аффектов, которые исходят от самой души поющего, а не от созданного им образа. Ну, а то, что он лишает Эмпедокла имени поэта, то это уже совершенно неправильно. Ведь он же сам, говоря о нем, употребляет слово «творить»: hos epoiesen Empedoclês[104]. Точно так же Пифагор, Солон, Фокилид, Феогнид, Парменид, Никандр, Арат, Оппиан являются поэтами-моралистами, поэтами-натуралистами, поэтами-теологами[105]. И если бы кто-нибудь сладостные повествования Геродота изложил в стихах, он стал бы поэтом-историком. А посему следует признать, что цель поэта — учить, доставляя удовольствие. И поэзия составляет часть политики и по-своему соприкасается с политической деятельностью, ибо и повеления законов, и речи и обращения к народу ораторов и правителей — все это, усилиями поэзии приобретая известные красоты и привлекательность, служит наставлению граждан. Неверно поэтому утверждение, будто поэзия сродни софистике и задачей поэта собственно является приукрашивание лжи[106]. Ибо выдумка появилась позднее, присоединившись к той безыскусственной правде, которая родилась вместе с самой поэзией. Сначала ведь в комедиях говорилась одна чистая правда, как и что было сказано и сделано. А потом уже вымышленные события, о которых зрители никогда раньше ничего не слышали, стали своею новизной нравиться больше, и это одобрение открыло доступ на сцену выдумке и обману. Не меньшую ошибку совершают и тогда, когда пишут, что речь, в сущности, обозначает необходимую истину. Ведь поскольку не всякая вещь является необходимой, а речь обозначает любую вещь, то не всякая речь оказывается необходимой. Истина, как мы уже говорили в другом месте, есть точное соответствие понятий тем вещам, обозначением которых они являются. Следовательно, собственная функция речи есть обозначение. Но не всякая речь должна обозначать необходимое, подобно тому как не всякое число четное. Напрасно также иные хотят вывести идею поэзии из величия деяний, как это делают те, кто считает недостойным признать комедию поэтическим произведением из-за ее низкого содержания. В своем месте мы уже опровергли это заблуждение. Итак, нужно сделать следующий вывод. Не от подражания [происходит поэзия], ибо не всякое поэтическое произведение есть подражание[107]; и не всякий, кто подражает, поэт. И не от вымысла и обмана, ибо поэзия не обманывает или если обманывает, то не всегда; иначе поэзия и неповэзия были бы одним и тем же. Наконец, подражание осуществляется во всякой речи, потому что слова — это образы вещей. Цель же поэта — учить, доставляя удовольствие.

Антонио Минтурно

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, СОДЕРЖАЩЕЕ ЗАКОНЫ ПОЭЗИИ ГЕРОИЧЕСКОЙ, ТРАГИЧЕСКОЙ, КОМИЧЕСКОЙ, САТИРИЧЕСКОЙ И ВСЕХ ПРОЧИХ ЕЕ ВИДОВ

Антонио Минтурно [...] Те фабулы никудышными считаются, которые бесцельными излишествами против правдоподобия прегрешают. Таковы обычно сочинения тех, кто на басни переводит бумагу.

Веспасиано Гонзага Неужели Вы говорите о любви и знаменитых подвигах паладинов, память о которых величайшие писатели стремились увековечить?[1].

М. А разве не найдете Вы в этих сочинениях множество эпизодов, совершенно не связанных с главным действием и предметом и безо всякой разумной причины в них введенных? И вообще, не пустая ли болтовня песни этих романистов?

В. Но тем не менее песни о любви и о подвигах Ринальдо и Орландо[2] сочиняются и читаются с большей охотой, чем любая изящная канцона[3] или сонет Петрарки.

М. Это так. Но смотря кем и с каким разумением. Конечно же, простонародьем, которое не знает, ни что такое поэзия, ни в чем состоит совершенство поэта. Мне же больше по вкусу один сонет Петрарки, чем все романы, вместе взятые, которые, кто бы ни писал их, люд, незрелый в суждениях, прямо-таки обожает.

В. А разве не может быть одна и та же фабула у романа и поэмы?

М. Почему бы и нет? Но сочиняют последнюю в ином порядке, иными средствами и в ином стиле. В чем нетрудно убедиться, следуя нашим рассуждениям.

В. Но прежде чем пуститься в дальнейшие рассуждения, нам нужно выяснить, что такое роман.

М. Нельзя отрицать, что это подражание великим и выдающимся деяниям, достойным эпической поэзии. Слово это, безусловно, иностранное, и так же, как и в испанском и

провансальском, означает, я полагаю, «народный язык»[4]. Ибо как в Испании, так и в Провансе римские поселения распространили римский язык настолько, что на ином там не говорили; после же того, как обе эти области завоевали и заселили варварские племена, римская речь там осталась, правда в значительной мере искаженная и испорченная, но все равно более правильная и приятная, чем родные им готский и аланский языки; посему эту речь постарались варвары изучить и удержать, назвали ее романской и применили к письму[5]. И так как именно о подвигах и любви рыцарей заговорили впервые на этом языке, то и сочинения, созданные на эту тему, назвали романами. Это же название пришло и в Италию, с тех пор как и у нас сочинениям варваров стали подражать. И поскольку мы, как говорил Цицерон, всегда совершенствовали то, что другими было начато[6], то и романы мы наделили более изящной и грациозной поэзией, если достойна она, конечно, такого имени.

В. Почему же недостойна? Или не считаете Вы великим поэтом Лудовико Ариосто, который является вместе с тем известнейшим среди сочинителей романов?

М. Безусловно, это так, и столь высокой оценки он достоин. Но не могу сказать, что в произведениях, сочиненных им, да и другими писателями, именно та поэзия, которой учили нас Аристотель и Гораций.

В. Что ж от того, что она немного иная, ведь создана она по ту сторону гор; итальянцы же ее сделали еще прекраснее всем на радость; да и Ариосто, как мы видим, она прекрасно подошла.

М. Я не удивляюсь простонародью, каковое часто бросается на что-либо без рассуждений и, с радостью этим овладев, чтит сие, сохраняет надолго и на лучшее неохотно обменивает. Так утверждается в человеческом уме любое суждение. Но не могу я не поражаться, что находятся люди ученые, понимающие толк в изящной словесности и наделенные разумением, которые хоть и признают перед знающими людьми, что в романах нет ни формы, ни порядка, коих придерживались Гомер и Вергилий и коих советовали придерживаться Аристотель и Гораций, но оправдывают все же этот недостаток, настойчиво утверждая, что, поскольку в этих сочинениях речь идет о странствующих рыцарях, им не подходит манера поэтического повествования Вергилия и Горация, а требуется умение легко переходить, как бы тоже странствуя, от одного предмета к другому, разные события изображая одновременно[7].

В. Чем же, по-вашему, отличен роман от героической поэзии?

М. Как я уже говорил, героическая поэма ведет речь о памятном и превосходном деянии славного мужа. В романе же повествуется о рыцарях и об их дамах, о делах военных и мирных; правда, среди прочих выделяется один, превзошедший всех в героических подвигах, и рассказывается о его деяниях и деяниях других столько, сколько, по мнению автора, необходимо для прославления всего рыцарского сообщества, которое он вознамерился прославить, хотя и избрал он для наибольшей похвалы самого замечательного из всех; и еще описываются многие дальние страны и разные события, происходящие в них в то время, пока длится сказочная история, воспетая в романе.

В. А не то же ли самое делает и отец поэзии, повествуя о достославных подвигах Улисса и Диомеда, обоих Аяксов, Менелая и царя Агамемнона, Нестора и других полубогов, хотя и хочет он больше всех одного Ахилла восславить?

М. Да, это так. Но все это из одного начала проистекает и к одному концу приведено[8]. О романе этого не скажешь. Гомер решил рассказать о гневе Ахилла, о том, сколько зла этот гнев принес грекам и сколько горя породил. Пока этот полубог участвовал в ратоборствах, никто из троянцев не дерзал выйти из города. Но когда он разгневался на царя Агамемнона из-за оскорбления, ему нанесенного, и решил поэтому не участвовать в сражении и не помогать своим, враги воспряли духом и, дав несколько раз сражение, нанесли грекам урон. Так что божественный Гомер, повествуя о последствиях гнева Ахилла, кстати рассказывает и о разнообразных событиях, связанных между собой этой общей причиной: это и поединки между Менелаем и Парисом, между Гектором и Аяксом и между Патроклом и Гектором; это и совет, который ведет Улисс с Диомедом о том, как убить Реса и увести у него коней, это и пожар кораблей; и еще много событий, происшедших до того, как смерть Патрокла обратила гнев Ахилла на троянцев, что и привело Гектора к его плачевной гибели. Такому порядку и способу повествования мог бы следовать, если бы хотел, и автор «Неистового Орландо» и к той же цели устремить свою поэму. В таком случае он бы воспел любовное неистовство Орландо и все, чему стало причиной его безумие, он бы показал, что мавры никогда не дерзнули бы пойти войной на Карла, короля Франции, пока Орландо был в

своем уме; когда же он из-за любви лишился рассудка, двинулись они во Францию и нанесли тяжкий урон христианам. И можно было бы тогда рассказать о деяниях, совершенных в это время ради любви или по какой-нибудь другой причине рыцарями одной и другой стороны, участвовавшими в той войне, и о том, что, когда Орландо вновь обрел прежний рассудок, смог он своей доблестью принести христианам победу [9].

В. Не таково было намерение поэта: он хотел изобразить более других хвалы достойного Руджеро, родоначальника славнейшего дома, потомку которого и своему господину поэт воздает честь в поэме [10].

М. Если поэт намеревался повествовать о Руджеро как о самом выдающемся из всех рыцарей, участвовавших в войне, которая велась из-за безумия Орландо, он мог бы создать о нем другое сказание, как Гомер во славу Ахилла написал «Илиаду», а Улисса воспел в «Одиссее», хотя и в «Илиаде» Улисс совершает много подвигов, достойных славы. Не пришлось бы ему тогда названием произведения заявлять, что он пишет об Орландо, самому же, как о главном герое, вести рассказ о другом, да еще вместе с таким великим множеством людей и событий, что о каждом из них отдельную поэму можно сочинить.

В. А разве не по названию места, где война происходила, озаглавлена «Илиада», хоть и повествует она о гневе Ахилла? А как же трагедия, озаглавленная «Медея», или другая, которая «Терей» называется, — не сострадание ли является их темой, но ни один из названных героев его не вызывает [11]?

М. Сюжетом божественной «Илиады» был не столько гнев Ахилла, сколько последствия этого гнева: доблесть героя была столь велика, что, появляясь на поле битвы, он сразу приносил грекам победу, когда же негодование возымело в нем такую власть, что перестал он брать оружие им в помощь, победа перешла к троянцам. А в упомянутых трагедиях о чем ином речь ведется, как не о несчастьях того, чье имя стоит в заглавии? Не к тому я это говорю, чтоб осудить благородную поэму столь редкостно одаренного поэта, который в высшей степени меня восхищает; напротив, я призываю всех прочесть его сочинение, ибо оно подарит наслаждение и принесет пользу всем тем, кто правильно его поймет. И я извиняю ему его излишества, к которым он прибег не по недостатку умения, а скорее для того, чтобы угодить большинству. А если назвал он свою поэму именем Орландо, а не Руджеро,

которого он воспел, то сделал он это для того, чтобы, как говорят его защитники, благожелательней ее принимали и читали охотно. Ибо он считал, что имя Орландо, рыцаря наиболее знаменитого, завоюет благосклонность читателей скорее, нежели имя Руджеро или какого-нибудь другого рыцаря, не столь прославленного романами. И хотя уже роман Боярдо [12] даровал известность и славу Руджеро, так что пожелай Ариосто его именем свою книгу озаглавить, ей, при свойственном автору изяществе изложения, в благосклонности не было бы отказа, тем не менее решил он один роман написать, в котором о двух героях пойдет речь как о первых и самых славных рыцарях мира, ибо две поэмы, одна об Орландо, другая о Руджеро, потребовали бы труда сверх сил и долгого времени, а он опасался, что жизни его на создание обеих не хватит (хоть не был еще стар) [13]. Именем одного он назвал поэму, другой связал ее воедино. И не думайте, что раз в «Одиссее» (которая больше похожа на роман, чем «Илиада») только два героя странствуют по свету — Улисс и Телемах (который пускается в путь, чтобы узнать что-нибудь об отце), а в романах таких героев множество, то для романов форма поэмы не пригодна: пусть велико число странствующих рыцарей, но и о них можно рассказать на каком-нибудь пиру, или изобразить на картине, или еще как-нибудь иначе по примеру «Одиссеи», где герои собираются у Алкиноя, Нестора и Менелая, а в «Энеиде» у Дидоны, Анхиза и Эвандра или изображаются на щите [14]. Ибо об их деяниях можно повествовать так, как повествуется в «Илиаде» об Улиссе, Диомеде и прочих полубогах. Всем известно, что эпическая поэзия подражает истинно бывшему или признанному таковым, и никто не сомневается, что Эней прибыл в Италию и завоевал царство латинов и рутулов, так же как и в том, что события, описанные в «Илиаде», были самыми памятными в той войне, что Патрокла убил Гектор, а Гектора — Ахилл, что Улисс вернулся на родину в свой дом после длительных скитаний и под конец отомстил женихам. Тогда как авторы романов, не обращая внимания на истину, придумывают то, чего никогда не было, ведь хотя ни о любви Орландо, ни о его безумии писания и молва не свидетельствуют, тем не менее Боярдо его вообразил влюбленным и Ариосто безумным. Но и трагедия, которая следует за правдой или за тем, что таковой считается, иногда повествует о чем-то новом, никогда не происходившем на самом деле. И не следует думать, что из-за того, что поэту всегда было и будет

дозволено сойти с пути, по которому шли другие, он может позволить себе выйти из границ, предписанных поэзией. Вергилий отказался от того, что могло привлекать внимание праздных людей, поскольку это уже было сказано другими и разнесено по свету [...], но это не значит, что он преступил границы поэзии, соблюдавшиеся наидостойнейшими авторами. Я не думаю, что Ариосто когда-либо считал итальянский язык грубым, варварским и непригодным для поэзии, подобной поэзии Гомера или Вергилия, оттого, дескать, что простонародье привыкло уже слушать романные сказки; у стихов на этом языке иная мера и гармония; и религия, законы, обычаи христиан отличны от языческих. Не дай бог, чтобы такой рассудительный и несравненный поэт к таким мыслям пришел бы. Ибо не следует отрицать, что наш язык, столь степенный и столь изящный, способен высказать все, что только словом может быть явлено, и высказать самым подобающим образом, степенно и изящно. Если современная мелическая поэзия[15] следует за древней, используя только другие созвучия слов, а драматическая поэзия нашего времени кажется нам прекрасной, лишь когда ей удается походить на древнюю, то почему бы эпической поэзии, ныне существующей в форме романа, не взять в пример идею эпоса, в книгах Вергилия и Гомера данную? Никто меня не убедит, что «Тезеида» Боккаччо, в которой повествуется о подвигах и любви не рыцарей, а героев (и на этом заканчивается ее сходство с гомеровской поэзией), нравится рассудительным и ученым людям меньше, чем «Анкройя», или «Испания», или «Алтобелло», или «Морганте»[16], или любой другой роман, который в прежние годы народ с удовольствием читал. Чем же это предпочтение можно объяснить, если романы в самом деле так совершенны, как твердят некоторые лишь для того, чтобы восхвалить Ариосто? Действительно восхвалить его можно, только показав, что не сами романы достойны почитания, а достоинства их творца, который силой своего разума и мастерства претворил безобразную и нагую материю в вещь изящную и всем благоугодную. Петрарка, безусловно, не назвал бы их лихорадочными кошмарами и романными россказнями, если бы только кто-нибудь думал в те времена, что в них есть хоть след поэзии[17]. И Данте, сказав, что никто пока в Италии не воспел битв, знал, что сочинения такого рода ходят по рукам простонародья[18]. Знал он также, что никто из людей, достойных похвалы и музами умудренных, об этом не писал. Ибо первым, кто об этом написал не без поэти-

ческого блеска, был Боккаччо. Не пытался бы и Бембо, как о том говорят, отвлечь Ариосто от сочинения романов и на стезю эпической поэзии его направить, если бы ничтожными их не считал[19]. Что скажем о стихе? Если героической поэме он подобает, то надлежит в его сложении тех законов держаться, каковые в наилучшей из поэм нам предложены[20]. Что — о различии религий и многообразии обычаев? Поэзия от правил своих не отступает, хотя ко времени приноравливается[21]. Поэзия древних знала богов как в небесах, так и в преисподней и на земле. А для нынешней — на небесах есть ангелы, святые и единый Бог, а на земле — священнослужители и отшельники. В древней были оракулы и прорицательницы. А в новой — чародеи и колдуньи. В той — волшебницы, как Цирцея и Калипсо[22], а в этой феи. В той — вестниками Зевса были Меркурий и Ирида. В этой же ангелы стали посланниками Бога. Но как бы то ни было, материей поэмы сейчас, как и раньше, должно быть завершенное и целостное действие. Пусть афинский суд с римским не схож, форма и порядок защиты и обвинения от этого не менялись. Иначе не стал бы Марк Туллий, желая обучить римлян совершенному складу речи, перекладывать на латынь то, что говорили перед судом Эсхин и Демосфен, один обвиняя, а другой защищая Ктесифонта, — взять их за образец не помешала ему ни изменившаяся форма судебного разбирательства, ни различие в языке[23]. Не могу согласиться и с тем, что на народном языке, на котором в Италии пишут, другая поэма снискать благосклонность не сможет, кроме как об Орландо или о Ринальдо, потому только, что нет имен более знаменитых. Ибо ценить надлежит не известность героя, а мастерство поэта, которое и наделяет произведение славой и авторитетом. Лишь немногим было ведомо имя Энея, когда Вергилий о нем писать начал, так как никто о нем не складывал еще поэм. Но божественный гений поэта сделал имя героя всем известным и знаменитым; а творение, им созданное, снискало такую любовь, что нет другого, написанного на латыни, которое с таким бы удовольствием читалось, читается и, я думаю, всегда будет читаться. Ни об Ахилле, ни об Улиссе не гремела молва до тех пор, пока не написал о них царь поэтов Гомер. И тем не менее с того дня, как впервые их услышали, и поныне «Илиада» и «Одиссея» всему миру любезны и такими останутся навсегда. И в Италии о паладинах не ведали, да и имени их не слыхали, пока не нашелся написавший о них, тем не менее, как только от

уличного певца услышал народ о дворе английского короля Артура, а затем о дворе Карла, короля французского[24], сразу роман пришелся ему по душе. Гигант красивее пигмея, и меньше погрешности в чрезмерно большом, чем маленьком росте, но все же вряд ли вам покажется красивым непомерно большое животное, если части его тела непропорциональны[25]. Пусть мастерство или фортуна (если верно то, что каждая поэма, как и любое другое произведение, имеет свою судьбу) или же то и другое вместе принесли величайшую известность Ариосто и Боярдо, хотя они и выбрали путь, варварами проложенный; тем не менее, следуя их примеру, не должно уклоняться со стези, указанной в древности. Ибо несомненно, что первосоздатели дают творению авторитет, силу и право. Именно поэтому Ликург и Нума старались уверить всех, что законы были даны им богами[26]. То, что они измыслили, случилось воистину, когда Бог даровал святой закон иудеям устами избранного пророка Моисея, и сын божий Иисус Христос сначала сам, а потом через своих апостолов даровал нам. И раз божество превыше всех по достоинству, то и божественное учение должно сохраняться и почитаться более любого другого, каковым бы ни было происхождение оного. Посмотрим же, что собой представляют авторы эпической поэзии, о которой мы рассуждаем, и каковы писатели романов. Не приходится сомневаться, что идея эпической поэзии дошла до нас воплощенной в произведениях лучших древнегреческих и латинских поэтов. Величайшие из них составили о ней трактаты, тогда как роман создан варварами, не просветленными учением, хотя и не лишенными некоего природного разумения. Однако, по единодушному мнению, природа человеческая без вспомоществования искусства не может породить совершенное произведение[27]. А отыскать искусство в этих баснях — все равно что в эфиопской пустыне найти ветвистые деревья и зеленые травы. Легче закон обнаружить у прирожденных врагов разума, истину в тщете, а в заблуждении достоверность. И хотя они, чтобы доказать высоту своего разума и учености, стараются явить миру новое «поэтическое искусство», не суждено им поколебать авторитет Аристотеля и Горация. Ведь если искусство, ими преподанное, а не образец, данный гомеровской поэзией, верен истине, то не разумею, как может существовать иное поэтическое искусство, нежели ими утверждаемое. Ибо истина едина: то, что однажды истинно, будет истинно всегда, в любую эпоху, и ход времени на истину не влияет, хотя в его власти менять обы-

чаи и образ жизни, — никакие перемены над истиной не властны. Никакое разнообразие следующих во времени перемен того не может отменить, что в поэзии надлежит быть одному, и только, завершенному действию, разумному по величине, с которым все остальное правдоподобно и обоснованно должно сочетаться и объединяться. Кроме того, искусство старается подражать природе, и тем лучше его творенье, чем оно к ней ближе. Но каждому роду вещей природа дарует единый порядок, которым все поддерживается в действии и к которому все устремлено. Едина также идея, в которой отражается деятельная природа, едина и форма, в которую глядится, совершенствуясь, искусство[28]. Точно так же единого основания в подражании старались держаться живопись, скульптура и любое другое искусство, подражающее действительности. И хотя и живопись и скульптура не избегли некоторых изменений, сущность их осталась прежней, менялись только случайные свойства — способы подражания или изобразительные приемы. Начало живописи положила линия, к которой потом прибавился цвет, а еще позднее этот вид искусства в ходе своего развития обрел свет, тень, яркость, которую, так как она колеблется между светом и тенью, назвали греки тоном, и способы соединения одного цвета с другим, но никогда она не отказывалась от подражания и внутреннего единства. Хоть и отличаются разные виды поэзии друг от друга (ибо мы видим различие эпической, драматической и мелической поэзии, каждая из которых придерживается своей манеры, своих изобразительных средств, своего стиля, своей формы и своего пути), это не значит, что не должны они в равной мере соблюдать единство предмета, которому они подражают. Из-за того, что эпическая поэзия всех своей величиной и числом событий превосходит, не думаю я, будто ей дозволяется этот закон нарушать. Он и для колоссов, и для пигмеев непреложен. А где Вы найдете такое искусство, такую науку, такой род деятельности, в которых не старались бы следовать заветам древних, как то и в архитектуре, и в музыке, и в живописи, и в скульптуре, и военном деле, и в медицине, — и тот большей похвалы удостаивался, кто заветы эти вернее хранил. Одна лишь поэзия и в наше время придерживается того, что мудрецами в ней всегда порицалось, но тем не менее находится много таких, кто считает ее прекрасной и совершенной, как никогда. Однако в любой поэме не может быть больше одного главного действия, обладающего надлежащей величиной и во всех отношениях совершенно-

го. Ибо к какому искусству или науке сочинение ни относилось бы, ему подобает иметь один только сюжет, все, о чем ведется речь, в себе заключающий, и к каковому все оно устремлено как к единственной своей цели.

Лодовико Кастельветро

«ПОЭТИКА» АРИСТОТЕЛЯ, ИЗЛОЖЕННАЯ НА НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ И ИСТОЛКОВАННАЯ

ПЕРВЫЙ ОСНОВНОЙ РАЗДЕЛ, в котором говорится, что есть поэзия в общем и в частности

ПОДРАЗДЕЛ I

[...] По природе своей истинное предшествует правдоподобному, так же как изображенное изображающему, и поскольку правдоподобное всецело зависит от истинного и ему подчиняется, а изображающее подчиняется изображенному и от него зависит, надлежит, приняв во внимание, что зависимые и подчиненные вещи неложно познаются только при познании тех, от кого они зависят и кому подчиняются, составить поначалу полное и разумное представление об истинном и об изображенном, без какового будет невозможно справедливое и исчерпывающее суждение о правдоподобном и изображающем, а именно: нет ли у них в чем изъяна, всецело ли уподоблены они истинному и изображенному. А поскольку история есть повествование о случившихся некогда достопамятных событиях, согласное с истиной, поэзия же — согласное с правдоподобием повествование о достопамятных событиях, которые могли бы случиться, и, кроме того, история есть изображенное, а поэзия — изображающее, как впоследствии будет разъяснено, постольку нельзя получить законченного и надлежащего знания о поэзии из какого бы то ни было сочинения о поэтическом искусстве, когда бы, до нынешнего времени или после, оно ни было написано, если прежде нет завершенного и ясного представления об историческом искусстве, о котором никто до наших дней подобающим образом не писал, а во времена Аристотеля никто, насколько нам известно, за этот труд даже не брался. Можно, следовательно, сказать, что Аристотель понапрасну взялся писать о поэтическом искусстве, не озаботившись ранее изъяснить искусство истории, ибо поэзия светит светом истории, каковой, как было сказано, не был еще зажжен, а лишенная его, она блуждает в непроглядном мраке. Но предположим, что искусство истории было, как и подобает, содеяно раньше,

нежели искусство поэзии, — в этом случае было бы уместно разъяснить, какие события приличествуют истории, какие достойны памяти безусловно и какие в меньшей степени, какие, с другой стороны, ни памяти, ни внимания историка не заслуживают. И еще было бы сказано, о чем надлежит повествовать кратко и бегло, о чем подробно и пространно, а затем — о порядке и последовательности, каковые нужно соблюдать в рассказе. И не утаили бы от нас, когда и где уместны отступления, описания местности, лиц и прочее. И было бы указано далее, пристало ли историку своей хулой или хвалой вершить суд над тем, что он рассказывает, идет ли это впрок читателю и на пользу сообществу граждан. И еще было бы указано, вправе ли историк излагать свой предмет, живописуя его и перемежая повествование прямой речью, как это делает поэт, или эта вольность дарована одной поэзии. И сказано было бы наконец, из каких слов надлежит слагать историю, какие слова ей подобают или не подобают в целом, а какие пригодны или непригодны для особых ее частей [...]

ПОДРАЗДЕЛ IV

[...] Поэзия есть подражание истории и ее подобие. Как история состоит из двух главных частей, материи и слов, так из этих частей состоит и поэзия, но сами эти части отличаются друг от друга, ибо истории ее материя дается не разумом историка, а ходом земных вещей и произволением бога, сокровенным или явным, и хотя слова ей дает историк, но лишь те, что пристали обычной речи, — поэтическая же материя найдена и вымышлена разумом поэта, и слова, потребные поэзии, его же разумом выстроены в размеренные стихи и для обычной речи непригодны, поскольку никто и нигде не говорит стихами. Поэтическая материя должна быть подобна исторической и иметь с ней сходство, но не должна быть той же самой, ибо, будь она таковой, не пристало бы говорить о сходстве и подобии, а раз так, то и поэту не пришлось бы над сказанной материей утруждаться и не удалось бы, ее взыскуя, обнаружить остроту ума, отчего он лишился бы заслуженных похвал и не возымел почестей, приличествующих скорее божеству, нежели человеку, за умение вымышленный им рассказ о делах, никогда не бывших, сделать столь привлекательным и столь правдоподобным, как будто следует он за ходом земных вещей или за вечным промыслом бога, то сокровенным, то явным[1]. Ибо поэт, воспринявший материю от истории, т. е. события, случившиеся воистину, никак не утруждает себя: плох он или хорош, способен ли уподобить рассказ свой истине или нет — рассудить нельзя, и потому справедливо его хулят и почитают неблагоразумным как не сумевшего распознать то, что ему пристало, или полагают, что собственная его природа, дурная и коварная, подвигла его подшутить над читателями и слушателями, привыкшими искать за многоцветной кожурой поэтиче-

ского слова подлинную поэтическую материю, и снискать таким образом незаслуженную хвалу.

Так что и Лукана, и Силия Италика, и Джироламо Фракасторо с его «Иосифом» надлежит по справедливости изгнать из числа поэтов и лишить этого славного имени, ведь предмет для своих сочинений они взяли от историков, даже если историки его и не касались, вполне достаточно, что он действителен, а не вымышлен[2]. Отсюда ясно, что науки или художества не могут доставлять материю для поэзии, и никоим образом не похвально описывать их в поэмах, ибо они, известные многоопытным философам и мастерам, к поэту доходят уже как история, как нечто уже существующее и постигнутое во всей своей необходимости и достоверности, и тому остается лишь облечь в поэтические слова то, что было найдено и описано другими, из чего уже сложена история и от чего поэту, что бы он ни делал, чести не будет. Неудивительно, что стихотворцы наподобие Эмпедокла, Лукреция, Никандра, Серена, Джироламо Фракасторо в его «Сифилисе», Аратора, Манилия, Джованни Понтано в «Урании», Гесиода и Вергилия в книге о возделывании усадьбы не принимаются в число поэтов и не удостаиваются сего имени[3], даже если сами разумением своим впервые открыли некую науку или художество, неизвестные ни философу, ни мастеру, и стихами объявили о них; ибо, обнаружив своим разумением некую истину, относящуюся к науке или художеству, они обнаруживают только то, что извечно было и есть в природе тех вещей, для исследования которых призваны науки и установлены художества и которые подлежат ведению славного философа и славного мастера, но никак не славного поэта, каковому надлежит размышлять над тем, как достичь сходства с истинными происшествиями и сходством этим доставить удовольствие слушателям, а заботу о сокрытых истинах природы или судьбы оставить философам и мастерам, имеющим свои, отличные от поэтических способы развлекать и даровать пользу[4].

Есть, помимо того, иная, еще более явная для рассудка причина, почему материя наук и художеств непригодна поэзии: поэзия призвана услаждать и развлекать и только, причем услаждать и развлекать души невежественной толпы и простого народа, которому не внятны тонкие основания, разграничения и доводы, принятые философами в исследовании природных истин и мастерами в установлении художеств, но непривычные простолюдинам, а от непонимания проистекают скука и неудовольствие, свойственные каждому, кто не понимает обращенную к нему речь[5]. Допуская же, что материя наук и художеств может служить предметом поэзии, приходится допустить, что поэзия либо не призвана развлекать, либо рождена не на потребу неотесанного люда, но для наставления и для людей, искушенных в словесности и в ученых спорах, ложность какового мнения установлена будет в дальнейшем. Но раз поэзия рождена для развлечения и услаждения простого народа, надлежит ей иметь предметом то, что

простому народу понятно и что его веселит, а именно дела повседневные, которые у всех на устах, вроде известий о том, что нового в свете, или каких-либо замечательных случаев; по сей причине мы утверждаем, что поэзия в отношении ее материи есть подражание истории и ее подобие, а материя, уподобленная исторической, не только прославляет своего первооткрывателя, творит и созидает из него поэта, но и услаждает много больше, нежели история, сложенная об истинно бывшем, о причинах чего будет сказано в свое время. К материи добавляется стих, иначе говоря, удивительная и усладительная речь, на что есть много причин, о коих будет сказано далее, а одна уже была названа: дабы возможно было приличным образом возвышать голос на подмостках и всякому он был бы слышен. Итак, материй, относящихся к наукам и художествам и непонятных народу, должно избегать и сторониться, мало того: должно остерегаться, как бы хоть частично они не проникли в какую-либо часть поэмы, в чем без всякой нужды немало грешили Лукан и Данте в «Комедии», исчислявшие времена года и часы дня и ночи по положению светил, Гомер же и Вергилий в «Энеиде» в том не грешны [...]

ПОДРАЗДЕЛ VI

[...] Поэзия разделяется на виды безотносительно к делению нравов на лучшие, худшие или подобные нашим, каковое деление важно лишь для возбуждения сочувствия и страха в душах зрителей и слушателей, в чем легче преуспеть, изображая посредственную добродетель, нежели высшую ее степень[6]. Неверно и то, что подражающие подражают действующим лицам, дабы раскрыть их нравы[7] (что, по всей видимости, означают слова Аристотеля), которые являются постоянными и видимыми сопутниками того, кто действует, и открывают нам, кто дурен, а кто хорош. Будь это так, поэзия подражала бы преимущественно нравам, добродетельными или порочным, чего Аристотель ни под каким видом не утверждает, как из дальнейшего будет ясно. Поэзия подражает тем, кто действует, иначе говоря, поэтическая фабула уподобляется некоей достопамятной истории, не произошедшей на деле, но могущей произойти; поэзию делят на виды не добродетельные или порочные нравы действующих лиц, которым поэт подражает, но различие сословий, в ней представленных, — царей, горожан, селян[8]: это положение действующих лиц и определяет выбор надлежащей фабулы, состоящей из не произошедших, но могущих произойти событий, выбор, цель которого не в том, чтобы распознаны были нравы или добродетели или пороки, но в том, чтобы усладить, и как можно больше, новизною происшествий простой народ, только в этой новизне и находящий удовольствие, а никак не в учености, не в уразумении нравов, не в овладении законами наук и художеств и ни в чем прочем, что всегда сохраняет один и тот же строй.

Но дабы яснее уразуметь сказанное и точнее распознать, откуда проистекает разделение поэзии на виды в отношении ее материи, надлежит рассмотреть пять сопричастных человеку вещей, а именно: разум, способность выбора, судьбу, положение и деятельность. Две из них, разум и способность выбора, сопричастны человеку изнутри, а три остальных, судьба, положение и деятельность, — извне. Разум двойствен, его слагают проницательность и глупость, равным образом двойствен выбор между добродетелью и злочестием, так же двойственна судьба, счастливая и несчастная, положение в той же мере раздваивается, с одной стороны, на царственное, с другой — на частное; подобно всем им двояка деятельность, философическая и гражданская. Все эти части, кроме философической деятельности, подлежат поэтическому подражанию, а именно материальному подражанию. [...] Но ни одна из этих девяти частей и ни одно из их сочетаний не образуют новых поэтических видов, ни одно, кроме сочетания по положению, царственному и частному. Только две эти части делят и расчленяют поэзию на виды, остальные же увлекаются за ними как меньшие, подчиненные и услужающие, а не сопутствуют им как старшие, равные и главенствующие. И когда я говорю, что остальные за ними увлекаются, надо это понимать так, что каждый раз увлекается по одной части из сочетания, а не сразу обе. Так оно и есть, ибо частное положение, снизойдя до селян и простолюдинов, повлечет за собой скорее недомыслие, нежели проницательность, которая, напротив, будет сопутствовать царственному положению. И трагедии, подражающей лицам царственного положения, добродетель подобает более злочестия, хотя и без него ей не обойтись, а несчастливая судьба легче пробуждает сочувствие, хотя и счастливые судьбы в трагедии встречаются. Кроме того, царственному и частному положениям приличествует не всякий род счастья и несчастья, ведь степени того и другого многоразличны. И без человеческой деятельности не может обойтись поэзия, без той, которую мы назвали гражданской, дабы отделить ее от философической, от наук и художеств, не подлежащих, как было сказано, поэтическому подражанию. Из сказанного следует, что благородство, или царственное положение, и подлость, или частное положение, устанавливают различия в поэзии относительно ее материи, каковые благородство и подлость распознаются не по добродетели и злочестию, но по повадке, являющей благородство, если она исполнена приличия, и подлость, если она не благопристойна. Приличными и неблагопристойными я именую обычаи и нравы, но не те, что свидетельствуют о добродетели или злочестии, сокрытых в душе действующего лица, а те, что говорят об его учтивости или неотесанности, проистекающих от разума, иначе говоря, от проницательности или от недомыслия[9]. Аристотель же, по правде сказать, в этом месте, именуя нравы лучшими или худшими по добродетелям или порокам души, весьма близок стоикам, полагающим благородными только добродетельных, а подлыми только порочных и за то отлучен-

ным от поэзии, которой надлежит следовать за общим мнением народа, а именно что хорошими и дурными могут быть как благородные, так и подлые [...]

ВТОРОЙ ОСНОВНОЙ РАЗДЕЛ, в котором говорится о происхождении поэзии в общем и в частности

ПОДРАЗДЕЛ I

[...] Аристотель, как из его слов можно понять, не считал поэзию особым даром, которым божество жалует одного человека и не жалует другого наподобие пророческого дара и прочих тому подобных отличий, не свойственных всем и каждому по природе [10]. И не менее очевидно, хотя и не высказано в открытую, его намерение опровергнуть приписываемое Платону суждение, согласно которому поэзия ниспослана человеку в виде божественного неистовства [11]. Каковое суждение обязано происхождением и появлением на свет невежеству толпы, а укрепилось и утвердилось благодаря тщеславию поэтов по нижеследующим причинам и нижеследующим образом. Содеянное другими кажется удивительным и достойным почитания тем, кому невмочь сделать то же самое, и поскольку людям свойственно соизмерять телесную силу и силу разума других людей со своими, постольку они считают чудом и особым даром божества то, что недостижимо для них с помощью собственных сил, а другими достигнуто. Посему невежественная толпа и почитала первых поэтов исполненными божественным духом и руководимыми божеством, восхищаясь сверх меры вымышленностью фабул в их сочинениях и равным образом беспрерывным рядом стихов, заключающих фабулу, ибо Аполлон прорицал в подобных стихах, и поэтому считалось, что боги беседуют меж собой в стихах. И так как не по разуму было понять толпе, как это возможно изыскать фабулу, столь правдоподобную и столь усладительную, а изыскав, изложить в стихах, и преотменных, она полагала, что нечеловеческие силы на то потребны. Но и без того толпа, которая всякое удовольствие, неведомо как ей доставленное, принимает за даяние божества и творение небес и называет таковым, например, редкостную женскую красу, полагала, что поэзия проистекает от бога как особое отличие, дарованное поэтам, ибо приходила в восторг, слушая ее, и не ведала отчего.

Поэтам пришлись по вкусу хвалы, расточаемые им как любимцам богов, и они взрастили своим согласием ложное воззрение толпы, признавая его за истинное, взывая в начале своих трудов к помощи муз

и Аполлона, божественных покровителей поэзии, и делая вид, что их поэмы внушены этими божествами, в чем, однако, не удалялись от обычаев, свойственных людям разумным, каковые, приступая к трудному делу, непосильному для человека (или кажущемуся таковым), возносят к божеству смиренные молитвы о ниспослании благодатной поддержки. Напрасно возводят к Платону учение о божественном неистовстве поэтов, ибо обязано оно происхождением мнению толпы и своекорыстию поэтов, а Платон, упоминая о нем в своих книгах, без всякого сомнения, шутит [...] [12]

Из вкратце мною сказанного проистекают выводы, далекие от воззрений Аристотеля. Первый же вывод будет, что напрасно Аристотель полагает подражание одной из причин возникновения поэзии, особенно то подражание, которое сызмальства присуще человеку, бездумно следующему за тем, что принято делать и делалось раньше. Ибо поэт, взявший себе фабулу, другим поэтом до него сложенную, или пишет историю, или совершает кражу: замыслив сложить повествование о том, как Орест убил свою мать, негоже, описывая самое убийство, следовать за действительным случаем матереубийства и тем менее за фабулами, сочиненными на сей предмет Эсхилом, Еврипидом или Софоклом [13]; надлежит же поэту, оставив заботу о сходстве с чем бы то ни было, с историей или с поэзией, проявить остроту ума и рассказать о случившемся по-своему, как никто до него не писал и не рассказывал, каковым и было обыкновение вышеназванных поэтов. Равным образом негоже ему подражать фигурам речи, которые до него были найдены, как-то: несобственным значениям слов и прочим фигурам, за каковое подражание по праву будет почтен вором или ничтожеством [14].

За первым выводом воспоследует второй: неверно, как было уже доказано, что подражание, потребное поэзии, свойственно человеку по природе. За вторым третий: неверно, что поэзия возникла сама по себе, без всякого участия разума, и тому есть нижеследующие причины. Если сочинение фабул и сложение стихов не требует усилий и дается по природе, хотя и не всем в равной мере, то отчего поэзия вызывает такое восхищение и почитание, разве мы удивляемся тому, что и сами можем сделать, что мы умеем и что нам доступно, хотя и не так легко, как другим? И как поэты сумели бы уверить толпу, что, сочиняя поэмы, они исполняются божественным неистовством, как сумели бы убедить людей, далеких от поэзии и не ведающих ее оснований, в том, что и дивная способность изыскивать предмет для стихотворства, и сами невиданные ранее стихи суть дар небес и особая милость божества? Поэтому трудно мне согласиться с Аристотелем, когда он говорит, что стихосложение возникло внезапно и без всякого участия разума, ибо все, что делается внезапно, на самом деле делается после долгих упражнений и с помощью приобретенного навыка: стихосложение так же не может возникнуть внезапно, как невозможно вдруг произнести перед народом долгую речь, что не

раз утверждали и Цицерон и Квинтилиан. Не будь это справедливо, как объяснить тогда великую славу Антипатра Сидонского и Ликиния Архия[15], чей дар внезапно слагать стихи почитался редчайшим? Из сказанного можно заключить, что одно дело — подражание, свойственное людям по природе, и иное — подражание, потребное поэзии. Ибо подражание, свойственное людям по природе и присущее им с малых лет, с помощью которого обретают они свои первые знания, подражание, к которому человек предрасположен более любого другого живого существа и которое доставляет ему удовольствие, есть не что иное, как подражание примеру, поданному другими, когда делается нечто, содеянное другими, а отчего нужно делать так, а не иначе — неизвестно. Поэзии же непригодно такое подражание, когда содеянное другими берется за образец человеком, не ведающим, отчего нужно делать так, а не иначе; поэзия создает нечто совершенно отличное от ранее созданного и сама предлагает образец, которому надлежит следовать, а поэт при этом прекрасно сознает, отчего нужно делать так, а не иначе, ибо не жалеет времени на размышление и исследование, так что это, свойственное поэзии, подражание нельзя уже назвать просто и собственно подражанием, но скорее соревнованием поэта, желающего изобразить некое усладительное для слушателей и изумительное деяние, с установлениями судьбы и с ходом земных вещей[16].

Поскольку здесь мы рассуждаем о естественных основаниях поэзии, нелишне будет сказать несколько слов о вопросе, которого Гораций касается в послании к Пизону, а именно: что более поэту на пользу, природный дар или искусство? — сам Гораций, не в силах решить, от чего пользы больше, приговорил, что в одном нет толка без другого[17]. Подобный же вопрос касательно риторики, а не поэзии задал затем Квинтилиан, вопросив, что, природа или искусство, больше помогает ораторскому красноречию, и приговорил, как и Гораций, что потребны и то и другое, что и природа и искусство каждое само по себе на многое не горазды[18]. И Гораций и Квинтилиан в этом не правы и напрасно взялись рассуждать о том, чего не понимают: искусство не есть нечто отличное от природы, оно не может превзойти пределы, природой положенные, и стремиться к тому же, что и природа, ибо тот свет знания, который сияет то там, то здесь и который природа дарует все равно кому, все равно где и когда, искусство собирает, соединяет, выявляет и с легкостью в кратчайшее время возжигает и в недалеких людях, и в людях цепкого ума, тогда как природой этот свет ни полностью, ни в значительной своей части одному человеку дан быть не может. Итак, дабы по справедливости разрешить вышесказанный вопрос Горация и ему подобные, надлежит на одну сторону положить то, чем совершенная природа может наделить человека, а на другую — то, что совершенное искусство может преподать человеку, по своей природе способному к познанию его наставлений, и затем вопросить, кто из них лучше себя окажет в поэзии

или красноречии, на что воспоследует такой ответ: много лучше и в поэзии и в красноречии окажет себя тот, кто познает совершенное искусство, нежели тот, кто будет обладать совершенной природой, не потому что искусство способно превзойти совершенство природы и дать больше нее, но потому что легче преподать все целиком искусство человеку не вовсе бездарному, нежели найти человека, наделенного всеми дарами природы, которые она никогда не предназначает одному, но многим [19] [...]

ТРЕТИЙ ОСНОВНОЙ РАЗДЕЛ, в котором говорится о трагедии

ПОДРАЗДЕЛ IV

[...] От вышесказанных слов Аристотеля [20] берет начало весьма распространенное и в древности и ныне воззрение (особенно ревностно ему следовали Гораций и Ридольфо Априкола), согласно которому порядок поэтического повествования должен отличаться от порядка повествования исторического [21]: последнее сохраняет естественный порядок, повествование отправляется от начала тех событий, которые произошли ранее других, проходит через срединные события и достигает конечных; первое же не сохраняет подобный естественный порядок, но придерживается искусственного, т. е. отправляется от середины или конца, дабы затем, воспользовавшись случаем, вернуться в отступлениях к событиям, случившимся в начале или в середине. Сторонники этого мнения [22] утверждают с превеликой решительностью, что и Гомер придерживался искусственного порядка в «Илиаде» и в «Одиссее» и также Вергилий в «Энеиде», ибо Гомер берет за начало «Илиады» события, случившиеся в середине троянской войны, т. е. раздор Ахилла и Агамемнона, и затем в своевременных отступлениях рассказывает то о событиях, случившихся в начале, то о случившихся в конце этой войны; и он же в своей «Одиссее», повествующей о путешествии или возвращении Улисса из Трои на Итаку, начинает рассказ с событий, случившихся к концу этого путешествия, т. е. с отплытия от Калипсо, а обо всем случившемся ранее ухитряется рассказать устами Улисса, находящегося у Алкиноя на Корфу. Посему и говорил Квинтилиан: «Ubi ab initiis incipiendum, ubi more Homerico a mediis, vel ultimis» [23]. Затем говорят, что и Вергилий, повествуя о прибытии Энея в Италию, пошел по стопам Гомера, ибо начал рассказ с событий, случившихся не в начале, но ближе к концу, т. е. с отплытия Энея из Сицилии, и прежде, нежели дошел до конца, дал Энею возможность

рассказать, о чем ранее было умолчано, воспользовавшись как поводом любопытством Дидоны [...]

Это учение об измененном порядке, которому поэт должен следовать, так укрепилось во мнениях и столь прочные в них пустило корни, что Якопо Пелатьери, далеко не последний в познании нашего искусства, изгоняет Лукана из сообщества поэтов и причисляет его к баснописцам только за то, что тот, повествуя о фарсальской войне, не изменил естественный порядок[24]. Сторонники этого учения желают, чтобы поэтическая фабула была законченна и едина, но чтобы порядок частей, составляющих целое, т. е. начало, середина и конец, был возмущен и нарушен и тем отличался от естественного исторического порядка. Аристотель, на мой взгляд, этого не утверждает, хотя и допускает, что позволительно в отступлениях касаться начал и концов, когда событие слишком велико, чтобы взять его целиком, и возможно взять лишь некую его часть. С тем, что порядок исторического повествования должен отличаться от порядка повествования поэтического, согласиться нельзя: если, как было сказано, поэзия в качестве изображающего подчиняется истории как изображенному, то отчего же возникнет различие в порядке? Причин на то нет. Но если нет на то разумных причин, ничего не удастся доказать и примерами, сколько бы сторонники упомянутого воззрения их ни приводили: по их утверждению, намерение Гомера в «Илиаде» было рассказать о всей троянской войне, изменив только ее порядок, но как тогда объяснить, почему он столько стихов тратит на рассказ о гневе Ахилла, о столь малой части этой войны, и всего в нескольких стихах упоминает и о прибытии греков в Трою, и о девятилетней непрерывной осаде, во время которой они разграбили, сожгли и сравняли с землей столько окрестных селений, городов, замков, владений, которые склонялись на сторону Трои или подавали ей помощь, не говоря уже о всем прочем, что случилось в то время, задолго до того, как Ахилл разгневался? И почему так кратко упомянуты или вовсе опущены все те достопамятные события, что случились после того, как гневу Ахилла настал конец: падение и пожар Трои, прибытие Пантасилеи, ее подвиги и гибель, прибытие Мемнона, его богатырские деяния и гибель; где долгий рассказ о достойной того гибели Ахилла, о гибели Аякса?

Итак, несправедливо полагают, что Гомер желал поведать о всей троянской войне и только изменил естественный порядок рассказа, но должно полагать, что ни о чем, кроме тех событий войны, что совпали с гневом Ахилла, он рассказать не хотел, а вернее всего, не войну намеревался он воспеть и никакую из ее частей, но только гнев Ахилла, единое его деяние, каковое он и рассказывает от начала до конца, ничего не упуская в середине. А если кто в этом сомневается, пусть выслушает вступление, где нет ни слова о троянской войне, но только о гневе: «menin aeide thea»[25]. А если иной раз и рассказывается о чем-то, случившемся до того, как Ахилл разгневался, или после

того, как его гнев прекратился, не таковые рассказы должно считать целью Гомера, но один только гнев, а все остальное рассказанным к нему в добавление и лишь тогда, когда без добавлений не может обойтись главное действие; в это число входят события будущие и прошедшие, о которых упоминает не сам поэт, а герои, чьи действия он описывает, — боги, пророки, ясновидцы, посланцы — кто угодно, лишь бы это упоминание было сделано в ходе главного действия. Таковое упоминание не будет иметь никакого отношения к событиям прошедшего или будущего времени, рассказ о которых в него входит, но только к совершающемуся действию как его часть, поскольку оно сделано во время этого действия. А если это не так, как тогда утвердить и защитить от опровержения то, что Аристотель в этой своей книге считает за прочнейшую истину; как трагедии может быть положен предел в одни сутки, если нет такой трагедии, где можно было бы обойтись без воспоминания о делах минувших, и уже давно минувших, и где бы порой не предрекались дела прядущие, и грядущие через много лет, что справедливо и для комедии? Ни воспоминание, ни предсказание не выводят фабулу из границ того дня, во время которого о них рассказывается. И потому то, что поведал на Корфу Алкиною Улисс о превратностях своего пути из Трои, не должно считать действием, заключающим в себе события многих лет, но действием, совершающимся за несколько часов, рассказом Улисса, вполне правдоподобно вместившимся в один вечер; и равным образом то, что Эней в Карфагене поведал Дидоне о превратностях своего пути из Трои и о падении Трои, должно считать действием, заключенным в один вечер (хотя с падения Трои прошло уже семь лет), рассказом, который Эней, что вполне правдоподобно, завершил за короткое время [...]

ПОДРАЗДЕЛ V

[...] Настало время установить надлежащую величину фабулы[26], каковую величину можно рассматривать двояко согласно двоевидности фабулы, а именно: фабула может восприниматься одним лишь разумом, вне средств подражания, являющих ее чувствам, и может восприниматься с помощью средств подражания, чувственно — зрением и слухом совместно или только слухом. О величине фабулы, чувствам не явленной и воспринятой одним лишь разумом, здесь говориться не будет, а сказано будет ниже. Величина же фабулы, воспринятой чувственно, с помощью и слуха и зрения, должна быть соразмерна величине некоего нечаянного события, достойного войти в историю и случившегося на самом деле, причем необходимо, чтобы само изображение события, составившего вымышленную фабулу, заняло столько же времени, сколько проходит или могло бы пройти, пока подобное событие осуществляется: дела одного должны занять место, равное делам другого, и слова стать на место слов. Можно сказать, что вели-

чина сотворенной искусством вещи, т. е. фабулы, подлежащей чувственному восприятию, равна величине истинно существующей вещи, т. е. некоему нечаянному событию, и занимает по отношению к нему такое же место, как величина изображения по отношению к соразмерно изображенному человеку.

Итак, величина фабулы, которая воспринимается и слухом и зрением совместно, т. е. фабулы трагедийной и комедийной, не должна превышать двенадцатичасового предела, в чем мы с Аристотелем согласны[27] и чему уже приводились основания[28]. Но величина фабулы, воспринимаемой только на слух, не может быть соразмерна величине случившегося на самом деле нечаянного события, и нельзя отыскать размер, в равной степени подходящий тому и другому. Величина такой фабулы то меньше, то больше величины истинного события, она присуща эпопее и дифирамбической поэзии и связана с речью как средством подражания. Она больше, когда фабула излагается подробно и досконально, и меньше, когда фабула излагается сжато и кратко. Можно сравнить бóльшую величину фабулы, которая доступна только слуху, с изображением человека бóльшим, нежели сам человек во плоти и крови, а меньшую с изображением меньшим, нежели сам человек. И если художники по трем причинам предпочитают изображения бóльшие, нежели изображенное, то по сходным причинам и эпические поэты увеличивают размеры своих фабул: как художники создавали и создают большие изображения, дабы без труда их можно было рассматривать издалека, так и поэты создают длинные фабулы, дабы без труда уразумела их толпа и простолюдины, неспособные к постижению вкратце сказанного и нуждающиеся в большей величине фабул. Возьмем Гомера, дабы на его примере лучше уяснить сказанное: он во многих стихах рассказывает, как Пандар стреляет из лука, и еще больше тратит стихов на рассказ о вооружении Ахилла, подробно и досконально описывая каждую мелочь и долгим рассказом внушая невежественному народу то, что ему никогда не постичь из краткого и беглого повествования[29].

И еще художники создавали изображения большой величины, дабы доказать всем совершенство своего мастерства и снискать славу, ведь изъяны легче заметить в большом, нежели в малом; по той же причине эпические поэты, сознающие себя достойными этого звания, удлиняют свои фабулы, к чему стремился Гомер, но чего избегал, как было сказано, Вергилий, сознававший недостаток своего дарования. И как Гомера поэтому должно предпочесть Вергилию, так и Данте — Петрарке, ибо первый обратил свое перо к написанию обширной и величественной поэмы, где все пороки, если они есть, тут же выступают наружу, а второй — к поэмам малым и скромным, где пороки не так легко различить: ясно ведь, что сонеты, эпиграммы и прочие малые стихотворения подобны малым изображениям, с легкостью скрывающим любой свой серьезный изъян. Это подтверждает пример Петрарки, который удостоился непомерной хвалы за сонеты и прочие

краткие стихотворения, но не сумел избегнуть хулы, когда перешел к терцинам, которым подобает бо́льшая величина[30]. И наконец, художники наделяли свои изображения большой величиной, дабы почтить величие изображаемых людей или богов, какого бы роста в действительности они ни были; та же самая причина побуждает эпических поэтов, восхваляющих или благодарящих государственных мужей или богов, делать благодарственное или хвалебное слово, им предназначенное, длиннее обращенного к частному лицу: государственный муж являет собой лицо всего народа и посему о нем надлежит вести долгие речи как о чем-то выдающемся. Этому правилу безукоризненно следовал, хотя и не в поэтическом творении, Цицерон, когда благодарил Юлия Цезаря за возвращение на родину Марка Марцелла; столь же безукоризненно сказал благодарственное слово Плиний Младший Траяну и Авзоний Грациану, а вот Марциал заслужил укор, возблагодарив Домициана лишь краткими эпиграммами[31].

Как величине фабулы, воспринимаемой с помощью зрения и слуха, положен предел — двенадцать часов, точно так же величине фабулы, воспринимаемой только на слух, положен такой же предел. В самом деле, кто смог бы читать или слушать поэму более двенадцати часов? В этом подобие обеих фабул, отличаются же они друг от друга тем, что первая завершается полностью за двенадцать часов, а вторая не оканчивается целиком за это время: довольно и того, что одна ее часть будет заключена в такие границы, ибо возможно в другой день завершить другую ее часть, в следующий — третью и так далее, пока не дойдешь до последней. Потому и делится фабула на несколько книг, дабы каждая книга рассказывалась в течение одного дня [...]

ПОДРАЗДЕЛ VI

[...] Из слов Аристотеля явственно следует, что фабула трагедии, комедии и эпопеи должна быть единой и содержать одно действие одного лица[32]; если эти слова принять на веру, то порицания будут достойны и Стаций, написавший или намеревавшийся писать «Ахиллеиду», и Нонн, в одной поэме воспевший все деяния Вакха, и Джироламо Вида, сочинивший «Христеиду», в которой повествуется о многих чудотворных деяниях Христа[33], ибо все эти поэты повествуют о многих действиях одного лица точно так же, как сочинители «Гераклеиды» и «Тезеиды»[34], которых Аристотель бранит за повествования о нескольких деяниях Геракла и Тезея. И фабула «Илиады» не окажется тогда достойной одобрения, ибо, хотя она и содержит одно действие или, по словам Аристотеля, одну часть действия, т. е. часть троянской войны, все же это не есть действие одного лица, но целого народа, ведь та война была предпринята по общему согласию греческих государей, клятвенно обещавших Тиндарею, отцу Елены, освободить ее вооружен-

ной рукой, если ее когда-нибудь похитят. Точно так же не удостоится одобрения и фабула «Фиваиды» Стация, ибо она содержит действие, совершенное семью царями, а не одним лицом, не одним Полиником, хотя именно его стараниями война была начата. Не зря Эсхил назвал трагедию, повествующую об этой войне, ton hepta eis Thebas[35]. И вместе с фабулами, содержащими несколько действий одного лица или одно действие нескольких лиц, надлежит отвергнуть те, что содержат несколько действий нескольких лиц, как «Метаморфозы» Овидия; этим же пороком отмечен «Неистовый Орландо» Лудовико Ариосто, где рассказывается о многих действиях многих лиц.

Но дабы уяснить, как все обстоит на самом деле, надо вспомнить, что поэзия есть подражание истории и следует по стопам ее во всем, отличаясь от нее, помимо склонности к стиху, только материей: поэтическая материя есть нечто, могущее быть, но не бывшее, а историческая — нечто, бывшее в действительности. Сам Аристотель об этом в следующем подразделе скажет[36]. А раз так, раз история в единый рассказ вмещает несколько действий одного лица, как видно по Плутарху, Светонию, Корнелию Непоту[37] и другим столь же славным греческим и латинским историкам, то и поэзия, не страшась хулы, может в одной фабуле повествовать о нескольких действиях одного лица, и тогда ей нечего страшиться, когда повествуется об одном действии многих людей, ибо история дает и на то достохвальные примеры вроде Саллюстия, в отдельном историческом сочинении рассказавшего об одном деянии римского народа — о войне римлян против Югурты[38]. И не только об этом действии многих людей может рассказывать поэзия, но и о нескольких действиях многих людей, в чем подает пример Ливий и другие греческие и латинские историки, слава о которых гремит по всему свету.

Если им позволено было рассказывать о многих действиях многих лиц или многих народов да при этом и славу они себе снискали, как Трог Помпей[39] и немало других, не ведаю, за что порицать поэтов, подражающих этим историкам. Тем не менее Аристотель настоятельно повелевает, чтобы действие, составляющее фабулу, было едино и совершалось одним лицом, и если действий несколько, чтобы они зависели друг от друга; оснований же к этому не приводит никаких, только указывает на пример трагических поэтов и Гомера, которые на самом деле в своих фабулах придерживались единства действия и единства действующего лица. Однако он мог бы поразмыслить над тем, отчего в трагедии и комедии фабула содержит только одно действие или два, связанных зависимостью и составляющих как бы одно, и действие это совершается одним лицом, а не многими, и прийти к выводу, что причина тому не в фабуле, неспособной содержать большее число действий, а в ограниченности места, отведенного для действия, и в непозволительности превышать двенадцатичасовой предел, положенный для времени действия: именно эти причины не только препятствуют многочисленности действия или действующих лиц, но

иной раз не дают представить одно действие целиком, если оно достаточно велико. И это есть главное и необходимое основание, почему фабула трагедии и комедии должна быть едина, т. е. содержать одно действие одного лица или два действия, понимаемые как одно из-за их взаимозависимости.

Однако ограниченностью времени и места нельзя объяснить, отчего Гомер избрал одно действие и одно действующее лицо для эпопеи, которая способна повествовать о многих действиях, значительных по величине и происходящих в самых различных странах. Избрать единичное действие его склонила иная причина, а именно: он посчитал, что фабуле прибавится красоты, а ему самому почета, если он ограничится одним действием одного лица[40]. Нет никакого дива в том, что несколько действий одного лица, или одно действие целого народа, или несколько действий нескольких лиц нас услаждают и побуждают к вниманию и множеством составивших фабулу действий, и разнообразием и новизной событий, и множеством действующих лиц и народов, — все это дарует повествованию и приятность, и величие, и великолепие, так что цель поэзии оказывается достигнутой как бы помимо самого поэта. Но в рассказе об одном действии одного лица, в рассказе, который на первый взгляд неспособен усладить и приковать к себе души слушателей, есть где выказать свое мастерство и разумение поэту, ведь он, избравший одно действие и одно действующее лицо, достиг того, что другие, повествуя о многих действиях многих лиц, достигают с трудом. Так что высшей хвалы достоин Гомер, который выстроил превосходную фабулу из одного деяния Ахилла, да и то из малого — из распри, и также из одного деяния Улисса, из возвратного его пути от Калипсо на родину, возвел вторую постройку, не менее изумительную.

Заключая, скажем, что фабула трагедии и комедии по необходимости содержит одно действие одного лица или два взаимозависящих, а фабула эпопеи содержит одно действие одного лица не по необходимости, но для выявления совершенного мастерства поэта; ежели кого совершенство не заботит или он полагает его недостижимым, здраво оценивая свои силы, тот может составить фабулу из нескольких действий одного лица, или из одного действия целого народа, или из нескольких действий нескольких лиц, но наградой ему будет малая и обыкновенная хвала, а исключительной славы удостоится тот, кто сложит добротную фабулу, исключив из нее все действия и всех действующих лиц, кроме одного[41].

ПОДРАЗДЕЛ VII

[...] История, излагая то, что произошло на самом деле, не следует ни за правдоподобием, ни за необходимостью, но только за истиной, а поэзия, излагая то, что могло произойти, следует, дабы установить возможное, за правдоподобием или за необходимостью, ибо не может

следовать за истиной. К примеру, если представляется правдоподобным, что некто, ведущий беспорядочную жизнь, умирает от раны в голову, то представляется также возможным, что он умрет, а возможное поэт смело может помещать в свое повествование. Точно так же если представляется необходимым, что некто, раненный в сердце, умирает от ранения, то представляется возможным, что он умрет, а возможное поэт может смело помещать в свое повествование.

Однако возможные события не всегда и не все повествование занимают. Фабула трагедии и эпопеи, как я полагаю, дает место не только для этих событий, но также и для ta genoma[42], т. е. для того, что произошло на самом деле. А фабула комедии вся состоит из возможных событий, и в ней нет места для ta genoma, т. е. для того, что произошло на самом деле. В фабулу трагедии и эпопеи по необходимости входят события, произошедшие на самом деле, из тех, что мы назвали единичными и что нам известны только в общих чертах: например, мы знаем, что Орест сообща с Пиладом, своим товарищем, и с его помощью, а также с помощью сестры своей Электры убил свою мать Клитемнестру, но нам неизвестно во всех подробностях и тонкостях, какого пути он держался и какие средства изыскал, дабы совершить это убийство. А причина того, что фабула трагедии и эпопеи включает события, случившиеся на самом деле и совпадающие с исторической истиной, такова.

Фабула упомянутых поэтических родов содержит не просто некое действие, но великолепное и царственное. А царственному действию надлежит быть несомненным и непреложным, и царь, чье деяние описывается, должен существовать на самом деле и имя его должно быть известно, ибо 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. Непозволительно утверждать, к примеру, что до установления республики в Риме им правил царь, по имени Юлий, который возлежал с собственной своей дочерью, или что Юлий Цезарь, пожизненный правитель Рима, убил за измену жену свою Кальпурнию, ибо неверно, что существовал некий римский царь, носивший такое имя и запятнанный грехом кровосмешения, и также неверно, что жена Юлия Цезаря Кальпурния изменила мужу и была им убита. Имена царей прославлены молвой или историей, их деяния не менее знамениты, и тот, кто придумывает новые имена и приписывает царям новые деяния, вступает в спор с историей и молвой и прегрешает против всем очевидной истины. А это для сочинителя фабул много более тяжкий грех, нежели прегрешение против правдоподобия.

Итак, фабулы всех трагедий и эпопей надлежит составлять из событий, которые можно назвать историческими, поскольку или из истории, или из молвы известно, что они произошли на самом деле, — Аристотель на этот счет имеет другое мнение, каковое в свое время

мы должным образом обсудим[43]. Однако историей или молвой эти события должны рассказываться скупо и в общих чертах, иначе поэт не сможет исполнить свое назначение и явить свое дарование, изыскивая пути и способы, какими сказанные события свершаются. А если бы особые пути и способы, какими события приходят к своему свершению, также были бы известны, то таковые события материей для фабулы служить бы не могли и подлежали ведению не поэта, а историка.

При всем этом не должно полагать, что фабулу трагедии и эпопеи сочинить легче, нежели фабулу комедии, хотя в первой не все есть плод поэтического вымысла, как во второй, — к этому мы еще вернемся в настоящем подразделе. Для комедийной фабулы поэт по собственной воле творит событие вообще и все, что ему в частности потребно; поскольку все измышлено им самим и ни история, ни то, что было на самом деле, никак к этому не причастны, он же и имена действующим лицам дает по собственному разумению, ничего не подобающего при этом не совершая и поступая по праву. Событие, вымышленное поэтом целиком, должно относиться к частной жизни, о которой, вместе со всеми ее делами, не хранится никакой памяти и о которой потомкам не расскажет ни история, ни молва. Поэтому тот, кто сочиняет некое событие из частной жизни, новое и неизвестное, и раздает имена по собственному разумению, не может быть обвинен ни историей, ни молвой в подлоге. И он должен, если желает снискать звание поэта, т. е. изобретателя, изобрести все, использовав все те преимущества, что дает ему материя, почерпнутая из частной жизни, Но пусть никто не думает, что сочинителю комедийной фабулы дозволено изобретать неизвестные города с придуманными им названиями, или реки, горы, государства, обычаи и законы или извращать ход вещей в природе, описывая снегопады посреди лета или жатву во время зимы, — каждый раз, когда в повествовании встретится нечто подобное, он должен следовать за историей и за истиной, так же как сочинитель трагедии и эпопеи [...]

А вот к каким несуразицам нас приводит авторитет Аристотеля и пример Агафона[44], если следовать тому и другому беспрекословно. Если дозволено сочинять имена царей, никогда не существовавших, и вымышлять царственные деяния, никогда не совершавшиеся, то дозволено также создавать новые горы, реки, озера, моря, народности и государства, реки, издавна текущие в одной стране, переносить в другую, старый мир переделывать и творить новый. Ибо утверждать, что император Константин правил Римом после Юлия Цезаря и до Августа, не менее странно и чудовищно, нежели утверждать, что Тибр протекает между Сеной и Роной. И если мне скажут, что телесное зрение оберегает нас от этой тяжкой ошибки, ибо мы видим, что Тибр течет в Италии, а Рона и Сена во Франции, я отвечу, что от столь же тяжкой ошибки оберегает нас умственное зрение, ибо имена царей и императоров и их деяния сопричислены вечности историей или сла-

вой и неизменность их не может быть поколеблена никакими небылицами. Чем же Аристотель подкрепляет свое утверждение? Он говорит, что трагедия, чья фабула и часть действующих лиц взяты из истории, услаждает всех слушателей и зрителей, хотя лишь немногие знают, что действие и имена части действующих лиц истинны, потому, дескать, их соответствие истине не является необходимым. На это следует ответить, что да, не всем известно, истинны или вымышлены действие и имена, но те, кто не знают, верят в истинность действия и царственных имен и именно поэтому получают удовольствие, а если бы они знали, что это вымысел, то были бы недовольны; так человек, обладающий драгоценностью и считающий ее доподлинной, радуется, а узнав, что она поддельна, огорчается тем более, что купил ее как подлинную, — по всему этому царственные деяния и имена царей должны быть истинны, а не вымышлены [45] [...]

ПОДРАЗДЕЛ IX

[...] Цель трагедии или трагедийной фабулы есть радость или горе, но не всякие радость и горе: конечные радость и горе трагедии нельзя путать с радостью или горем, которые являются целью комедии или комедийной фабулы, о чем ниже. Конечная радость, присущая трагедии, возникает и порождается, когда некий человек или близкие ему люди избегают смерти, житейских тягот или потери царственного положения, а горе — когда человек или близкие ему люди погибают, влачат тягостное существование или утрачивают царственное положение. Таковы две собственные цели трагедии. Цель комедии, как было сказано, есть также радость или горе, но не та радость и не то горе, что присущи трагедии. Радость, являющаяся целью комедии, возникает, когда некий человек или близкие ему люди оправдываются от обвинения в постыдном поступке, или избавляются от позора, от которого, казалось, нет избавления, или обретают нечто дорогое, человека или вещь, что было ими потеряно, или достигают исполнения любовных желаний. Горе же возникает и порождается, когда человек или близкие ему люди оказываются опозорены, или обвиняются в постыдном, но не слишком, поступке, или терпят имущественный ущерб, но не слишком серьезный, или не могут одолеть препятствия и насладиться любовью и прочее тому подобное — таковы две собственные цели комедии.

Нас могут спросить: почему трагедии или трагедийной фабуле не подходят в качестве цели радость или горе, подходящие комедии, и, наоборот, почему комедии или комедийной фабуле не подходят в качестве цели радость или горе, подходящие трагедии? На это следует ответить, что одни действующие лица подобают трагедии и другие — комедии. 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, как им заблагорассудится, и убивают из мести и дальних и близких родичей оскорбителя, а отчаявшись, решаются и на самоубийство. Над теми, кто занимает царственное положение, что единодушно считается вершиной человеческого счастья, и кто способен отплатить обидчику, никто не глумится и не потешается, понести имущественный ущерб они не могут, да его и не почувствуют, браком или исполнением любовных желаний не умножится их веселье, ибо они что ни день, то свершают браки и постоянно пребывают в любовных услаждениях, и потому радость может родиться лишь при [временном] уменьшении их блаженства либо когда нечто грозило уменьшением их благополучию, а горе рождается, когда некая достопамятная катастрофа низвергает их до жалкого и низкого состояния.

Действующие лица комедии малодушны, привыкли жить, повинуясь судьям и соблюдая законы, привыкли к оскорблениям и убыткам, привыкли обращаться к государственным чиновникам, да восстановят они согласно своим уложениям их честь и да возместят им убыток, — сами же не вершат приговор, не прибегают к кровной мести, не решаются на самоубийство, а если и решаются, то по иным причинам, нежели цари. И поскольку положение их бедно и скромно, нет нужды лишать их благополучия, дабы потом породить радость: их благополучию есть куда возрастать, его может умножить нежданная удача, или желанный брак, или прочее в том же роде, а с другой стороны, даже не слишком серьезный урон, нанесенный их имуществу или чести, легко порождает в них горе. Таковы причины, почему конечные радость и горе трагедии отличны от радости и горя комедии.

Если нас спросят, отчего в комедии нельзя вывести частное лицо, с помощью благоприятных обстоятельств получившее царскую власть, раз из истории известно, что были такие, кто из низин частной жизни поднимался до царских высот, я отвечу, во-первых, что такая фабула подобает не комедии, а трагедии и необходимо брать ее из истории, ибо вымысел здесь неуместен, как явствует из сказанного. Во-вторых, подобная фабула, будь она представлена в народном государстве, где правят сообща, никого бы не усладила и не была бы никому приятна, ибо те, кто возлюбил свободу и желает ее сохранить, не хотят, чтобы граждане брали пример с частных лиц, захвативших власть; а будь она представлена в государстве, где правит царь и все подчиняются его власти, усладила бы еще меньше, ибо царь трепещет за свое положение и остерегается выставлять перед худородными людьми и частными лицами примеры, которые могут пробудить в их душах желание новизны и возбудить в них стремление к перемене власти. Более того, поскольку царям известно, как простой народ веселит и радует злая судьба великих мира сего, они никогда не дозволяют открытые представления трагедий — трагедии находят путь на подмостки только там, где народ никому не подчинен[46] [...]

[...]О том, верно или нет, что трагедия не может иметь никакой иной материи, кроме как пробуждающей страх и сострадание, здесь я много не скажу. Однако мне кажется, что это утверждение доказано Аристотелем не вполне, хотя он его полагает доказанным[47]. Он, вознамерившись опровергнуть Платона, утверждавшего, что трагедия вредит добрым нравам народа[48], одобряет только тот род трагедии, с помощью которого можно прививать народу добронравие, очищая страх и жалость посредством этих же чувств и изгоняя их из человеческих душ, и, поскольку думает только об одном, не замечает, как начинает противоречить самому себе и сказанному раньше. Действительно, если поэзия возникла главным образом для услаждения, а не для принесения пользы, как он сам показал, рассуждая о происхождении поэзии в общем[49], то почему он настаивает на том, что трагедия, один из видов поэзии, должна приносить преимущественно пользу?[50] Почему бы ей не давать наслаждение, пусть и без всякой пользы, о которой или вовсе не нужно заботиться, или не настолько, чтобы отвергать ради нее все виды трагедий, ее лишенные, и ограничиваться только одним — тем, что совершает очищение страхом и жалостью[51]. Пользу могут приносить и другие виды трагедий, например те, что представляют переход хороших людей от несчастья к счастью или дурных — от счастья к несчастью, — примеры, ими предложенные, утверждают народ в том святом убеждении, что бог печется о мире, особым промыслом оберегая своих друзей и карая своих врагов и врагов своих друзей [...]

Без всякого сомнения, Аристотель под словом hedone[52] понимает очищение и изгнание страха и жалости из душ человеческих посредством этих же самых чувств. Если, как он утверждает, очищение и изгнание страха и жалости исходит из них самих, то можно судить, насколько больше в них пользы, нежели того, что поименовано им hedone, т. е. удовольствием или наслаждением, ибо они суть весьма горькое лекарство, возвращающее здоровье душе. Тогда как настоящее удовольствие, которое порождается страхом и жалостью, относится к числу тех, что мы назвали бы окольными: мы, огорчаясь по поводу несчастья, несправедливо постигшего другого, сознаем свою доброту, а это сознание дает нам величайшее удовольствие по причине естественной любви, которую мы питаем к самим себе. К каковому удовольствию добавляется еще одно, тоже немалое: узрев злоключения, которым без всяких причин подвержены другие и которым мы и нам подобные можем быть подвержены, мы безмолвным и тайным путем обретаем знание о бедствиях, которые могут с нами случиться, научаемся не доверять спокойному ходу вещей в мире, что дает много больше наслаждения, нежели когда наставник своими словами убеждает нас в том же самом. Ибо учение, постигнутое на жизненном

опыте, прочнее отпечатывается в наших душах, нежели просто услышанное от учителя, и мы больше радуемся тому немногому, чему научаемся сами, нежели тому многому, чему научаемся от других, ведь от других мы можем научиться, только признав себя невеждами в том, что учим, и должниками тех, от кого научаемся [...]

ПОДРАЗДЕЛ XV

[...] Для того чтобы создать характеры средней степени доброты, каковые потребны действующим лицам трагедии, надлежит иметь в виду четыре их качества: доброту, сообразность, посредственность и последовательность[53], насчет чего можно привести следующие основания. Поначалу характеры нам представляются сумбурно и нерасчлененно, как хорошие, так и дурные, и нам, нуждающимся только в хороших, надлежит отделить их от дурных, оставить одни хорошие и лишь их использовать. Но и эти хорошие характеры вновь представляются нам сумбурно и нерасчлененно, ибо бывают разных видов и зависят от природы, от случая и от воспитания (о чем ниже), поэтому нам, нуждающимся в том виде, который наиболее соответствует лицу, каковое мы взялись изображать, надлежит отделить один от другого и оставить только сообразный. Далее, поскольку характеры, соответствующие лицам, которые мы изображаем, могут опять представиться сумбурно и нерасчлененно, нам надлежит выбрать из хороших и сообразных характеров те, что соответствуют лицам средней степени доброты, отделить их от сообразных с высшей и низшей степенями и использовать только их. Наконец, поскольку характеры средней доброты могут вновь представиться сумбурно и нерасчлененно, будучи и последовательными и непоследовательными, мы, нуждающиеся иной раз в последовательных, а иной раз — в непоследовательных, должны отделить одни от других, дабы последовательные не использовать вместо непоследовательных и наоборот. Отсюда следует, что четыре качества характеров должно иметь в виду при создании действующего лица трагедии: доброту, сообразность, посредственность и последовательность.

Доброта определяется по отношению к порочности и противоположна ей; ее можно звать абсолютной добротой, ибо она присуща лицам всякого рода, различным лицам одного рода присуща в одинаковой степени и в одинаковой же степени присуща всякому лицу в любое время. Сообразность характеров есть также доброта, которую можно именовать относительной, ибо она устанавливается в отношении доброты лиц иного рода, а при смешении родов превращается в порочность. Посредственность есть также относительная доброта, ибо именуется таковой в отношении других лиц того же рода, а если их доброту придать лицам средней степени доброты, то она будет порочностью. И последовательность есть относительная доброта, ибо уста-

навливается в отношении изменчивости одного и того же лица, так что изменчивость, разрушающая последовательность характера, т. е. его доброту, будет пороком. Итак, существует абсолютная доброта и три вида относительной: первая — доброта одного рода лиц в отличие от других родов, вторая — доброта лиц одного рода в отличие от других лиц того же рода и третья — доброта одного лица в отличие от того же самого лица по истечению некоторого времени [...]

ПОДРАЗДЕЛ XVIII

[...] Второе наставление Аристотеля: как лучше представлять одержимых страстью[54], — и его должно присовокупить к данным выше относительно характеров[55]. Итак, те, кто хотят надлежащим образом представить одержимых страстью, как-то: гневных, скорбных, влюбленных и прочее, должны сами стать таковыми и преобразиться в них, ибо если охваченный в действительности этими чувствами произносит слова и совершает поступки, подобающие своему состоянию, и без всякой помощи искусства тем не менее сообщает волнение окружающим, то и сумевший преобразиться в охваченного страстью без всякой помощи искусства представит его подобающим образом и взволнует окружающих. Данте Алигьери, спрошенный Бонаджунтой Орбиччани из Лукки, каким путем он сумел достичь совершенства в любовной поэзии, тогда как ни Бонаджунта и никто другой из бывших ранее стихотворцев сравниться с ним не смог, указал ему именно на этот путь, а именно: никогда не слагать любовные стихи, если сам не охвачен любовной страстью, и писать только то, в чем этой страстью умудрен[56]. И поскольку Франческо Петрарка был действительно влюблен, как он утверждает в своих латинских творениях, нечего дивиться тому, с какой прелестью он высказал в стихах свои любовные чувства, и Цицерон устами Антония, как будто именно такой способ подсказывает желающему стать отменным оратором и потрясать суды[57]. Каковой совет дан нам за новый Квинтилианом[58], не вспомнившим, что тот стар и уже Цицероном был подан, и Гораций, со своей стороны, желает, чтобы поэт, стремящийся волновать слушателей, поступал именно по этому совету[59].

Однако я не думаю, что этому совету, хотя и одобренному столькими достойными людьми, надлежит следовать как благому. Нам известно, что поэт, изображая как одержимых страстью, так и любых других лиц и любые другие действия, должен блюсти сообразность характеров, каковая постигается поэтом не из того, что присуще ему самому и что им пережито, а из того, что свойственно, как правило, тому роду лиц, который он взялся изображать, приметив место, время и прочие обстоятельства, а также из того, что с ними обыкновенно происходит, ибо мы лучше понимаем и судим страсти и действия

других, нежели наши. И поскольку понимание наше должно быть тонко и суждение проницательно, мы не можем исходить в своем суждении из одного лица, одержимого страстью, или из одного действия, и тем менее из нашего, но из многих и совершенных не нами, дабы избрать для подражания более всего соответствующее нашему намерению; этого мы не сможем сделать, если будем взирать только на свое чувство, ибо, во-первых, в нас оно будет не так понятно, как в других, и, во-вторых, мы ограничим характер одним видом, согласным с нашей собственной природой. Джотто, например, изобразил в мозаике на портале св. Петра в Риме апостолов, которые удивляются при виде Христа, идущего по водам, и удивление они выражают не одинаково, но каждый на свой лад, чего Джотто не удалось бы добиться, если бы он изображал одно свое удивление[60] [...]

Торквато Тассо

РАССУЖДЕНИЯ О ГЕРОИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ

КНИГА ВТОРАЯ

Из всего того, что наш человеческий разум совершить способен, ничто не вызывает стольких затруднений и вместе с тем не заслуживает стольких похвал, как выбор: ибо те действия, которые разум совершает внезапно, могут показаться божественными или чудесными, но похвал за осмотрительность, рассудительность, благоразумие удостоены быть не могут; способностью же выбора обладает только разум человека, у одного себя спрашивающий совета; хороший же выбор лишь очень осмотрительный человек в состоянии сделать, и тем более важную роль играет при выборе осмотрительность, чем неустойчивей постоянство вещей, подлежащих выбору. А что может быть непостоянней, неопределеннее, изменчивей материи? Посему в высшей степени осмотрительным надлежит быть тому, кто не хочет ошибиться в выборе там, где нет ничего, кроме неопределенности и изменчивости: ведь материя подобна сумрачному лесу, в который солнечному лучу трудно проникнуть. И если искусство не озарит этот лес, люди заблудятся в нем без поводыря и изберут вместо лучшего худшее[1]. Искусство же отделяет то, что способно принять форму, от того, что не способно на это, и хотя собственно материей называется то, что образует первоэлементы и наши тела, а также статуи, пирамиды, мосты и корабли — все, что можно увидеть, и чего можно коснуться, и что дано нам в ощущении, все же и в вещах духовных есть нечто похожее на материю и по аналогии или по сходству (назовем это как угодно) может быть обозначено тем же словом. Поэтому мы говорим не только о материальной основе публичного выступления, или умозаключения, или стихотворения, но называем материальной и саму способность человеческого разума воспринимать различные формы[2]. Не будем сейчас углубляться в искуснейшие изыскания философов, скажем только, что ни один лес не может похвастаться таким разнообразием деревьев, каким разнообразием сюжетов может похвалиться поэзия. Поэтическая материя представляется обширнее любой другой, ибо в ней есть высокое и низкое, серьезное и шутливое, печальное и веселое, общественное и личное, известное и тайное, настоящее и прошлое, наше и чужеземное, священное и светское, содеянное людьми и созданное природой, человеческое и божественное. Поэтому границами ее окажутся

не горные и морские пределы Испании или Италии, не Таврия, не Атлас, не Бактры, не Фула[3], не полночный, не полуденный край, не восток, не запад, но небо и земля, самая вершина неба и самая глубина тяжелейшего из первоэлементов[4]; вот почему Данте, восходя от центра, выше всех неподвижных звезд и небесных кругов возносится, а Вергилий и Гомер повествуют не только о мире, скрытом под землей, но и о том, который едва доступен нашему разуму, окутывая свой рассказ изящнейшим покровом аллегории. Вергилий и Гомер, а также другие до них и после них об очень многом слагали стихи, вызывая ими столь же много мнений и противоречивых суждений, и, кроме того, нет числа изменениям, которые в языке, нравах, законах, обычаях, республиках, царствах, империях и, можно сказать, во всем мире происходили, и мир теперь настолько не похож на прежний, что, кажется, совсем другую форму и другой облик имеет. Если же кто-то среди такого множества вещей меняющихся и ненадежных сможет выбрать самое лучшее и наиболее пригодное для украшения и отделки, назовем его человеком искуснейшим и осмотрительнейшим, ведь искусство неотделимо от осмотрительности, и многие даже считают, что искусство и есть осмотрительность, ибо ни его творения, ни суждения, в них высказанные, немыслимы без выбора и размышления, хотя кое-кто раньше и думал, что подлинное искусство не нуждается в расчете[5]. Уважая мнения других, я пишу, чтобы высказать свое собственное, и может, мне удастся из тысяч искр разжечь настоящий костер, который рассеет мрак, скрывающий огромный лес поэтической материи.

Три задачи надлежит разрешить каждому, кто приступает к сложению героической поэмы: должен он выбрать материю, способную воспринять ту превосходную форму, которую искусство поэта постарается ей придать, создать такую форму и, наконец, нарядить материю именно в те украшения, которые ей наиболее подходят. Это тройственное деление и будет основой настоящей книги: начав с того, что должен иметь в виду автор при выборе материи, я перейду затем к мастерству и искусству, которые понадобятся ему, чтобы эту материю сначала расположить и организовать, а потом приодеть и приукрасить[6]. Материя, которую часто называют голой, пока она еще не испытала мастерства поэта или оратора, должна подчиниться им, как железо и дерево мастеровому, ведь, как говорил Филопон в начале своих комментариев к третьей книге «Priorum analiticorum»[7], знающему человеку надлежит учитывать не только виды производимых им вещей, но и материю, и ее способность принимать формы, подобно тому как корабельщик должен помнить о дереве, которое пойдет на строительство судов, а зодчий и каменщик — о камнях, годных для возведения зданий; нечто подобное происходит и в других искусствах, и в частности в тех, которые именуются рассудочными[8]. И потому Аристотель, наставляя нас в разновидностях умозаключений, говорит нам сначала о видах суждений, которые являются материей умозаключе-

ний[9]. Поэту же надлежит не только искусно придавать материи форму, но и в самой материи уметь разобраться и выбрать такую, которая пригодна к восприятию всякой красоты и совершенства [...]

Нет никаких сомнений, что превосходнейшая форма лучше всего подойдет для той материи, которая способна ее воспринять. Теперь предположим, что с одинаковым мастерством и красноречием одни захотят вызвать сострадание к Эдипу, который лишь по неведению убил отца, а другие к Медее, которая, сознавая свою преступность, растерзала собственных детей, — гораздо большее участие вызовет рассказ о злоключениях Эдипа, чем о пагубном деянии Медеи: в первом случае сострадание воспылает в душах, во втором — будет еле тлеть, и это не только при похожем, но совершенно одинаковом искусстве поэтов. Точно так же одна и та же форма печати гораздо лучше отпечатывается на воске, нежели на другом более жидком или более твердом веществе; и больше будет цениться статуя из мрамора или из золота, нежели из дерева или из камня, не столь благородного, как мрамор, хотя и в равной мере их осенило искусство Праксителя или Фидия[10]. Все это я говорил затем, чтобы понятно стало, как важен для поэмы выбор именно той, а не другой материи.

Теперь мы должны рассмотреть, где эту материю надлежит искать — это риторы называют нахождением материала. Когда создается что-нибудь, достойное упоминания, материя, по-другому именуемая предметом, либо измышляется, и тогда от поэта требуется не только сделать выбор, но и проявить изобретательность, либо же берется из истории. Но в древнейшие времена, еще до Гомера, который принадлежал не к первому веку поэтов, но к поколению, пришедшему ему на смену, у поэтов не могло быть сюжетов, взятых из истории, потому что история не старше поэзии, а, наоборот, моложе и поэтам приходилось обращаться к рассказам очевидцев, к установившемуся мнению или слухам; Гомер, живший после Лина, Орфея, Мусея, Олимпа и многих других, был моложе также Орибантия Трезенца и Дарета Фригийца, который, по свидетельству Элиана, написал историю троянской войны[11]. А все те поэты, которые после Гомера жили и ему подражали, основывали свои поэмы на истории, что вполне закономерно, когда описаны все памятные события по сегодняшний день; те же, что не описаны, уже не представляются достойными внимания. Таким образом, гораздо лучше, по-моему, сюжет не выдумывать полностью, но брать из истории. И Синезий в книге «О снах» пишет об Алкее и Архилохе, что они не тратили пустых слов на выдуманные сюжеты и потому заслужили, чтобы потомство сохранило в памяти, что им нравилось, а что нет[12]; хвалит Синезий и Гомера и Стесихора[13], которые прославили своими поэмами род героев, с другой же стороны, он осуждает мудрецов своего времени, которые попусту занимались баснословными выдумками. Такого же мнения среди прочих придерживался и Макробий, который в «Сне Сципиона», рассматривая фабулы, писал, что многие из них лишь услаждают слух фальшью и

ложью, примером чему Менандр и его подражатели, а также шутливые стихи Апулея, и место им не в храме знания, а с кормилицами у люлек [14]. Фабулы же, которые хоть каким-то достоинством отличаются, в свою очередь, разделить можно на придуманные, как в баснях Эзопа, и выстроенные на прочном основании истины, коими не гнушается и философия и в которых правда, переплетенная с многочисленными и искусными поэтическими выдумками, не заслонена от нас нагромождением дурных измышлений и низких слов, ей неподобающих, но окутана целомудренным покрывалом благочестивых деяний и прославленных имен. Однако это суждение Макробия, согласно которому комедиям вместе с выдумками Апулея место с кормилицами у люлек [...] [15], но ведь подобные фабулы должны читаться людьми рассудительными и зрелыми, а для детей, как советует Платон в третьей книге своих «Законов», кормилицы должны воспевать гимны богам и героям [16]. Помимо этих непререкаемых суждений, немало можно привести причин, по которым поэту, создающему героическую поэму, надлежит основывать ее на правде, и первая из них — неправдоподобность того (а эпический поэт должен бежать неправдоподобия), что такие прославленные деяния, как те, о которых он повествует, не были ранее отмечены пером какого-нибудь историка и тем сохранены в памяти потомков, ведь великое и необыкновенное не может неизвестным оставаться, а то, о чем молчат летописи, не может не быть ложным, и люди, лживым это считая, не поверят так просто тому, что поэт напишет, и не будут, читая, гневаться, сожалеть, пугаться, огорчаться, веселиться, сомневаться, восхищаться, и уже не с таким нетерпением, как если бы принимали все за правду, будут следить они за течением событий, ибо когда то, что читаешь или слушаешь, не внушает веры, не вызовет оно ни горячих чувств, ни большого удовольствия [17]; а уж если поэт видимостью правды собрался читателя обмануть, должен он, как говорит Пиндар в первой олимпийской оде, забавлять его выдумками самыми разнообразными:

...Но нет, это сказки.
Ведь так часто людская молва
Переходит за грани истины;
И сказания, испещренные вымыслами,
Вводят в обман [18].

Ибо ложь, изменяя лик истины и своими красками его украшая, и нравится и обманывает с большей легкостью. И все же да постарается поэт убедить в достоверности и непреложности своих творений и да укрепляет он в читателях веру непререкаемостью истории и славой великих имен, превыше всего почитая доброе к себе расположение, которое надлежит снискать прославлением и добродетели, и людей достойных, ибо опасно бывает для тех, кто подражает героическим деяниям, т. е. для трагического и эпического поэта, ненависть своими произведениями вызывать. Как говорит Платон и как подтверждает

и Аристотель, поскольку поэты являются подражателями, постольку надлежит им подражать истинному, потому что ложное не существует, и невозможно подражать тому, чего нет[19]: поэтому те, кто пишет о совершенно ложном, не являются подражателями, а значит и поэтами, их произведения не называются поэзией, но только выдумкой, и они сами уже не могут, во всяком случае с полным основанием, носить имена поэтов. Таковы, например, драматурги, которые уже после смерти Аристотеля создали новую комедию, ведь древняя, которая процветала в его время, была хоть в некоторой степени подражанием правде, ибо выводила на сцену подлинных персонажей, и вправе была древняя комедия, как и пришедшая ей на смену, награждать своих персонажей вымышленными именами, как пишет об этом Аристотель: «Что в комедии это так, уже не вызывает сомнений: [здесь поэты], составив сказание по [законам] вероятности, дают [действующим лицам] произвольные имена»[20]. Новая комедия, оттого ли, что законом ей было предписано, оттого ли, что речь в ней идет о событиях низких и неблагородных, так или иначе все представляет как вымышленное: героев, действия, имена, как будто не вредит правдоподобию, если по ходу действия даже жители одного и того же города оказываются совершенно непосвященными в личные дела друг друга. И хотя мы читаем в «Поэтике» Аристотеля, что придуманные фабулы обычно нравятся своей новизной, и, действительно, нравился же древним грекам «Цветок» Агафона[21] и позднее тосканцам — героические сказания Боярдо и Ариосто, а также трагедии, появившиеся вскоре после этих поэм[22], все же мы не должны на этом основании заключать, что придуманная фабула заслуживает бо́льших похвал, ведь в пользу обратного говорят многие доводы, и среди них два следующих; первый— довод самого Аристотеля: то вызывает доверие, что может быть исполнено, если же об исполнении ничего не известно, то и доверия этому нет[23]; второй довод — плод, выросший из того же семени, порождение того же учения: новизна поэмы заключается главным образом не в выдумке неизвестного ранее сюжета, но в искусной завязке и развязке фабулы. Истории Фиеста, Медеи и Эдипа в древности различными писателями на латинском и греческом языках описывались, но, по-разному сплетенные, эти истории превращались из общего достояния в личную собственность и, старые, новыми становились[24]. Поэтому глубоко заблуждается Робортелло, называя ложное материей поэмы[25], ибо ложное, по мнению Платона и Аристотеля, — материя софиста, который трудится над тем, что не существует[26]. Поэт же основывается на каком-либо достоверном факте и рассматривает его как правдоподобный, и тогда его материей является правдоподобное, могущее быть и истинным и ложным, но чаще всего это правдоподобное все же истинное, и неразумно считать его ложным, от которого оно столь отлично, а где есть различие, не может быть тождества, вещи же подобные могут быть тождественны если не по сущности, то хотя бы по свойствам. Не менее заблуждался и монсеньор Алес-

сандро Пикколомини, считая, что сюжет поэмы должен быть скорее ложным, нежели истинным[27]. В том же заблуждении пребывает, если я не ошибаюсь, и Якопо Маццони[28], с сочинениями которого мне удалось ознакомиться лишь частично, да и то уже после того, как я успел написать все предшествующее и многое из того, что еще будет изложено в этой книге и в тех, что ее продолжат, посему надлежит мне внести кое-какие добавления, дабы утвердить свое мнение. Во вступлении к «Защите Данте» Маццони, следуя за учением, преподанным Платоном в «Софисте», пишет, что подражание может быть двух видов: правдоподобное и фантастическое, и называет правдоподобным подражание тому, что есть и было, а фантастическим — подражание тому, чего нет, и именно фантастической, по его мнению, должна быть совершенная поэзия, оказывающаяся в таком случае подвидом софистики, чьей материей является ложное и то, что не существует[29]. Видимо, стремясь успокоить поэтов, и в частности меня, больше других нуждающегося в утешении и поддержке, Маццони делит всю софистику на два или три раздела и относит поэзию к первому, наиболее древнему, который как раз отвергали, и неоднократно, Сократ и Платон. Поэтому я никак не могу допустить ни того, чтобы поэзия была причислена к искусству софистов, ни того, чтобы совершеннейшим видом поэзии считалась фантастическая поэзия. И хотя я могу признать, что поэзия, как и софистика, сотворяет идолов, и не только идолов, но и богов (ибо поэтам, которые стремятся удостоиться высшей хвалы, надлежит справедливых и доблестных государей обожествлять и вечную память о них доносить до потомков, как бы даруя им бессмертие), но я не согласен с тем, что поэзия и софистика — одно и то же. Я полагаю, что поэзия, несомненно, принадлежит к разряду диалектики, другой ветвью которой, как говорит Аристотель[30], является риторика; диалектика же рассматривает не ложное, но вероятное, т. е. ложное составляет ее предмет не в качестве такового, а в качестве вероятного. Будучи правдоподобным, вероятное подходит поэту, но нельзя сравнивать способы доказательства поэта и диалектика[31]; подражание, пример и сравнение как доказательства мало убедительны — этому учит нас Боэций в «Топике»[32], — что же касается софиста, то, по мнению Аристотеля, которое он изложил в книгах своей «Топики»[33], тот рассматривает не вероятное, но кажущееся вероятным, т. е. не то, что на самом деле вероятно, а что кажется кому-то вероятным (Александр Афродисийский в своих «Комментариях» доказывает примерами это положение)[34]. В этом софист отличается не только от диалектика, но и от поэта, ведь только то, что действительно возможно, может быть правдоподобным. И так как поэт и диалектик отличаются от софиста не предметом, но способом его истолкования, надлежит поэту, более чем кому-либо еще, трудиться над сюжетами действительно вероятными, следуя в том примеру Гомера, который в лице Гектора показал, что защищать родину в высшей степени похвально, а в лице Ахилла — что в высшей степени похвально,

благородно, а значит, справедливо и богоугодно мстить врагу. Подобные суждения, будучи безусловно вероятными, вполне правдоподобны, а искусство Гомера делает их правдоподобнейшими, убедительнейшими и ни в чем не отличными от истины. Пожалуй, можно сказать, что поэзия входит не столько в диалектику, сколько в логику, состоящую из трех частей: аподиктической, вероятной и кажущейся вероятной, последняя и есть софистика; ведь поэт иногда прибегает к доказательствам (например, Парменид и Эмпедокл — из древнегреческих писателей, Лукреций и Боэций — из латинян, Данте — из тосканцев)[35], иногда, и это случается чаще всего, поэт умозаключает из вероятного, в чем и заключается его собственная задача, иногда же, что бывает гораздо реже, прибегает к паралогизму[36]. Коль скоро это так, значит, границы поэзии совпадают с границами логики и три ее части подчинены и соотнесены с тремя основными частями логики: иногда поэт, доказывая вместе с философами, пользуется философемой[37], иногда, как Гомер и Вергилий, следует за правдоподобным, вооружившись примером и энтимемой, или же, вслед за софистом, цепляется за кажущееся вероятным и двусмысленными речами, двусмысленными действиями или другими уловками завлекает читателя в свои сети — этот софистический прием чаще других использовали тосканские поэты в любовной поэзии, хотя не исключено, что без всякого умысла. Все же совершенное подражание, иначе говоря, необходимая цель поэзии, относится не к софистике, будь она новой или старой, а к диалектике. И далек от истины Маццони, который говорит, что совершеннейшей поэзией является фантастическое подражание, ведь это подражание тому, чего нет и никогда не было, а совершеннейшая поэзия подражает тому, что есть, было или может быть, как-то: троянской войне, гневу Ахилла, благочестию Энея, битвам между троянцами и латинянами и всем тем, которые произошли на самом деле или могли произойти. А кентавры, гарпии, циклопы, вместе с крылатыми конями и другими чудовищами заселившие романы, не могут быть подходящим, а тем более главным предметом поэтического искусства. А поскольку поэт, по утверждению Аристотеля, подражает вещам в том виде, в каком они существуют на самом деле, или в каком они могут существовать[38], или в каком они живут в преданиях, или в каком они представляются людям, значит, главным предметом поэзии должно быть то, что существует, или то, что может существовать, или то, во что можно поверить, или то, о чем толкует молва, или все это взятое вместе, как того хочет Аристотель, и если способен поэт подражать всему этому, то как раз такой предмет наиболее подобает поэзии. Исходя из единого представления о правдоподобии, нельзя считать каждый из этих предметов в отдельности не подходящим для поэзии, как полагает Маццони, и его рассуждение: поэзия творит идолов, софистика творит идолов, значит, поэзия и софистика одно и то же — звучит неубедительно, и не только потому, что во второй фигуре силлогизма две утвердительные посылки недопустимы[39], но и потому,

что само слово «идол» по-разному понимается и истолковывается, в зависимости от того, кто является творцом этих идолов: софист или поэт. По свидетельству того же Маццони, Фаворин[40] определяет идолов как расплывчатое подобие или как не наделенную бытием вещь, как форму, лишенную истинного существования, вроде тех, которые отображаются в воде или в зеркалах; и происходит слово «идол» от глагола «eido», что означает «кажусь» и «похожу». По определению Свиды[41], идолы являются изображением не истинно сущего, как-то: тритонов, сфинксов, кентавров, а подобие — изображением сущего: зверей и людей. Другими словами говорит об идоле Эзикий: идол — это образ, это подобие, это символ того, что существует, или того, что не существует; такого же мнения придерживаются Аммоний и Платон[42]. Таким образом, когда мы говорим, что софист — творец идолов, мы имеем в виду изображение не истинно сущего, ибо предмет софистики — то, что не существует, и в этом смысле надо понимать и высказывание святого Павла: «Idolum nihil est»[43]. Но когда мы утверждаем, что поэт — творец идолов, мы имеем в виду не только тех идолов, которые отображают не истинно сущее, ведь поэт подражает также и сущему, стараясь изыскать ему подобие. Значит, положения: поэт творит идолов и софист творит идолов — имеют разные значения, скорее мы должны были бы сказать, что поэзия создает образы наподобие заговорившей живописи[44], чем напоминает божественную теологию, также имеющую дело с образами. Если диалектика и метафизика, которая была божественной философией язычников, имеют столько общего, что уже древними считались неотличимыми друг от друга, нет ничего удивительного в том, что и поэт почти не отличается от богослова и от диалектика. Божественная философия или богословие, назовем ее как угодно, имеет две части, и каждая из них соответствует и подобает части нашей души, а именно делимой и неделимой, — таково мнение не только Платона и Аристотеля, но и Ареопагита, который писал в посланиях к Титу, верховному первосвященнику, в «Таинственном богословии» и в других своих сочинениях, что то богословие, которое тайно является в символах, указывающих людям путь к совершенству, соответствует неделимой части нашей души, которая есть не что иное, как абсолютный разум. Другой вид богословия, умудренного знанием, которое оно являет в доказательствах, сопричастен делимой части души, гораздо менее благородной, чем неделимая[45]. Итак, побуждать к созерцанию божественного и волновать души его образами как богослов-мистик и поэт гораздо благороднее, чем просвещать с помощью доказательств как богослов-схоластик. Богослов-мистик и поэт, таким образом, всех превосходят своим благородством, и хотя святой Фома в первой части «Суммы» относит поэзию к низшему разряду наук[46], но имеет он в виду только неубедительность поэтических доказательств, как-то: примеров и сравнений, во всяком случае, он не ставит поэзию в один разряд с софистикой, которая вообще является не наукой, но обманной видимостью

науки и сравнима лишь с фокусами скоморохов. Значит, поэзия, сотворяющая образы, не есть фантастическое подражание, как полагали Маццони, а позднее дон Грегорио Команино, каноник[47], из которых первый был более известен своей ученостью, а второй — красноречием, хотя и тем и другим оба они прославлены и я обоих в своих друзьях числю. Если же образы являются отображением сущего, то такого рода подражание будет правдоподобным. Но что же мы называем истинно сущим — умопостигаемое или зримое? Только умопостигаемое, как полагал Платон, относя зримое к небытию, а умопостигаемое — к бытию[48]. Значит, образы ангелов, о которых писал Дионисий[49], являются отображением самого что ни есть сущего, и образы евангелистов: крылатый лев, орел, бык и ангел — не просто плод фантазии, да и не могут они им быть, ибо фантазия находится не в той части души, которая является абсолютным разумом, т. е. не в неделимой, а в делимой, если только помимо фантазии как свойства чувственной души не существует и другой — свойства души разумной[50]. Это представляется вполне возможным, ведь греки нашли фантазии имя по сходству со светом (об этом можно прочитать в книге «De placitis philosophorum», написанной Плутархом)[51] на том основании, что фантазия озаряет все вокруг, одновременно проявляя свою сущность, а это свойственно по преимуществу способностям разума. Хотя наши богословы и философы-платоники[52] признают разумную фантазию, но такая фантазия была неизвестна ни Аристотелю, ни Платону в «Софисте», в противном случае Платон не отделил бы достоверное подражание от фантастического, поскольку достоверное подражание вполне могло бы сочетаться с разумным воображением. Именно это разумел Данте, сказав:

> Здесь изнемог высокий духа взлет

и еще:

> Затем в мое воображенье хлынул
> Распятый, гордый обликом, злодей[53].

Таким образом, поэт, хотя и творит образы, имеет все же больше общего с диалектиком и богословом, нежели с софистом; не только в древности, как свидетельствует Аристотель[54], поэты были богословами, а богословы поэтами, чему пример Лин, Орфей, Мусей, но и ныне это так, как пишет Боккаччо в «Жизни Данте»[55], и потому достоверного, а не фантастического подражания надлежит держаться поэту; если же мы будем выводить подражание из воображения, то только из разумного, что не противоречит достоверности. Иной довод в пользу того, что предмету поэзии надлежит быть истинным, а не ложным, можно извлечь из «Суммы» святого Фомы и из прочих его сочинений[56]. По его словам, благо, истина и единое способны к взаимопереходу, и истина — это благо разума; кроме того, зло не имеет естества, и, не обладая им ни в какой мере, оно исходит из какого-либо

блага или из вещей, причастных благу, так как не существует вещей, полностью причастных злу. Подобным же образом всякое множество исходит из единства, ибо не существует множества, непричастного единству, и все ложное исходит из истинного, а посему ложное как таковое не может быть содержанием поэзии, ибо не существует. Древнейший греческий поэт Гесиод в «Генеалогии богов» писал, что музы умеют, если захотят, говорить правду, но умеют говорить и много всякой лжи, похожей на правду, и все же он решительно называет их правдолюбивейшими дочерьми Зевса:

> Эй, пастухи полевые, — несчастные, брюхо сплошное!
> Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду.
> Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем —
> Так мне сказали в рассказах искусные дочери Зевса [57].

Из этого можно заключить, что поэзией именуется искусство или способность говорить правду и ложь, но преимущественно правду. Среди боговдохновенных писателей такого мнения, почитаемого мною наилучшим, придерживался, например, Афанасий и, выступая в своих сочинениях против язычников, считавших, что поэту присуще придумывать то, чего не было, доказывал обратное, приводя в пример поэтов, которые хоть и говорили ложь, но больше о богах, тогда как, повествуя о деяниях людей, они не могли совсем обойтись без правды, ведь если бы Гомер обо всем писал ложь, ему бы пришлось Ахилла сделать робким, а Терсита могучим [58]. Значит, поэт всегда в большей или меньшей степени друг правды, именно ее он заново расцвечивает и украшает и из состарившейся и одряхлевшей превращает в новую; новой же можно назвать ту поэму, в которой по-новому будут сплетены узлы действия и по-новому развязаны и новыми будут вовлеченные в сюжет эпизоды, а материя при этом может быть общеизвестна и как угодно ранее использована, ибо о новизне поэмы мы судим по форме, а не по материи. С другой стороны, не может считаться новой поэма, в которой вымышлены герои и их имена, но завязка и развязка заимствованы у других, таковы, например, некоторые современные трагедии, которые лишены и достоверности, даруемой историей и славой, и новизны, даруемой выдумкой [...]

Таким образом, превосходнейший эпический поэт должен основывать свою поэму на исторических событиях, но этим событиям может сопутствовать религия, как истинная, так и ложная. Я не считаю, что деяния язычников могут оказаться подходящим сюжетом для эпической поэмы, ибо в подобной поэме мы либо не будем повествовать о божествах, которым поклонялись язычники, и тогда поэма останется без чудес, либо будем о них повествовать, и тогда придется пожертвовать правдоподобием и достоверностью, которым если не придет вовсе конец, то только благодаря стиху и прочим украшениям, а не фабуле и подражанию, ибо, как пишет Пиндар в той же олимпийской оде,

Ведь Харита,
Подательница всего, что нам мило,
Столько уж раз
Представляла нам неверное верным! [59]

И, если я не ошибаюсь, Пиндар, как восхвалявшие риторику Исократ в «Евагоре», а позднее Аристид, имел в виду то изящество и ту прелесть поэзии, которые ей только стихотворным размером и ритмом даруются, а без них тотчас исчезают [60]. Мы же изыскиваем, как прозу наделить такой силой убеждения, дабы она, наподобие поэзии, дарила наслаждение не только невеждам, но и людям, умудренным в науках, — этому, на мой взгляд, немало способствуют чудеса, как-то: волшебные кольца, крылатые скакуны, превращенные в нимф корабли, призраки, являющиеся на поле битвы, пылающий меч, венок из цветов, зачарованная комната [...] — все эти и другие подобные им вымыслы, изложенные прозой, приятны и охотно читаются и перечитываются. Но поскольку все эти чудеса, а точнее чародейства, никак естественным образом произойти не могут, то их источник надлежит искать в каком-нибудь сверхъестественном влиянии или демонической силе, если же источником такой силы мы именуем языческое божество, то в большой степени отказываемся от правдоподобного, вероятного или, скажем, возможного, хотя все это в сущности одно и то же; но вероятное, как пишет Аристотель в первой книге «Топики», отличается от того, что только кажется вероятным, и более — ничто из того, что на первый взгляд и со стороны кажется вероятным, не бывает таковым на деле [61]. Действительно вероятным, по мнению комментатора Аристотеля Александра [62], является утверждение, что боги всемогущи, но если Александр имеет в виду тех ложных богов, которым поклонялась Греция, то его суждение неверно. Кроме того, все тот же Аристотель учит нас в восьмой книге «Топики» не путать того, что воистину вероятно, с тем, что вероятно только для некоторых [63]. Утверждение, что идолы обладают огромным могуществом, нельзя назвать поистине вероятным, однако таковым оно казалось тем несчастным, которые, как говорил Афанасий [64], обоготворяли не творца, а его творение, не ваятеля, а изваяние. Не может быть поистине вероятным то, что считали вероятным язычники, а то, что язычникам казалось правдоподобным, никому правдоподобным теперь не кажется, и не может христианин считать правдоподобным и вероятным все то, во что верили язычники, и, если, как говорил Аристотель в «Поэтике» [65], вероятно то, что может совершиться, а то, что не может совершиться, невероятно, значит, невероятно, что идолы на самом деле совершали то, что они совершить не могли. А значит, в произведениях современных писателей все чудесное, совершаемое всякими Зевсами и Аполлонами, будет лишено правдоподобия, достоверности, вероятности, прелести и весомости, в чем легко убедиться, не будучи семи пядей во лбу, у древних же поэтов те же чудеса должны быть оценены по-дру-

гому, прочитаны как бы с другим чувством, и не только потому, что в них верил народ, но потому, что их признавала религия, хотя и ложная. Посему без всякой причины Робортелло осуждает, вернее даже хулит, прелестный сказ о золотой ветви, скрывающий искуснейшую аллегорию, под предлогом, что в жизни такое невозможно[66]; если бы, как того хочет Александр, все, что невозможно само по себе, было бы невозможным и для богов[67], то Робортелло был бы совершенно прав, если же для богов не существует ничего невозможного, то не должно и это чудо считаться невозможнее других чудес, и не заслуживает оно большего порицания, чем золотое руно или золотые яблоки, о которых повествуется в стольких стихах к вящей хвале повествователей и к удовольствию читателей, и если все эти чудеса натуральные философы полагали невозможными, то языческим богословам они отнюдь таковыми не казались; ведь именно богословы поощряли в поэтах подобную смелость и свободу вымысла, да и сами в большинстве были поэтами, о чем говорит Аристотель в «Метафизике»[68], которую Робортелло не удостоил должным вниманием, а мог бы прочесть там, что́ богословы писали об амброзии и о прочем, им отвергнутом, сам же он вершит суд не как христианский богослов, которому другое суждение просто не подобает, но как знаток языческих поэтов. Мог бы он также поискать в «Филебе» Платона, в других его диалогах и в комментариях Фичино[69] правильное истолкование вещей, неверно им понятых. Не заслуживает большой хулы и превращение кораблей, ибо, если бог мог создать ex non entibus, vel ex non existentibus, как утверждают богословы, еще проще ему было это сделать ex praeexistenti materia[70]. И ничего недозволенного не совершил Вергилий, когда присвоил своему Юпитеру, самому главному богу язычников, чудесную способность превращать материю из одной формы в другую. И если наши поэты могут, не рискуя изменить вероятному, относить за счет дьявольского искусства многие чудеса и чародейства (ведь все языческие идолы не кто иные, как дьяволы), то все же не дано этим идолам на самом деле иметь такую силу, какую приписывали им язычники, почитая их как благодатных богов своих. Уместным мне представляется повторить здесь то, что уже неоднократно я говорил: наилучшая поэма подобна наилучшей форме правления. А таковой формой является монархия, но монархия не может должным образом управляться при господстве ложной религии. Превосходной монархии нужна только истинная религия, а там, где царят ложное благочестие и ложный культ, не может быть совершенства ни в государственном строе, ни в государе. Если же поэмы до сих пор не освободились от атрибутов ложной религии, то виной тому не поэтическое искусство, а политика, не поэт, а законодатель. Итак, я делаю вывод, что не должна ни одна поэма похваляться излишними чудесами и надлежит поэту вводить в свою поэму чародеев и чернокнижников, заботясь хоть о каком-то правдоподобии. В своем месте я еще остановлюсь на смысле понятия tò dynatón, которое Аристотель

определяет как katà tò eikòs vel katà tò anankaion, ибо мы с Роберт-телло по-разному понимаем необходимость[71].

Сейчас же не будем отклоняться от нашего основного вопроса и рассмотрим, каким образом правдоподобное можно соединить с чудесным, не обращаясь за помощью к красоте и грации стиха, этого льстеца, способного убедить нас в чем угодно. Правдоподобное и чудесное, досточтимый синьор, весьма отличны друг от друга, отличны настолько, что чуть не противоречат друг другу, тем не менее поэма в равной степени нуждается в них, и превосходнейший поэт должен суметь соединить их в своем произведении. Хотя многим и удавалось такое соединение, никто, однако (насколько мне известно), не мог до сих пор научить, как это сделать; правда, некоторые ученейшие мужи из-за кажущейся несовместимости правдоподобного и чудесного посчитали, что ни та часть поэмы, которая является правдоподобной, не может быть одновременно чудесной, ни та, которая чудесна, — правдоподобной, но поскольку обе они необходимы, надлежит придерживаться то правдоподобного, то чудесного, однако не так, чтобы они уступали друг другу место, а чтобы они могли друг друга ограничить. Я же такое мнение не одобряю и считаю, что в поэме все должно быть правдоподобным, и вот по какой причине. Поэзия есть не что иное, как подражание (это ни у кого не вызывает сомнения), подражанию подобает быть правдоподобным, ибо подражать означает быть похожим, следовательно, никакую часть поэмы нельзя лишать правдоподобия, и вообще правдоподобное отнюдь не один из многих способов отделать и приукрасить поэму, но ее внутреннее свойство, сама ее сущность, а посему в любой ее части более чем что-либо другое необходимо[72]. Но хотя я и обязую эпического поэта постоянно придерживаться правдоподобного, я тем не менее не исключаю и чудесное, наоборот, я полагаю, что одно и то же событие может быть одновременно и правдоподобным и чудесным, и эти свойства, на первый взгляд, несовместимые, можно сочетать многими способами, о каковых к месту будет сказано, когда речь пойдет о построении фабулы, ныне лишь того коснемся, что отвечает нашей теме.

Поэту надлежит иные деяния, которые значительно превосходят человеческие возможности, приписывать богу, ангелам, демонам или тем, кто от бога и демонов получил чудесную силу: святым, волшебникам и колдуньям. Таковые деяния, взятые сами по себе, кажутся чудесными, и принято называть их чудесами. Но те же самые деяния покажутся правдоподобными, если принять во внимание, какую силу и какие возможности имеют те, кто их совершает, ибо веру в то, что бог, ангелы, а с божьего соизволения также демоны и волшебники способны творить чудеса, неподвластные природе, люди впитали в себя уже с молоком матери, а затем в той вере утвердились не без помощи проповедников священного писания и, поскольку, что ни день, люди продолжают слышать о новых чудесах или читают о них в книгах, им не покажется неправдоподобным то, что, по их мнению, не

только может случиться, но и на самом деле неоднократно случалось и еще много раз случится. Так же точно и древние, в своей пустой, ошибочной вере пребывая, верили во все те чудеса, которые рассказывали об их богах не только поэты, но и историки, а поэты, пренебрегая недоверием ученых, в этом, как и во многом другом, следовали за мнением большинства, каковому им и надлежит придерживаться, хоть и в ущерб самой правде. Таким образом, одно и то же событие может быть одновременно и чудесным и правдоподобным: чудесным само по себе, в своих естественных границах, правдоподобным — вне своих естественных границ, в своей сообразности с причиной — той сверхъестественной силой, которой не в диво и не в труд творить чудеса. Но к такому способу сочетания чудесного и правдоподобного не прибегают ни Джиральди, ни Болоньетто, в чьи поэмы «Геракл» и «Верный» допущены языческие божества[73]. Совершенно напрасно Болоньетто заставляет в своей поэме Юпитера, бога язычников, предсказывать величие римских пап, словно он их друг и благодетель[74]; ведь тем самым тот предсказывает и разрушение собственных идолов, храмов, алтарей, отмену жертвоприношений, но что еще хуже, свое предсказание он обращает к Венере, а для поэмы Болоньетто это совершенно недопустимо, ибо не может быть такого положения Венеры и Юпитера как небесных тел, нет такой родословной богов, таких сказаний или историй, на которые мог бы сослаться автор в свое оправдание; для Вергилия же не было в этом ничего неподобающего, ибо римляне выводили свой род от Энея, сына Венеры и Анхиза, а Юлий Цезарь и все Юлии — от Юла, сына Энея. Поэтому Вергилий и достоин хвалы превыше всех других писателей его времени. Кроме того, я не понимаю, как можно, создавая образ совершенного рыцаря, лишить его благочестивости и набожности. Ни минуты не сомневаясь, я предпочту Карла и Артура Тезею и Ясону[75]. И вообще если бы поэт больше думал о пользе, подвигами христиан, а не неверных скорее сумел бы он воспламенить сердца читателей, ибо всегда больше волнует судьба близких и знакомых, нежели далеких и неизвестных. «Панегирик» Исократа научит нас, почему в свое время поэзия Гомера была так дорога народу Греции, с давних пор враждовавшему с варварами[76]: из-за этой вражды охотнее, чем что-либо еще, читали греки о своих победах и слагали о них гимны, по случаю же гибели своих соотечественников писали плачи и другие подобные сочинения. По той же причине в наше время победы христиан над неверными дают возвышеннейший и благодарнейший материал для поэзии.

Итак, истинная история и неложная религия дадут подобающий сюжет для эпической поэмы. Но история и писание могут быть священными и могут не быть, а среди священных некоторые заслуживают большего доверия, другие — меньшего. Наибольшим авторитетом наделено все касающееся церкви и духа, ведь, как полагает святой Фома, все духовное священно, но не все священное духовно, и посему, несомненно, менее авторитетно[77]. Да не дерзнет поэт посягать на

священную историю, искажать которую, отступая от правды, он не вправе, ибо она всем доступна и вымысел в ней недопустим, но кто не придумывает и не подражает, а сохраняет истину во всех ее подробностях, скорее историк, чем поэт.

Историю можно разделить и иначе: содержит ли она события нашего времени или давно прошедшего, или же не столь близкие, но и не столь далекие. История древних веков и далеких народов по многим причинам представляется вполне подходящей для героической поэмы, ибо похороненные в глубокой древности события оставляют о себе лишь слабое и туманное воспоминание, и потому поэт может менять и изменять их по своему усмотрению. Но за выгодой следует невыгода, ибо давнему времени подобают давние обычаи, а обычаи этих отдаленных веков, ратные приемы, пиры, обряды вполне могут показаться нам довольно-таки скучными и жалкими — так многие неучи скучают, читая переложенные с греческого божественные книги Гомера. И причина главным образом в древности обычаев, ибо те, кто приучен к изяществу и благопристойности, всегда сторонятся всего устаревшего и старомодного. Того же, кто захочет в древность перенести современные обычаи, можно сравнить с неблагоразумным художником, рисующим Катона и Цинцинната[78] одетыми по моде миланской и неаполитанской молодежи, так, Джиральди лишил Геракла палицы и львиной шкуры, даровав ему шлем и плащ, но Джиральди только последовал примеру Гесиода, который, соперничая с Гомером, описал вооружение и щит Геракла, а также его битву с Кикном, сыном Марса[79].

События современности в том, что касается обычаев и привычек, очень удобны и подходящи для подражания, но зато они почти не дают свободу вымыслу, которая необходима любому поэту, в особенности же эпическому. Кроме того, и по другой причине Аристотель считает современный сюжет неподходящим для поэта-трагика, ибо трагедия подражает людям, возвышающимся над современниками, и потому не могут современные события или те, что произошли совсем недавно, быть сюжетом героической поэмы[80]. Таким образом, деяния Карла V[81] не подходят поэту по первой причине, ибо дерзким сочтут его вымысел те, кто воочию их видел или наслышан о них от своих отцов и дедов. Кроме того, деяния Карла V столь прославлены и столь на диво великолепны, что и вовсе лишают поэта возможности приукрашивать. [...]

Также на «Проблемы» Аристотеля можно сослаться, где сказано, что больше всего нам нравится рассказ о событиях и не слишком современных и не слишком давних, и причина тому, по мнению Аристотеля, заключается вот в чем: мы не можем полностью доверять тому, что произошло очень давно, и не получаем удовольствия от того, во что не верим, то же, что едва минуло, мы как бы еще переживаем и потому опять-таки не получаем большого удовольствия[82].

Всеми этими свойствами, досточтимый синьор, должна обладать

голая, бесформенная материя, но отсюда не следует, что при отсутствии хотя бы одного она будет неспособна воспринять форму героической поэмы. Каждое важно и само по себе, какое больше, а какое меньше, но только их совокупность сообщает материи совершенство. Однако кроме этих свойств, дарующих поэме великолепие, есть еще одно, необходимое ей как таковой, что явствует из его определения, а именно: действие, подлежащее искусству эпического поэта, должно быть благородным, достославным и величественным. Такое же требование должно быть предъявлено и к самой форме поэмы. В этом сходство героической и трагической поэзии и в этом же их отличие от комедии, которая подражает событиям низким и простонародным. По всеобщему убеждению, трагедия и эпопея отличаются друг от друга не тем, чему они подражают, ибо обе они подражают событиям возвышенным и прославленным, а способом, которым совершается подражание, — это мнение необходимо разобрать с особой тщательностью.

Аристотель устанавливает в своей «Поэтике» три существенных видовых признака, которые различают и разграничивают поэмы, и так их в немногих словах определяет: «разные средства подражания, или разные его предметы, или разные, нетождественные способы»[83], что означает: различие в том, «чем совершается подражание», или в том, «чему подражают», или в том, «как подражают». Действие есть то, чему подражают. Способ — либо повествование, либо представление: в повествовании слышится голос поэта, в представлении он скрыт, а на первый план выступают актеры; первый способ греки называют dia epangelia[84], второй же именуется драматическим. То, чем совершается подражание, а именно средства подражания, — это речь, ритм и гармония. Речь — это осуществляемое по нашему выбору сочетание значимых слов, выражающих наши идеи; гармонию можно определить как согласие в разногласии, а под ритмом я понимаю присущую актеру размеренность движений и жестов. Из этих существенных разграничений Аристотель выводит, что трагедия сходна с комедией по способу подражания, ибо и трагедия и комедия представляют, и обе к тому же пользуются не только стихами, но также ритмом и гармонией, но по существу своему они отличны друг от друга, ибо совершенно различаются в предмете подражания: ведь комедия подражает людям худшим, трагедия же людям лучшим, чем ныне существующие[85]. Эпопея похожа на трагедию как раз тем, чем комедия от нее отлична, но их различает способ подражания: повествует эпический поэт, представляет трагический, эпический поэт повествует «только голыми словами (без метров) или метрами»[86], простой, неприукрашенной речью и стихами, трагический поэт, кроме стихов, использует ритм и гармонию, приправляя ими слова.

Из этих кратких слов Аристотеля, сказанных с присущей ему темнотой, заключают, что трагический и эпический поэт совершенно сходны в предмете подражания; это мнение, распространенное и общепри-

нятое, следует тем не менее рассмотреть отдельно. Если бы эпические и трагические события были бы совершенно одинаковы, они вызывали бы одни и те же реакции, ибо одинаковые причины ведут к одинаковым следствиям, но коль скоро они пробуждают совершенно разные чувства, они и по природе своей различны. Трагические события пробуждают ужас и сострадание, и события, которые нельзя назвать несчастными и ужасающими, нельзя назвать и трагическими. Эпические поэты не имеют обыкновения таким образом удручать души, это от них и не требуется, ибо, как говорит Аристотель, хотя зритель трагедии порадуется заслуженному наказанию злодеев, все же такой исход событий не подобает трагедии, а для героической поэмы в высшей степени похвален[87]; будить ужас и сострадание героической фабуле не свойственно, хотя порой и она такие чувства вызывает: героическая поэма должна радовать нас победами друзей и гибелью врагов, а быть милосердным к варварам и нечестивцам не подобает. Трагическому и эпическому действию надлежит быть достославным, но свойство это, в равной мере им необходимое, разнится и по существу и по форме: трагические события достославны внезапной и мгновенной переменой судьбы, величием происходящего, вызывающим чувства сострадания и страха; эпические события величественны воинской доблестью, деяниями, в которых воссияла доблесть, присущая только эпопее и не подходящая трагедии, благороднейшей готовностью пожертвовать своей жизнью, милосердием, благочестием. И отсюда следует, что с разными героями имеют дело трагедия и эпос, хотя все они цари и могущественные вельможи. Трагедия требует средних героев, не плохих и не хороших, таких как Орест, Электра, Иокаста, Этеокл и Эдип, которого Аристотель считал наиболее подходящим героем для трагической фабулы[88]. Эпический поэт, напротив, ищет высшую меру доблести, и только обладающий ею достоин стать героем его поэмы. Никто не превзойдет Энея благочестием, Ахилла — ратной доблестью, Улисса — осмотрительностью. И если иной раз трагический и эпический поэты избирают одного и того же героя, то по-разному, разными глазами они на него взирают. Эпический поэт видит в Геракле, Тезее, Агамемноне, Аяксе, Пирре несравненных и доблестных ратоборцев, для трагического поэта это люди, провинностью навлекшие на себя несчастье. И не только высшую меру доблести изыскивает эпический поэт, он принимает и низший предел порока, что для трагического поэта вряд ли допустимо. Таковы Мезенций, Бусирис, Прокруст, Диомед, Терсит[89] и им подобные, а также немногим отличающиеся от них циклопы и лестригоны, которые не порочны, а жестоки, но этим еще более ужасают и страшат.

Из всего сказанного явствует, что различие между трагедией и эпопеей не только в способах и средствах подражания, но и в предмете подражания, каковое различие как наиболее существенное Аристотелем в таких словах упомянуто: «В одном отношении Софокл как подражатель подобен Гомеру, ибо оба они подражают хорошим лю-

дям»[90]. Так что если Гомера и можно в какой-то степени сравнить с Софоклом, раз они оба подражают превосходным людям, из этого вовсе не следует, что они совершенно похожи. Таким образом, Аристотель все же указал и на это отличие, а два других настолько очевидны, что ни у кого не оставляют никаких сомнений. Материя, которую выбирает для себя эпический поэт, содержит в себе события, как мы говорили, достославные, однако достославными они могут быть в разной мере, и чем они величественнее и благороднее, тем лучше для такой материи подойдет превосходнейшая форма эпопеи. И потому Аристотель считает, что Гомер более, чем кто-либо другой, достоин называться героическим поэтом, так что можно назвать его героическим поэтом по преимуществу, и многие, утверждая, что любовь не подходит в качестве материи ни для героического, ни для трагического поэтов, ссылаются при этом на Гомера, который в обеих своих поэмах, в «Илиаде» и «Одиссее», о любви почти и не вспоминает. Кстати поминают они и Софокла, который ни для одной из своих трагедий не взял любовного сюжета. Вергилия же, примыслившего Дидоне любовь к Энею, бранят, укоряя его за чрезмерное любострастие стихами нашего тосканского поэта:

> [...] перед ней в долгу хвала.
> Энея поминать грешно при этом,
> Ей жизнь была без мужа не мила[91].

Все же они допускают, что по сравнению с некоторыми из нас Вергилий и сдержан и немногословен, ибо очень многое из того, что он мог бы поведать о любви Энея, Ярбы, Турна и Лавинии, он или вовсе обошел молчанием, или упомянул лишь мимоходом. Подкрепляя авторитет доводами разума, они утверждают, что не подобает любовь «Илиаде» и «Одиссее», поэмам торжественным, ибо любовь — увлечение легкомысленного ума, как можно прочитать:

> Он [амор — *прим. пер.*] порожденье сладостной мечты,
> Он вскормлен мыслью беспокойно-праздной,
> Он царь и бог вселенской суеты[92].

Любовь, по их мнению, годна только для комедии. Я же всегда был другого мнения, ибо мне казалось, что для героической поэмы подходит все прекрасное, а любовь прекрасна, как считает Федр у Платона, и даже если, полагаясь на суждение Диотимы, считать любовь и не прекрасной и не безобразной, все же она не подходит для комедии, которая только безобразным развлекает и смешит[93]. И потому Маджи считал, что древняя комедия заслуживает большей хвалы, ибо новая комедия не раз расцвечивала любовь такими прекрасными красками, что и в поэме не найдешь ярче[94]. Но отрицать, что любовь есть страсть, подобающая героям, невозможно, ибо (как считает Прокл, величайший философ школы платоников)[95] два чувства героям свойственны: гнев и любовь, и коль скоро одно из них подходит для

героической поэмы, то нет никаких оснований отвергать и другое; гнев подобает герою поэмы, что ни у кого не вызывает сомнения и чему примером Гомер, который из гнева Ахилла воздвиг свою благороднейшую поэму, значит подобает ему и любовь; Платон же считал, что чувство Ахилла к Патроклу и было любовью [96]. Значит, воспеты в поэме не только гнев Ахилла на Агамемнона, а также на Гектора и других троянцев, но и его любовь к Патроклу. Я не говорю о Хрисеиде и Брисеиде, хотя и тут не обошлось без любви, но такую любовь нельзя назвать благородной, как говорит Петрарка:

Атрида, Ахилла, Ганнибала... [и]
Того, кто духом ясен,
Кто был достойней всех, судьбе угодных...
Любить рабынь я заставлял, бывало [97].

Неблагородная любовь не стоит слов, но благороднейшую, прекраснейшую, хотя и недозволенную любовь Елены я не могу обойти молчанием, ибо, как считает все тот же Прокл, философ, среди платоников наидостойнейший, прекрасное выше справедливого, оно второе по чину, тогда как первое место Прокл отдает благому или доброму, а третье — справедливому, что верно для ума, постигающего первоосновы вещей, но в душе нашей прекрасное и справедливое нераздельны. Тем не менее Исократ полагал, что вся красота и прелесть гомеровских поэм рождаются из красоты Елены [98]. И ничего нет удивительного в том, что троянцы, дабы удержать у себя Елену, ратовали столько лет за неправое дело, не внимая мудрым советам возвратить Елену Менелаю, как о том упоминает Аристотель в своих книгах о морали [99], а Аристотелю мы должны доверять больше, чем любому другому философу. По его же мнению, героическая поэма не должна отказываться от любви, а по мнению других, любовь ей совершенно необходима. И чем серьезнее трагедия, тем больше причин смягчить ее чрезмерную суровость любовной усладою, как поступил Еврипид в своей «Федре» и за ним Сенека в «Ипполите» [100], а Софокл не умолчал в «Антигоне» о нежном чувстве и горестной любви Гемона, в «Трахинянках» же — о любовной страсти Деяниры. И посему Деметрий Фалерский в книге своей «О стиле» писал, что только любовь сообщает трагедии изящество [101]. Сейчас мы имеем в виду любовь рыцарскую, подобную той, которой любили друг друга или могли любить Ахилл и Поликсена, и едва помянутую трагиками; она вне всяких сомнений подобает героической поэме, вопрос лишь в том: более или менее гнева? Гомер, несомненно, отдал предпочтение гневу, иначе он сложил бы поэму о любви Ахилла и Поликсены. И Платон кажется совершенно согласным с Гомером, ибо из трех способностей нашей души, а именно разума, яростного духа и вожделеющего начала, он полагает наиблагороднейшим разум, повелевающий двумя другими, вожделеющее же начало — подобным бунту простолюдинов: оно отказывается повиноваться разуму, вызывая и усиливая смятение ду-

ши, и усмиряется лишь гневом, этим ратоборцем и пособником разума[102]. Итак, не любовь, а именно гнев должно воспевать героическому поэту. И это было бы неоспоримо, если бы герои, все как один, были бы одержимы любовной страстью, но если любовь не просто страсть, не порывы чувственности, но, как того хочет святой Фома, воля в ее благороднейшем проявлении[103], то такая любовь героев похвальнее, чем их гнев, и потому более, чем гнев, подходит для героической поэмы. Древним либо вообще была неизвестна такая любовь, либо они не хотели наделять ею своих героев, впрочем, если они и не чтили любовь как добродетель, они зато поклонялись ей как божеству и потому должны были считать более чем подходящей для своих героев. Значит, те деяния, которые совершены ради любви, скорее всего могут нам показаться героическими. Современные поэты, которым не пристало, даже изображая ее божеством, писать о любви героев, отдающих свою жизнь ради Иисуса Христа, могут, слагая образ рыцаря, писать о его любви как постоянном проявлении его воли; именно так поступали среди прочих и те испанские писатели, которые сочиняли на своем родном языке, оставив заботы о рифме и не претендуя на славу, так что имена большинства из них и на самом деле не дошли до потомков[104]. Но как бы то ни было, тот, кто воспел Амадиса, возлюбленного Орианы, заслуживает больших похвал, чем любой французский писатель, и я не исключаю из числа последних того, кто написал о Ланселоте — Арнаута Даниэля, хотя Данте сказал о нем:

> В стихах любви и в сказах он сильней
> Всех прочих; для одних глупцов погудка,
> Что Лимузинец перед ним славней[105].

Но если бы Данте довелось прочесть Амадиса Галльского и Греческого или Прималеона[106], он, возможно, изменил бы свое мнение, ибо как раз в испанских поэмах описана благороднейшая и постояннейшая любовь, а из французских с ними можно сравнить лишь «Любезного Джироне»[107], герой которого так жестоко казнит себя за непостоянство в любви, однако, если бы герой достиг такого расположения духа, когда никакое чувство не может возобладать над разумом, он бы заслуживал еще больших похвал. И крепче была бы дружба Джироне и Данаино, если бы ей не помешала любовь. Впрочем, провинность Джироне не столь велика, как Бискальино в «Орландо», и не будь ее, выиграла бы добродетель Джироне, но проиграла поэма. Добродетель же Леоне в «Орландо» превосходит все, о чем мне до сих пор доводилось слышать, и потому, на мой взгляд, глупо сомневаться в том, кто учтивее — Руджеро или Леоне, ибо учтивый человек должен быть честным и прямодушным, а коль скоро Руджеро обманул Брадаманту, значит, он никак не может соперничать в учтивости с греческим принцем, с каковым можно до известной степени сравнить лишь Джизиппо, мужа одной национальности с Леоне, но иной судьбы; учтивость же мессера Ансальдо походит более на благородное

безумие и потому заслуживает скорее порицания, чем хвалы [108]. Таким образом, любовь и дружба — в высшей степени подходящий сюжет для героической поэмы; и если дружбой зовется то чувство, которое питал Ахилл к Патроклу, то именно оно, более какого-либо другого, пристало героическому ладу. И о мнении Данте нельзя не вспомнить, дабы его суждением, нелегковесным для отечественной словесности, укрепить наше мнение. Данте говорит в книгах «О народном красноречии», что три вещи надлежит воспевать в высоком слоге: спасение, любовь и добродетель, ибо спасение полезно, любовь приятна, добро беспорочно [109]. Но коль скоро высоким слогом является трагический, который или совпадает с героическим, или включает его в себя, любовь, без всякого сомнения, должна быть воспета в героической поэме. Данте полагает любовь только приятной, но она же может быть непорочной рыцарской добродетелью, т. е. проявлением воли. Дозволено, значит, героическому поэту брать любовный сюжет наподобие любви Леандра и Геры, которую воспел древнейший греческий поэт Мусей, или Ясона и Медеи, которую выбрали своим предметом Аполлоний у греков и Валерий Флакк у латинян, или Александра и Елены, описанной Коллуфом Фиванским и отцом Григория XIV кардиналом Сфондрато, не только достойным священнослужителем, но и достойнейшим поэтом, или любви Феогена и Хариклеи и Левкиппы и Клитофонта, о чем на одном и том же языке рассказали Гелиодор и Ахилл Татий, а также Арчиты и Палемоне, Флорио и Бьянкофьоре, о которых на нашем языке написал Боккаччо, а также наподобие превратностей, постигших Пирама и Тисбу, о которых сложил свою маленькую поэму Тассо, мой отец, или безумия Нарцисса, что взял сюжетом Аламанни [110]. Однако суть героической поэмы, которую мы ныне изыскиваем, есть благородство и совершенство. И действие ей пристало самое что ни на есть благородное, наподобие путешествия аргонавтов, которые отправились за золотым руном, о чем сложили свои поэмы сначала Орфей, а за ним Аполлоний. Не менее благородны также Троянская война и странствия Улисса, воспетые Гомером, Фиванская война и отрочество Ахилла, описанные Стацием, гражданская война и вторая африканская, положенные на стихи Луканом, Силием Италиком и Петраркой, который, воспев любовь Массинисы, затмил Италика [111]; но вступление Энея в Италию все превзошло благородством, ибо само деяние возвышенно и преславно, возвышеннейшим же и славнейшим его назовем, если вспомним, что им положено начало империи Римской, о чем упоминает божественный поэт в начале «Энеиды»:

Вот сколь огромны труды, положившие Риму начало [112].

Благородным можно назвать и освобождение Италии от готов, каковое Триссино избрал для своей поэмы [113], а благородство подвигов, счастливо и славно совершенных во имя утверждения истинной религии, прославления церкви и империи, уже само по себе берет в полон

душу читателя, волнует и услаждает его на диво, а сопряженное с искусством превосходного поэта обладает могуществом, поистине неодолимым.

Надлежит, таким образом, поэту сторониться вымысла, особенно если речь идет о соседней, всем известной стране, дружественном народе, но о далеких народах и неизведанных странах многое можно измыслить, не страшась отнять у повествования достоверность. И надлежит в этом случае рассказывать о стране готов, о Норвегии, Швеции, Исландии, о Восточных Индиях или о только что открытых землях в бескрайнем океане за Геркулесовыми столбами. Да не касается поэт материй, поэзии несвойственных, противных вымыслу и искусству, да отвергнет он излишне грубые, которым не придать блеска, памятуя о совете Горация:

Все, что блеска рассказу не даст, он оставит в покое [114].

Да отвергнет поэт то, в чем нет порядка, ибо кривое дерево столяру непригодно, да откажется он от материй сухих и черствых, ибо скудную пищу дают они разуму и искусству поэта, а также от излишне унылых, скорбных и злосчастных, наподобие гибели паладинов и поражения при Ронсевале [115], ведь ни один поэт ни среди греков, ни среди латинян не превозносил в героической поэме победы персов или франков и поражения афинян или спартанцев, а, напротив, Аллия, где полегло столько наших [116], считалось злосчастным и злополучным местом, каковым надлежит считать и Ронсеваль. Пусть поэт сеет смерть и убийства среди противников, как Гомер, который преумножил их число среди троянцев и варваров. Не столь благоразумен был Стаций, который восславил невзгоды аргивян и поражение и гибель войска, ведомого семью царями, — сюжет, подобающий только трагедии и избранный одним из греческих трагиков, Еврипидом, этим, по словам Аристотеля, «tragikotatos» [117]. Не должно поэту углубляться в материи слишком отвлеченные, уместные скорее в богословских и философских школах, чем в княжеских дворцах и на сценах театров, не должно соревноваться с естествословами и богословами, памятуя о Горации, который во втором послании к Лоллию восхвалил Гомера и поставил выше многих философов, писавших о добродетели и благопристойности:

Лоллий, пока у певца ты троянской войны выбираешь
В Риме стихи для речей, я его прочитал здесь в Пренесте.
Что добродетель, порок, что полезно для нас или вредно,
Лучше об этом, ясней, чем Хризипп или Крантор, он учит [118].

Да не будет поэт слишком пытлив ко всему тайному и непонятному, что хранит древность, если только речь не идет о вещах важнейших и потому подлежащих исследованию; надлежит ему пренебрегать пустяками, о сердечной страсти повествовать великолепно, о сокровенном — ясно, о всем прочем — необыкновенно, не утомлять читателя

растянутым церемониалом, церковным или светским, игры описывать живо, увлекательно, наглядно, и не все подряд, а только славы и известности достойные, превыше всего почитая воинские потехи и как бы подобия браней, как поступали Гомер и Вергилий, первый — описывая погребение Патрокла, второй — похороны Анхиза[119]. Ныне на смену играм пришли турниры и поединки, и о них наши поэты превосходно поведали: Ариосто — о турнире в Дамаске, Тассо — в Корнуэльсе[120], правда, Ариосто все же поступил не наилучшим образом, ибо если в Англии, как то изображает Тассо, турниры действительно были в почете, то у турок и сарацин они приняты не были, и, как говорил Джемма, брат императора Турции Салима, находясь в Риме в качестве пленника, турниры в Турции — игра, а не состязание[121]. Должен также помнить поэт о славе нации, о том, что положило начало городу или знаменитому роду, об устроителях царств и империй, в чем превосходил других Вергилий; надлежит также соблюдать умеренность в измышлении невозможного, чудовищного, чудесного, несообразного, и не стоит повторять неудачный опыт того поэта, что, избрав для подражания сказание о Тиресии (который, ударив змею, превратился из мужчины в женщину, а затем снова в мужчину), превратил Ринальдо в женщину: должно помнить, что искусство волшебства, да и сама природа, не всемогущи и подчиняются некоторым законам; пусть же поэт припомнит все стародавние чудеса, чудодейства и диковины, присмотрится к их героям, учтет различие религий и, стремясь доставить удовольствие, укрепляет, насколько возможно, веру в чудесное. Не должен он избегать волшебного, не должен отказываться и от описания охоты, хотя бы на зверей ужасных и редкостных, каковой была охота Аграманте в Бизерте[122]; и тут мы можем следовать примеру древних: вспомним хотя бы вепря, убитого Аталантой, что было причиной несчастья Мелеагра, героя, воспетого и греческими и латинскими поэтами[123], или быка, укрощенного Тезеем, или змея, убитого Гераклом. Пусть описывает поэт бури, пожары, морские путешествия, необычные места и страны, пусть с усердием принимается за описания сражений на суше и на море, осад городов, войскового строя и расположения стоянок, избегая излишеств и не утомляя читателей чрезмерной ученостью, в чем примером ему будут Гомер, Вергилий и другие древнейшие поэты, а не Триссино. Пусть он не задерживается слишком долго на наставлении в воинском искусстве, в чем Тассо подражал Клавдиану, и потому его Перион обучает Галаора так же, как император Феодосий обучал своего сына Гонория[124]. Этого правила надлежит ему следовать и в описании голода, засухи, чумы, рассвета, заката, полдня, полночи, времен года, дней и месяцев дождливых или солнечных, безоблачных или грозовых; но на военных советах и при смотрах войск многоречивости можно не опасаться, чему нас учат древние поэты; описывая же доспехи, гербы, лошадей, корабли, храмы, дворцы, шатры, палатки, картины, статуи и прочее, надлежит, памятуя о сообразии, избегать чрезмерных

длиннот, порождающих скуку. О смертях надлежит повествовать разнообразно, убедительно и с чувством, о поединках на копьях и мечах — правдоподобно и не слишком отклоняясь от обычно происходящего, от того, что могло произойти, что не вызывает недоверия и о чем ходят рассказы. Угрожать надлежит надменно и жестоко, сожалеть коротко и сердечно, шутить приятно и изящно; истину нечего скрывать за древностью времен и как бы окутывать туманом, а вымысел выставлять на яркое солнце, — его нужно таить во мраке, как товар, которому таким образом легче найти спрос. Меж нынешней порой и древнейшими временами выбирай то, что отстоит от нашей памяти на надлежащее расстояние, как художник, который не выставляет свои картины прямо у нас перед глазами, но и не так далеко, чтобы разобрать их было невозможно, а помещает их ближе к свету на подобающую высоту. Среди красивых вещей надлежит выбирать наикрасивейшие, среди возвышенных — наивозвышеннные, среди чудесных — наичудеснейшие, и в наичудеснейших надо постараться усилить новизну и величавость; не стоит тратить время на обыденную необходимость, на то, как люди вкушают пищу или накрывают на стол, описывай это кратко, следуя в том за Вергилием:

Спутники тут за добычу взялись, о пире заботясь:
Мясо срывают с костей, взрезают утробу, и туши
Рубят в куски, и дрожащую плоть вертелами пронзают,
Ставят котлы на песке, и костры разводят у моря.
Все, возлежа на траве, обновляют пищею силы,
Старым вином насыщая себя и дичиною жирной [125].

Или же как писал он в другом месте:

Дом изнутри между тем убирают с роскошью царской;
Пир в покоях дворца готовят; ковры расстилают:
Тканы искусно они и украшены пурпуром гордым.
Стол отягчен серебром, на золоте кубков чеканных
Выбиты длинной чредой деянья славные предков,
Подвиги многих мужей от начала древнего рода [126].

И в этом:

Слуги воду для рук и корзины с дарами Цереры
Подали; следом несут полотенца со стриженой шерстью.
В доме рабынь пятьдесят чередою длинной носили
Разные яства гостям, благовонья курили пенатам,
Сто рабынь и столько же слуг, им возрастом равных,
Ставили блюда на стол, подавали емкие чаши [127].

Описания тех трапез похвальны, что происходят у далеких народов и в невиданной обстановке. Должен также пренебрегать поэт всем низким, всем простонародным и бесчестным, чего не лишены рассказы о Фьяметте и о судье [128]; обыденному надлежит добавить возвышенно-

сти, неизвестному — известности и великолепия, простому — изысканности, правдивому — украшений, ложному — достоверности, и если случится поэту описывать пастухов, свинопасов, козопасов и тому подобное, должен он позаботиться о приличном облике поэмы и выставить их в таком виде, в каком они являются при царском дворе, в пышности и в великолепии.

Итак, надлежит разумному поэту, досточтимый синьор, искать в материи некие свойства, которые кратко можно перечислить следующим образом: историческую достоверность, истинность религии, простор для вымысла, удобство времени и значительность событий. Мы называем материей то, что еще не испытало на себе мастерства эпического поэта, а после того как поэт материю эту расположил и обработал, а также украсил речью, материя перестает быть таковой и превращается в фабулу — форму и душу поэмы, как называл ее Аристотель[129]. Но поэма не простая форма, ибо состоит из формы и из материи. В начале этого рассуждения я уподобил так называемую голую материю тому, что натурфилософы называют первоматерией, и можно полагать, что подобно тому как философы в первоматерии, несмотря на отсутствие формы, все же находят количество, непрестанно и вечно сопутствующее материи, наличествующее в ней до порождения формы и пребывающее в ней после гибели формы, так и поэт должен в своей материи прежде всего разуметь количество, ибо, избирая материю, он берет ее в определенном количестве. И это, взятое им, количество должно быть таково, чтобы он имел возможность, выстраивая фабулу, ввести в нее побочные эпизоды, а также украсить и наделить великолепием вещи, простые по своей природе, и поэма при этом не разрослась бы до таких размеров, что показалась бы чрезмерно длинной, ибо не должна поэма превосходить определенную величину, о чем еще пойдет речь ниже; если же чрезмерность и излишество не устранить изначально, то придется отказаться от отступлений и украшений, необходимых поэме, и ограничить ее пределами простого исторического повествования. Именно так случилось с Луканом и Силием Италиком, которые избрали для своих поэм обширнейший и необъятный предмет: Лукан решил поведать не только о дне Фарсальской битвы, как указывает название, но о всей гражданской войне между Цезарем и Помпеем, а Италик — о Второй Африканской войне; таковой предмет, будучи обширнейшим, способен занять собой все пространство эпопеи, не оставив места ни вымыслу, ни искусству поэта; и потому, сравнивая иной раз, как об одном и том же писали Силий-поэт и Ливий-историк, приходится признать, что поэт и суше и безыскуснее, что противоречит обычному порядку вещей. Подобного упрека заслуживает и Стаций, хотя на поэтический вымысел он щедр, однако пренебрег наукой Гомера, начав рассказ с первых причин войны, и только много книг спустя ему удалось привести греков под Фивы, так что прибытие под конец Тезея и битва за право похоронить погибших кажутся уже написанными для другой поэмы. В том же не-

достатке можно упрекнуть и Триссино. Таким образом, выбор слишком обширной материи вынуждает нарушить присущие поэме границы (в чем можно упрекнуть и «Влюбленного» и «Неистового Орландо», если рассматривать их как одну поэму, каковыми они и являются, несмотря на различие названий и авторов) или же вынуждает отказаться от побочных эпизодов и других украшений, необходимых поэту. Дивишься благоразумию Гомера, который избрал весьма малый предмет для поэмы, но увеличил его многими эпизодами и украсил, как только возможно, доведя до похвальной и подобающей величины. Более обширный предмет избрал Вергилий, в одну свою поэму вместивший то, что в двух поэмах Гомера заключено, и все же предмет этот оказался не настолько велик, чтобы вынудить его впасть в один из двух сказанных грехов. Однако краткостью он иной раз грешит: его сдержанность и немногословность превосходны и неподражаемы, и все же они менее поэтичны, нежели многоречивость Гомера. По этому поводу мне вспоминается то, что я слышал от Сперони (превосходнейший человек — его дом, учась в Падуе, я посещал так же охотно и часто, как училища, ибо он мне напоминал ту Академию, тот Ликей, где Сократ с Платоном имели обыкновение вести беседу) [130], а слышал я от него, что наш латинский поэт ближе к греческому оратору, нежели к греческому поэту, и, наоборот, наш латинский оратор больше общего имеет с греческим поэтом, нежели с оратором: греческий поэт и греческий оратор развили то, что уже было заложено в их искусстве, а латиняне взяли себе то лучшее, что подходило им, из чужого. И действительно, если глубже вникнуть в их слог, сразу заметно, как похоже обильное красноречие Цицерона на широкую многоречивость Гомера, а с другой стороны, как схожи Демосфен и Вергилий в своем изысканном краткословии, столь ясном, точном и неотразимом.

Из сказанного следует, что голая материя должна быть наделена таким количеством, чтобы, встретившись с искусством поэта, она возросла, но не вышла при этом за границы подобающей величины. [...]

АНГЛИЯ

Филип Сидни

ЗАЩИТА ПОЭЗИИ

Когда я с истинно достойным Эдвардом Уоттоном находился при дворе императора [1], мы вместе с ним брали уроки верховой езды у Джона Пьетро Пуглиано, в высшей степени похвально служившего его величеству в должности конюшего. Итальянец, обладавший богатым умом, не только демонстрировал нам свое мастерство, но и старался при этом приумножить нашу память размышлениями, которые представлялись ему наиболее ценными. Но более всего, насколько я помню, он занимал мой слух именно тогда, когда (либо оскорбленный задержкой жалованья, либо тронутый нашим ученическим восхищением) произносил речь во славу своего ремесла. Он говорил, что военные — самое благородное из сословий и что кавалеристы — наиблагороднейшие из военных. Он говорил, что кавалеристы — боги войны и украшение мира, что они стремительны и стойки, что они не имеют себе равных ни в лагере, ни при дворе. Более того, он доходил до невероятнейшего утверждения, будто ничто не вызывает у подданных такого восторга, как умение государя хорошо сидеть в седле, и по сравнению с верховой ездой искусство управлять государством — сущая pedanteria [2]. Затем он обычно переходил к похвалам лошади, говоря о том, какое это бесподобное животное: единственный придворный, служащий без лести, животное изумительной красоты, преданности, храбрости и тому подобное. Так что, не будь я несколько знаком с логикой до того, как встретил Пуглиано, я думаю, он заставил бы меня пожалеть, что я не лошадь. Однако своими пространными речами Пуглиано по крайней мере внушил мне, что любовь к себе превыше всяких пристрастий, обычно заставляющих людей пышно приукрашивать те сообщества, к которым они сами принадлежат.

И если страстная убежденность и слабые доводы Пуглиано не удовлетворят вас, я могу привести вам в качестве примера самого себя, поскольку я (не знаю, за какую провинность) в мои еще молодые, проводимые в безделии годы, обнаружив себя в звании поэта, должен сказать вам нечто в защиту этого моего невольного призвания; и если в моей защите вы найдете больше благих намерений, нежели здравомыслия и убедительности, будьте снисходительны ко мне, ибо следует извинять ученика, следующего за своим учителем. И все

же я должен сказать, что, имея весомые основания написать полную жалости защиту бедной поэзии, из едва ли не высочайшего проявления учености ныне превратившуюся в посмешище для детей, я и обязан убедительно доказать необоснованность современного к ней отношения; ибо если раньше никто не осмеливался лишать поэзию ее заслуг, то сейчас против нашей простушки выдвигают даже имена философов, стремясь ее опорочить. А это таит опасность гражданской войны между музами.

Во-первых, клянусь честью, всем людям, считающим себя учеными и нападающим на поэзию, можно справедливо возразить, что это похоже на неблагодарность, ибо они стараются опорочить то, что у всех великих народов и на всех известных языках первым принесло свет познания и было первой кормилицей, молоко которой позволило им постепенно перейти к более трудноусваиваемым наукам. Нравится ли ученым играть роль ежа, который выгнал из норы приютившего его хозяина[3], или роль ехидн, своим рождением убивающих родителей[4]? Пусть ученая Греция с ее разнообразнейшими науками похвастает хотя бы одной книгой, которая была бы написана до Музеса[5], Гомера и Гесиода, а все трое были лишь поэтами. Да и никакая история не может утверждать того, что до них жили другие сочинители, если только они не обладали искусством поэзии наподобие Орфея, Лина, а также некоторых других, кто, являясь первыми в этой стране людьми, заставившими перо передавать их знания потомству, могли бы по справедливости претендовать на звание отцов науки. Ибо поэтам не только принадлежит приоритет (хотя старина сама по себе достойна уважения), но они также первыми силою сладостного очарования привели дикие, неуправляемые умы в восхищение перед знанием. Говорят, что Амфион сдвигал своими песнями камни при постройке Фив[6], что Орфея слушали звери и бесчувственные, поистине звероподобные, люди. У римлян были Ливий Андроник и Энний[7]. Первыми итальянцами, превратившими родной язык в сокровищницу знаний, оказались поэты Данте, Боккаччо и Петрарка. Так же и у нас, в Англии, были Гауэр и Чосер[8], вслед за которыми их наследники, ободренные и восхищенные замечательным начинанием, занялись делом усовершенствования нашего родного языка равно как в поэзии, так и в других науках.

Это представлялось настолько очевидным, что философы Греции долгое время осмеливались выступать лишь под масками поэтов. Фалес, Эмпедокл и Парменид, например, стихами пели свои натурфилософии, а Пифагор и Фокилид — свои нравоучения; Тиртей же пел о военном деле, Солон — о политике[9]. Или скорее они, будучи поэтами, обращали свой великолепный дар к тем областям высшего знания, которые до них были сокрыты от мира. Относительно того, что мудрый Солон был прежде всего поэтом, свидетельствует его поэма об Атлантиде, продолжение которой написано Платоном[10]. И воистину даже у Платона любой, поразмыслив хорошенько, найдет, что, хотя

содержание и силу его произведений составляет философия, их облик и красота зависят больше от поэзии: здесь все построено на диалогах, где он мысленно заставляет многих честных граждан Афин говорить о таких вещах, в которых они в жизни не признались бы даже на дыбе. Кроме того, Платон в поэтической форме описывает обстоятельства, при которых его герои встречаются, — это или хорошо устроенный пир, или приятная прогулка. Он также вплетает простые рассказы, как, например, историю о кольце Гигеса [11] и другие; человек, неспособный распознать в них цветы поэзии, никогда не бродил в саду Аполлона.

И даже историографы (хотя их уста вещают о действительных событиях минувшего, а их лбы несут печать правдивости) с радостью заимствовали у поэтов и манеру, и, по возможности, их вес. Геродот посвятил свою историю девяти музам [12] и так же, как все, писавшие после него, выкрал или незаконно захватил у поэзии свое страстное изображение страстей и подробные описания сражений, которые никто не мог подтвердить. И если против этого возразят, то уж долгие речи, вложенные в уста великих монархов и полководцев, конечно, никогда ими не произносились.

Таким образом, действительно, ни философ, ни историограф не могли бы поначалу проникнуть в крепость народных суждений, если бы великая поэзия не распахивала ворота. Это ясно на примере всех нынешних народов, среди которых не процветают науки, но которые обладают некоторым поэтическим чувством. В Турции помимо священников-законодателей единственные авторы — поэты. В соседней с нами стране Ирландии, почти лишенной собственной учености, к поэтам все же относятся с благоговейным почтением. Даже у самых варварских и примитивных индейцев, не имеющих письменности, есть свои поэты, которые слагают и поют песни, называемые «areytos», рассказывающие о подвигах их предков и возносящие хвалы их богам. Можно с достаточной вероятностью предположить, что если к ним некогда придут науки, то это произойдет из-за смягчения и оттачивания их грубых, тупых умов сладостными восторгами поэзии. Ибо до тех пор, пока они не найдут удовольствия в упражнениях ума, великие преимущества обширных знаний едва ли смогут убедить их, не ведающих плодов этих знаний. В Уэльсе, где живут прямые потомки древних бриттов, мы имеем веские доказательства того, что среди них издревле были поэты, называемые **бардами**, и что, несмотря на завоевания римлян, датчан и норманнов, стремившихся стереть самую память уэльсцев об учености, их поэты все-таки существуют и ныне. Так что столь долгая жизнь поэзии не менее замечательна, нежели ее ранний расцвет.

И поскольку создателями большинства наших наук были римляне, а до них — греки, давайте вкратце остановимся на их свидетельствах хотя бы для того, чтобы посмотреть, какие имена давали они этому презренному ныне искусству. У римлян поэта называли «vates»,

что равнозначно слову «предсказатель», «провидец» или «пророк», как это следует из значений производных слов: vaticinium, vaticinari [13]. Вот какое божественное звание дал замечательный народ этому восхищающему сердца знанию! И поэзия приводила их в такое упоение, что они стали усматривать в случайно попавшихся стихах великие приметы своей будущей судьбы. Выражение «Sortes Virgilianae» [14] появилось тогда, когда люди начали истолковывать наугад открытые страницы Вергилия. Подобными примерами изобилуют жизнеописания императоров, как, например, история Альбина [15], наместника нашего острова, которому в детстве попался стих:

Arma amens capio, nec sat rationis in armis [16]

и который именно так встретил свою смерть. И хотя все это было крайне суетным и безбожным суеверием, равно как и предположение, будто подобные стихи руководят духами, — откуда и появляется слово «charms», производное от «carmina» [17], — оно все-таки свидетельствует, сколь великим почтением пользовались поэты, и не без весомого на то основания, ибо и дельфийские оракулы, и прорицания Сивиллы целиком возвещались стихами; ибо изысканная точность размера и метра, а также свободная игра высоко парящего воображения, свойственные поэтам, казалось, заключали в себе некую божественную силу. Не могу ли я осмелиться на чуть большее, доказывая разумность слова vates, и заявить, что священные «Псалмы» Давида являются божественной поэмой? Если я сделаю это, то лишь основываясь на свидетельствах великих ученых древности и современности. Даже самое название «Псалмы» говорит в мою пользу — в переводе оно означает не что иное, как «песни». Кроме того, все ученые гебраисты [18] согласны с тем, что псалмы целиком написаны стихотворным размером, хотя правила их стихосложения пока не вполне выяснены; и что самое главное, наконец, об этом свидетельствует чисто поэтическая манера пророчеств. Ибо чем еще можно назвать постоянные упоминания музыкальных инструментов, частую и свободную смену образов, замечательный прием (prosopopeias [19]), благодаря которому вы как бы лицезреете шествие Господа во всем его величии и слышите рассказ о ликовании диких зверей и о скачущих холмах, как не небесной поэзией, в которой Давид более всего обнаруживает свою любовь к невыразимой и вечной красоте, видимой только для очей ума, просветленного верой? Но, право, упомянув сейчас это священное имя, я могу показаться человеком, порочащим его связью с поэзией, которая среди нас опустилась до смехотворного положения: однако те, кто, сохранив спокойствие духа, заглянут в поэзию поглубже, обнаружат, что ее назначение и воздействие таковы, что, будучи правильно использована, она не заслуживает изгнания из божьей церкви.

А теперь давайте посмотрим, как называли и как оценивали по-

эзию греки. Поэту они дали имя «poet», и это имя, как самое замечательное, перешло в другие языки. Оно происходит от слова poiein, что значит «творить», «создавать». И в этом, уж и не знаю — случайно или сознательно — мы, англичане, сошлись с греками, называя поэта «творцом». Я предпочту, чтобы значение этого титула — то, насколько он высок и несравненен, — было понятно из примеров ограниченности других наук, а не из моего пристрастного голословного утверждения. Нет наук, доступных человеку, которые бы не имели своим главным объектом создания природы, без которых они не могут существовать и от которых они зависят настолько, что становятся как бы актерами, играющими пьесу, написанную природой. Так, астроном, наблюдая за звездами, устанавливает, какой порядок сообщила им природа. Тем же занимаются геометр и математик, изучая различного рода величины. Музыкант показывает нам, какие временные отрезки созвучны природе, а какие — нет. Натурфилософ заимствовал у природы свое имя, а этика основана на изучении естественных добродетелей, пороков и страстей человека; при этом она утверждает: «Следуйте природе — и вы не будете заблуждаться». Юрист изучает человеческие законы, историк — человеческие дела. Грамматик, занимаясь только правилами речи, а ритор и логик, определяя, что в жизни всего легче доказать или же каким образом можно убедить людей, выводят искусственные законы, которые все-таки ограничены посылками и поставленными проблемами. Врач исследует природу человеческого тела, а также природу полезных и вредных для него веществ. И даже метафизика, хотя ее категориями являются вторичные, абстрактные понятия, за что ее и считают сверхъестественной, все же в действительности строит свое здание на глубинных свойствах природы.

Только поэт, презирающий путы подобной подчиненности, воспаряет на крыльях собственного замысла и, по существу, создает вторую природу, в которой вещи оказываются или более совершенными, нежели естественные, или же совсем новыми, в формах, никогда не существовавших в природе: герои, полубоги, циклопы, химеры, фурии и тому подобное. Итак, идя рука об руку с природой, поэт не ограничивает себя узкими рамками ее даров, но свободно витает в зодиаке собственного воображения. Природа никогда не наряжает землю с такой роскошью, с какой это сделали поэты: их реки — красивее, деревья — более плодоносны, цветы — еще благоуханнее, отчего наша возлюбленная земля становится все более прекрасной. Мир создан из бронзы, и только поэты превращают его в золотой.

Но оставим все это в покое и перейдем к человеку, для которого создан окружающий мир и над сотворением которого природа, кажется, потрудилась тщательнее всего. Давайте подумаем, создавала ли природа столь преданного любовника, как Феаген[20], столь верного друга, как Пилад, столь храброго мужа, как Роланд, столь совершенного государя, как Кир Ксенофонта[21], или столь превосходного во

всех отношениях человека, как Эней Вергилия? Это нельзя представить даже в шутку, ибо создания природы принадлежат бытию, а поэзия является подражанием или вымыслом, и любому знающему понятно, что мастерство художника основано на самой идее или первообразе творения и не зависит от его конкретных проявлений. А то, что поэт увлечен самой идеей — это очевидно, ибо он представляет нам явления столь превосходными, сколь способен их вообразить. Поэтические образы, однако, не являются целиком вымышленными, как мы обычно говорим, когда кто-то строит воздушные замки; поэзия субстанциональна в той мере, в какой она не только подражает потенциальным возможностям природы, создавая образ Кира как пример исключительного совершенства, но и дарует миру идеального Кира для того, чтобы многие стали Кирами, если они правильно поймут, зачем и как поэт создал его. И не считайте слишком дерзким сравнение высшей способности человеческого ума с силами самой природы, но лучше воздайте должное небесному создателю поэтов, сотворившему человека по своему образу и подобию и возвысившему его надо всеми творениями природы. Нигде это не проявляется столь ярко, как в поэзии, в которой человек, ощущающий силу божественного дыхания, создает произведения, далеко превосходящие эту природу, несмотря на недоверчивость людей, свойственную для них со времени первородного греха, с тех пор, как наш возвышенный ум дает нам познать совершенство, но наша слабая воля все же не позволяет его достигать. Эти доводы, однако, будут понятны немногим, и еще меньшее число людей с ними согласятся. Но я смею надеяться хотя бы на согласие в том, что греки действительно с некоторым основанием дали поэту титул, стоящий надо всеми другими учеными званиями.

С тем чтобы истина показалась более осязаемой, давайте перейдем к доказательствам более традиционным, и, я надеюсь, что хотя они и не содержат в себе столь несравненных похвал поэтам, какие заключены в этимологии их имени, однако само описание поэзии, против которого никто не будет возражать, не должно быть опущено в похвальной речи поэтам.

Итак, поэзия — это искусство подражания, ибо таким образом Аристотель определяет ее в понятии «mimesis», т. е. «воспроизведение, подражание или живописание»; говоря метафорически, поэзия — **это говорящая картина**, имеющая целью наставлять и услаждать. Издавна существуют три различных ее вида.

Самыми древними и превосходными были поэты, подражавшие непостижимому совершенству Господа. Таков Давид в своих «Псалмах», Соломон в «Песне песней», в «Экклезиасте» и «Притчах», Моисей и Дебора в их «Гимнах», таков был и автор «Иова». Эти книги Иммануил Треммелиус и Франциск Юниус вместе с другими учеными назвали поэтической частью Библии[22]. Никто из относящихся с должным священным благоговением к Святому Духу не будет высказываться против этого. К данному же виду поэзии относятся песни Орфея, Ам-

фиона, гомеровы гимны и многие другие произведения греков и римлян, хотя они и были посвящены совершенно ложным богам. И к этой поэзии должны обращаться те, кто последует совету святого Иакова и будет выражать радость пением псалмов; и я знаю, что некоторые с пользой для себя обращаются к ней, когда, жестоко страдая от смертных грехов, они находят покой и утешение в ее непреходящей благости.

Поэты иного рода имеют дело с философскими материями: или связанными с нравственностью, как у Тиртея, Фокилида и Катона[23], или с природой вообще, как у Лукреция и в «Георгиках» Вергилия, или с астрономией, как у Манилия и Понтано, или же с историей, как у Лукана. Если эта поэзия кому-либо не нравится, причина тому — отсутствие вкуса в суждениях данных людей, а не качество изысканной пищи превосходно выраженных знаний.

Но, поскольку этот, второй, вид поэзии ограничен пределами собственного предмета, а не избирает свободный путь поэтического воображения, оставим грамматикам дискуссию о том, настоящие это поэты или нет, и обратимся к третьему виду — к действительно настоящим поэтам, о которых главным образом и идет речь. Между истинными поэтами и стихотворцами второго рода такая же разница, как между посредственными художниками, изображающими на полотне только те лица, которые они видят перед собой, и более выдающимися мастерами, которые, признав законом лишь собственный разум, воспроизводят перед вами в красках то, что более всего достойно лицезрения, как, например, твердый, но скорбный взгляд Лукреции, искупающей чужую вину[24]. При этом мастер пишет не Лукрецию, которой никогда не видел, но изображает внешнюю красоту подобной добродетели. Только поэты, которые, достойно подражая природе, поучают и доставляют наслаждение, должны относиться к этому, третьему, роду. И, подражая, они не заимствуют ничего из того, что есть, было или будет, но вторгаются в сферы божественного предположения относительно того, что может или должно быть, подчиняясь лишь дисциплине ученого суждения. Именно этих поэтов, как самых первых и благородных, можно по справедливости назвать словом vates, а в наилучших языках наиболее образованные люди одарили их именем творцов, о чем говорилось выше. Ибо они в самом деле не занимаются ничем, кроме подражания природе, и подражают ей, чтобы назидать и давать наслаждение. Они услаждают, чтобы побудить людей приобщиться к добродетели, которую люди избегали бы, как незнакомку, если бы ее облик не доставлял наслаждения. Они поучают, чтобы человек познал добро, к которому его приобщают. Это самая благородная цель, достичь которой во все времена стремилась любая из наук, и все же встречаются еще злые языки, лающие на поэтов.

Эта поэзия подразделяется на множество более частных подвидов. Самыми значительными являются героические, лирические, трагические, комедийные, сатирические, ямбические, элегические, пастораль-

ные и некоторые другие поэты; из них одни называются соответственно предмету содержания, другие — по излюбленной форме стиха; ведь несомненно, что большая часть поэтов одевает свой поэтический вымысел в ту форму размеренного письма, которая называется стихом, но лишь одевает, ибо стих — только украшение, а не признак поэзии, так как было много превосходнейших поэтов, никогда не занимавшихся версификацией, а наше время в избытке имеет стихотворцев, ни в коей мере не отвечающих званию поэта. Ведь Ксенофонт столь превосходно подражал природе, дав под именем Кира effigiem justi imperii (как сказал о нем Цицерон) [25], что создал этим образом идеальную героическую поэму. Поэмой является и сладостный вымысел в картине любви Феагена и Хариклеи, созданной Гелиодором, хотя они обе и написаны прозой. Я говорю это, чтобы показать, что рифма и стих создают поэта не более, нежели длинная тога — адвоката, который, защищай он и в доспехах, все-таки должен быть адвокатом, а не воином. Лишь способность воображения создавать замечательные образы добродетели, пороков или чего-либо иного и создавать так, чтобы они содержали восхищающее назидание, должна быть подлинным отличительным признаком поэта, хотя поэтический сенат действительно избрал стих в качестве наиболее пристойного облачения поэзии, подразумевая при этом, что поскольку содержание поэзии безгранично, постольку и в манере поэты вольны перешагивать пределы стиха. Слова не срываются с языка у поэтов случайно (как в застольной беседе или во сне), но они взвешивают каждый слог каждого слова, чтобы создать гармонию, соответствующую достоинству предмета.

Пришла пора поэтому оценить этот последний вид поэзии по его воздействию на людей, а затем рассмотреть его составляющие, и, если ни один из этих разборов не засвидетельствует, что данные поэты заслуживают порицания, я надеюсь, мы выслушаем более милостивый приговор. То очищение ума, обогащение памяти, развитие способности суждения и представления, которые мы обычно называем знанием, под каким бы именем оно ни выступало и к какой бы ближайшей цели оно ни направлялось, в конечном счете должно вести и привлекать нас к той степени совершенства, какую способны достичь наши падшие души, еще более осквернённые своей обителью из праха. Это стремление в зависимости от склонности человека порождает многообразие форм познания. Ибо некоторые полагают, что данное блаженство достигается главным образом самим знанием, что нет более высокого и небесного знания, нежели то, которое знакомит со звездами, и посвящают себя астрономии; другие, убедив себя, что они сравнятся с богами, если постигнут причины явлений, становятся натурфилософами и метафизиками; иных покоряет восхитительная прелесть музыки, а иных — точность математических доказательств. Но все эти люди имеют общую цель — познавать и с помощью знания вырвать дух из телесной темницы и возвысить его до наслаждения собственной бо-

жественной сущностью. Но когда на весах опыта было проверено, что астроном, глядя на звезды, может упасть в лужу, что пытливый философ может быть слеп по отношению к себе и что математик способен проводить прямые линии, имея кривую душу, именно тогда, вопреки противоположным мнениям, было доказано, что все эти науки лишь служанки, которые, хотя каждая из них и имеет свою частную цель, все же направлены на достижение высшей цели, стоящей перед царицей наук, греками называемой architectonike[26]. Эта цель заключается (как кажется мне) в познании сущности человека в этическом и общественном отношении не только ради самого знания, но и для нравственного усовершенствования людей. Ближайшая цель седельщика, например, заключается в изготовлении хорошего седла, но он имеет и цель более отдалённую — служить благородному делу верховой езды. Равно и задача всадника заключается в том, чтобы он был полезен воинскому делу. Также и солдат не только должен обладать навыками военного ремесла, но и обязан применять их на деле. И поскольку конечной целью всякого земного знания является доблестный образ действия, постольку искусства, более других способствующие ее достижению, получают заслуженное звание повелителей надо всеми остальными. И мы можем показать благородство поэзии, сравнив поэта с другими претендентами на это звание.

Из последних главными соперниками выступают философы-моралисты. Я представляю их приближающимися ко мне с видом угрюмой серьезности (как будто они не могут выносить вида порока среди бела дня), бедно одетыми, чтобы напоказ засвидетельствовать свое презрение ко всему показному; в руках они держат книги, осуждающие славу, на которых начертаны их собственные имена; они путанно рассуждают против софистики и гневаются на любого, в ком видят нечистый порок гневливости. Эти люди по пути щедро расточают определения, классификации и категории, презрительно и сурово вопрошая: возможно ли найти стезю, столь же быстро приводящую человека к добродетели, как та, которая учит, в чем заключается добродетель, и учит, не только излагая ее сущность, причины и следствия, но и заставляя познать ее врагов — порок, который должен быть уничтожен, и его всесильную прислужницу — страсть, которую необходимо покорить? Этот путь открывает нам и общие свойства добродетели, и отдельные ее проявления. Наконец, философ рассказывает, как добродетель перешагивает рамки личного мирка человека и способствует управлению семьей и поддержанию государства.

Историк навряд ли предоставит моралисту возможность сказать так много, с большой горячностью опровергая его и заявляя, что в деле наставления человечества на стезю добродетели никто не может сравниться с ним, историком, заваленным старыми, изъеденными мышами летописями, доказывающим свою правоту (большей частью) ссылками на другие авторитеты, основные утверждения которых построены на замечательном фундаменте — на слухах. Историк много оза-

бочен тем, чтобы согласовать противоречивые мнения авторов и выискать истину среди пристрастных утверждений. Он лучше знаком с тем, что было тысячу лет назад, чем с современностью. Кроме того, он лучше знает, что происходит в мире, нежели то, что творится в его голове; он увлечен древностью и подозрителен ко всему новому; для молодежи он — чудо, а в застольной беседе — тиран. «Я — testis temporum, lux veritatis vita memoriae, nuntia vetustatis»[27]. Философ, — говорит он, — учит добродетели умозрительной, а я активной. Его добродетель прекрасна для отгороженной от опасности Академии Платона[28], а моя — проявляет свою доблесть в битвах при Марафоне, Фарсалах, Пуатье и Азинкуре[29]. Философ учит добродетели при помощи ряда абстрактных рассуждений, а я лишь прошу вас следовать по стопам ваших предшественников. Умнейший из философов основывается на опыте своей долгой жизни, а я делюсь опытом многих веков. И наконец, если философ сочиняет книгу песен, то я кладу руку ученика на струны, и если он — проводник, то я освещаю путь». Затем историк приведет вам бесчисленное множество примеров, подтверждая раз за разом то, что мудрейшие из сенаторов и царей руководствовались авторитетом истории, как, например, Брут, Альфонс Арагонский[30], да и кто не руководствовался, если на то пошло? В конце долгого спора они приходят к выводу, что философ дает предписания, а историк — примеры.

И кого же теперь мы увидим в качестве судии (ибо спор идет о том, какая из форм в школе наук является высочайшей)? Поистине, как кажется мне, лишь поэта; а если и не судией, то мужем, призванным лишить их обоих и тем более все другие вспомогательные науки высочайшего звания. Поэтому давайте сопоставим поэта с историком и моралистом, и если окажется, что он превосходит обоих, то это будет означать, что ни одно из искусств не может сравниться с поэзией. Ибо, что касается богословия, то, несмотря на все мое уважение к нему, его никак нельзя отнести к искусствам, и не только потому, что оно по охвату настолько шире любого из них, насколько вечность превосходит мгновение, но еще и потому, что оно не принимает во внимание ни одну из наук. Что же касается юриспруденции, то, хотя jus и является дочерью справедливости, а справедливость есть главная добродетель, все же юристы стремятся сделать людей хорошими больше formidine poenae, нежели virtutis amore[31], или, вернее сказать, они не стараются улучшить людей, но лишь добиваются, чтобы те не вредили окружающим, нисколько не заботясь о том, плох или хорош человек, если он хороший гражданин. И поскольку наша порочность делает юристов необходимыми, а необходимость делает их занятие почетным, постольку не вполне справедливо было бы ставить их в один ряд с теми, кто полностью отдает себя борьбе со злом и стремится насаждать добродетель даже в самых потаенных уголках нашей души. Но лишь четыре науки тем или иным образом занимаются рассмотрением человеческих нравов, познание которых является высшей ступенью мудрости.

Поэтому те, кто лучше других взращивают это знание, заслуживают и наибольшего одобрения.

Философ и историк, следовательно, могли бы одержать верх в этом споре: один благодаря предписаниям, другой — назидательным примерам. Но каждый, не располагая обоими средствами одновременно, не достигает цели. Ибо философ, обосновывая при помощи тернистых доказательств голое правило, выражается столь трудным языком и столь неясен для понимания, что человек, не имеющий другого проводника, должен до старости пробираться сквозь эти дебри, прежде чем он найдет достаточно вескую причину быть честным. Философия в такой мере основывается на абстрактном и общем, что воистину счастлив человек, способный понять философа, а еще счастливее тот, кто может применить понятое. С другой стороны, историк, не имея общих нравственных предписаний, настолько связан не с тем, что должно быть, а с тем, что есть, с конкретной правдой явлений, а не с их общим значением, что его примеры не приводят к необходимым выводам, умаляя тем самым полезность его учения.

Лишь несравненный поэт выполняет и то и другое: ибо все, что только ни утверждает философ в качестве желаемого, поэт представляет нам воплощенным в совершенном образе вымышленного героя, сочетая в нем общую идею с отдельными примерами. Я говорю, что он создает совершенную картину, ибо поэт предлагает нашему уму образ того, что философ дает только в словесном описании, не поражающем души, не проникающем в нее, не овладевающем духовным взором так, как это удается образу. Подобно тому как с предметами, доступными для обозрения; человеку, ранее никогда не видевшему слона, носорога или роскошный дворец, тот, кто стал бы рассказывать ему в изысканных выражениях о формах, расцветке, размерах и особых приметах этих животных или о всех красотах дворца, вполне смог бы заставить слушателя по памяти повторить все, что он слышал, однако никогда бы не убедил воображение этого слушателя в том, что оно якобы получило истинное живое представление. Но тот же человек, как только ему представится возможность увидеть хорошие изображения этих зверей или хороший макет здания, должен сразу, не нуждаясь ни в каком описании, составить о них оценочное, критическое суждение. Таким образом, философ, без сомнения, своими учеными определениями, будь то определение добродетели, пороков, политических вопросов или семейных отношений, пополняет память многочисленными основами мудрости, которые тем не менее темны для воображения и суждения, если они не освещены или не представлены говорящей картиной поэзии.

Туллий,[32], часто пользуясь поэтическими средствами, приложил много усилий для того, чтобы мы познали таящуюся в нас силу любви к отчизне. Но послушаем лучше, что говорит Анхиз в объятой пламенем Трое, или увидим Улисса, который, наслаждаясь всеми земными благами у Калипсо, оплакивает свою разлуку с бесплодной и нищей

Итакой. Гнев, говорят стоики, — это кратковременное помешательство. Но достаточно Софоклу вывести перед вами на сцену Аякса, бичующего и режущего овец и коров, полагая, что это войско греков с их предводителями Агамемноном и Менелаем, и вы получите более полное представление о гневе, чем если бы вы нашли в ученых трактатах описание его родовых и видовых свойств. Посмотрите, разве мудрость и выдержанность Улисса и Диомеда, доблесть Ахилла, дружба Ниса и Эвриала[33] не озаряют сознания даже невежественного человека? И напротив, разве угрызения совести у Эдипа, гордость Агамемнона, заставляющая его вскоре раскаяться, самоубийственная жестокость его отца Атрея,[34], неистовое честолюбие двух фиванских братьев[35], горькая сладость мести у Медеи и, если опуститься ниже, Гнафон Теренция[36] и Пандар нашего Чосера[37] не изображены с таким искусством, что теперь мы пользуемся их именами для обозначения соответствующих качеств? Наконец, разве добродетели, пороки и страсти не представлены поэзией для взора в своих естественных состояниях так, что нам кажется, будто мы не только слышим о них, но и ясно видим перед собой?

И какой философский постулат, какое даже самое превосходное определение добродетели способны с такой легкостью и учтивостью наставлять монарха, как вымышленный образ Кира у Ксенофонта? Или руководить добродетельным человеком в любой жизненной ситуации, как это делает Эней Вергилия? Или направлять целое государство подобно Утопии сэра Томаса Мора?[38]. Я говорю «подобно», потому что там, где сэр Томас Мор ошибался, это были промахи человека, но не поэта, ибо образец его общественного устройства был в высшей степени совершенным, хотя он, возможно, и не вполне идеально представил его. Вопрос заключается в том, что имеет бóльшую силу нравственного убеждения — вымышленный поэтический образ или же рациональное философское предписание? При этом, если философам в большей степени удалось проявить себя в качестве философов, нежели поэтам — достичь вершин своего искусства, воистину

Mediocribus esse poetis
Non Dii, non homines, non concessere columnae[39],

это, я повторяю, не есть вина самого искусства, и несколько человек способны довести его до совершенства.

Несомненно, даже Спаситель наш, Христос, мог бы неплохо преподать общие этические положения, касающиеся скупости и смирения или неповиновения и милосердия, однако он предпочел рассказать божественные истории о богаче и Лазаре, о блудном сыне и милосердном отце. А то, что его всеведущая мудрость знала о положении богача, горящего в аду, и о Лазаре в лоне Авраама, — это заставляет нас (и заставляло) дольше их помнить и почаще вспоминать. Право, о себе я могу сказать, что мне кажется, будто я вижу перед собой презренное мотовство блудного сына, заставившее его завидовать

обеду свиней. Эти рассказы ученые богословы считают не историческими событиями, а назидательными притчами.

В заключение я скажу, что философ наставляет, но наставляет туманно, так что только образованные могут понять его. Это значит, что он учит уже ученых. Но поэзия — это пища, пригодная для самого нежного желудка. Поэт на самом деле есть настоящий народный философ, что превосходно доказывают басни Эзопа, чьи очаровательные аллегории, таящиеся под формой басен о животных, заставляют многих людей, более грубых, чем звери, прислушаться к голосу добродетели, исходящему от этих бессловесных ораторов.

Однако если мыслительные образы столь соответствуют воображению, то можно предположить, что историк, показывающий нам образы тех правдивых событий, которые действительно происходили, а не тех, о которых ложно или фантастически можно предположить, что они могли произойти, должен превосходить поэта. Воистину, сам Аристотель в своей «Поэтике» ясно решает этот вопрос, сказав, что поэзия philosophoteron и spoudaioteron, что означает — она более философична и серьезна как наука, чем история. Он основывается на том, что поэзия имеет дело с katholou, т. е. со всеобщими представлениями, а история — с kathekaston, т. е. с частными. «Общее, — говорит он, — устанавливает, что следует сказать или сделать по причине необходимости или же для правдоподобия (и поэзия рассматривает это с помощью вымышленных имен), в то время, как частное отмечает лишь то, что сделал Алкивиад[40], отчего он страдал — то или это». Так говорит Аристотель, и этот его довод, как и все его доводы, в высшей степени обоснован.

Ибо действительно, если бы вопрос состоял в том, что лучше — правдивое или ложное описание определенного события, то сомнение относительно выбора было бы не большим, чем при выборе лучшего из двух портретов Веспасиана[41], когда один воспроизводит его таким, каким он был в жизни, а другой, по прихоти художника, не имеет с оригиналом ничего общего. Но если поставить вопрос, что лучше для вашей же пользы и воспитания людей: изображать события такими, какими бы им следовало быть или какими они были? — то, конечно, вымышленный образ Кира у Ксенофонта и вымышленный Эней у Вергилия более поучительны, чем реальный Кир Юстина[42] и исторический Эней Дареса Фригийского[43]. Так, если дама, например, пожелает придать своему лицу наибольшую привлекательность, то художник должен помочь ей в этом, нарисовав сначала самое привлекательное лицо, а затем поверх него написать Канидию, не изображая Канидию непривлекательной и безобразной, каковой, по заверению Горация, она была на самом деле[44].

Если поэт хорошо справляется со своей задачей, он покажет вам в Тантале, Атрее и им подобных только то, чего необходимо избегать, а в Кире, Энее, Улиссе лишь то, чему должно следовать, в то время как историк, обязанный показывать вещи такими, какими они были,

не может по своему усмотрению (не превращаясь в поэта) создавать совершенные образцы, но должен говорить и о хороших и о дурных поступках Александра [45] или самого Сципиона [46]. И как вы тогда определите, чему следовать? Разве что с помощью собственных представлений, имевшихся у вас и без чтения Квинта Курция [47]. Однако вам могут сказать, что историк, уступая поэту в области обобщенного рассмотрения учений, все же рассказывает о действительно случившихся событиях, и, следовательно, его образцы для подражания являются более достоверными. Ответ самоочевиден: если говорящий в такой мере доверяет **прошлому**, что станет убеждать нас в том, будто сегодня должен пойти дождь только потому, что он шел вчера, тогда, действительно, история имеет некоторые преимущества перед грубым воображением. Но если он знает, что пример обладает лишь предположительным правдоподобием и поэтому рационален, то тогда понимает, что поэт должен в той мере превосходить историка, в какой его образец подчиняется высшей разумности, о чем бы ни шла речь: о войне, политике или о частной жизни, тогда как историк простым «так было» часто заставляет случай торжествовать над самой высокой мудростью. Множество раз он вынужден рассказывать о событиях, причинности которых он не может объяснить, а если и объясняет, то лишь как поэт.

Для того чтобы доказать, что вымышленный пример обладает такой же способностью к назиданию, как и достоверный (относительно его способности волновать сомнений нет, ибо вымысел возможно настроить на высочайшие тона страсти), позвольте остановиться на одном примере, которым воспользовались и поэт и историк. Как Геродот, так и Юстин утверждают, что Зопир, преданный слуга царя Дария, видя, что мятежные вавилоняне упорно сопротивляются его царю, притворился, будто он оказался в суровой немилости; чтобы этому поверили, он заставил обрезать себе нос и уши [48]. Прибежав в таком виде к вавилонянам, он был принят ими и, известный своей доблестью, стал пользоваться таким доверием врагов, что нашел способ предать их Дарию. Похожий рассказ о Тарквинии и его сыне имеется у Ливия [49]. Ксенофонт превосходно сочинил описание другой подобной уловки, на которую Абрадат пошел в интересах Кира [50]. И мне хотелось бы знать, отчего, если вам представится случай оказать своему государю услугу с помощью такого же честного притворства, вы не могли бы узнать о нем из вымысла Ксенофонта с тем же успехом, что и из достоверных источников других авторов? И воистину первое было бы предпочтительнее, ибо в этом случае вы сохранили бы свой нос, поскольку притворство Абрадата не завело его так далеко.

Таким образом, лучшая часть истории находится в распоряжении поэта, поскольку, какие бы подвиги или распри, какие бы военные советы, политические или воинские хитрости историк ни был бы обязан пересказывать, поэт способен (если он того пожелает) присвоить их себе, пользуясь своим правом подражать; и по своему усмотрению он делает их более прекрасными, чтобы лучше наставлять и восхищать

человечество. Все от Дантова Рая до его Ада подвластно поэту. И если меня спросят, какие поэты сумели настолько возвыситься, то, хотя я и мог бы назвать несколько имен, все же говорю и повторяю вновь, что речь идет о самом искусстве, а не об исполнителе.

Кроме того, истории принято ставить в заслугу то, что она будто бы превосходно наставляет людей, описывая те случаи, когда исторические деятели добивались желаемых результатов, как будто в них человек должен видеть торжество добродетели и наказание порока, — нет, воистину это свойственно лишь поэзии и ни в коей мере не относится к истории. Ибо поэзия на самом деле всегда так в самых ярких красках живописует добродетель, делая Фортуну послушной ее служанкой, что человек должен влюбиться в нее. Вы можете увидеть Улисса сражающимся со штормом и другими невзгодами, но это лишь испытания его терпения и великодушия, которые придадут им еще больше блеска в пору грядущего благополучия. И напротив, если дурные люди выходят на сцену, то (как ответил великий трагик человеку, не выносившему одного их вида) непременно покидают ее столь жестоко наказанными, что им едва ли удастся увлечь народ собственным примером. Но историк, находясь в плену у правды глупого мира, часто отпугивает от добродетели и поощряет необузданное здодейство. Разве мы не видим доблестного Мильтиада гниющим в кандалах?[51] Справедливого Фокиона и несравненного Сократа, приговоренных к смерти как предателей?[52] Жестокого Севера — процветающим?[53] Славного Севера — варварски умерщвленным?[54] Суллу и Мария — умирающими в постелях?[55] Помпея и Цицерона — убитыми тогда, когда они изгнание посчитали бы за счастье?[56] Разве мы не видим, что добродетельный Катон был вынужден совершить самоубийство[57], а мятежный Цезарь так возвысился, что его имя все еще, шестнадцать столетий спустя, продолжают чтить исключительно высоко? И обратите внимание хотя бы на слова Цезаря о вышеупомянутом Сулле, совершившем только одно честное деяние, когда он отрекся от своей бесчестной тирании: literas nescivit[58]; будто его добродетельный поступок явился следствием необразованности. Цезарь не имел в виду знание поэзии, которая, не удовлетворенная земными наказаниями, изобретает для тиранов новые адские кары, не имел он в виду и философию, которая учит: occidendos esse[59], но, без сомнения, говорил о знании истории, поскольку она на самом деле может предложить вам Кипсела, Периандра, Фалара, Дионисия[60] и, не знаю, скольких еще тиранов, преуспевших в своей отвратительной несправедливости или узурпации власти.

Отсюда следует, что поэзия превосходит историю, ибо она не только обогащает ум знаниями, но и направляет человека к тому, что по достоинству принято называть и считать добром. За способность подвигнуть человека творить добро поэт действительно заслуживает лаврового венка победителя, повергнувшего не только историка, но и философа, сколь бы спорным ни представлялось это в деле назидания.

Предположим как само собой разумеющееся (это, полагаю, может вызвать серьезные возражения), что философ в качестве учителя выше поэта благодаря системности его науки. Однако, я уверен, на свете нет настолько philophilosophos[61] человека, чтобы он стал сравнивать философию с поэзией по силе воздействия. А то, что способность побуждать выше способности поучать, явствует из того обстоятельства, что побуждение в равной мере является причиной и следствием поучения. Ибо как научить человека прежде, чем он сам захотел учиться? И какую еще пользу это учение приносит (я опять-таки говорю об этике) помимо того, что оно побуждает наставляемого поступать согласно учению? Ведь Аристотель говорит, что не gnosis, а praxis[62] должна быть плодом учения. А то, что praxis невозможна без побуждения к действию, — уяснить легко.

Философ указывает вам дорогу, он делится с вами множеством подробностей как о ее трудности, так и о прелести пристанища, ожидающего вас в конце пути, а также о бесчисленных тропках, уводящих от цели. Но все это хорошо лишь для тех, кто будет читать философа, и читать с пристальной, мучительной прилежностью, свидетельствующей о постоянстве страсти к познанию, которая уже провела своего хозяина сквозь половину преград с тем, чтобы он сам искал в философе поводыря на оставшуюся половину пути.

Более того, ученые мужи пришли некогда к мудрому заключению, что там, где разум настолько обуздал страсти, что человек сам по себе испытывает желание творить добро, внутренний свет, горящий в каждом из нас, столь же хорош, как и книга философа, ибо по нашей природе мы осознаем, каким образом следует поступать, что есть добро и что — зло, хотя и не выражаем это так искусно и мудрено, как философы. Эти философские знания извлечены из естественных представлений, но побудить нас действовать согласно нашему пониманию или возбудить в нас желание познать — hoc opus, hic labor est («вот это— труд, это — работа»). И здесь поэзия — царица всех наук (я по-прежнему говорю о гуманитарных, основанных на человеческой природе знаниях). Ведь поэт не только указывает путь, но и столь превосходно нам его рисует, что всякий соблазнится вступить на него. Поэт, как будто ваш путь лежит сквозь прекрасный виноградник, в самом начале предлагает вам сочные гроздья, чтобы вы, восхищенные их вкусом, возжаждали идти вперед. Он начинает не с темных определений, из-за которых книга испещряется ссылками и объяснениями, а память — сомнительными положениями, но приходит к вам со словами, расположенными по законам гармонии и сопровождаемыми чарующей музыкой. И приходит к вам поэт с рассказом, отвлекающим детей от игры, а стариков — от камина. И ни на что более не претендуя, поэт стремится у порока отвоевать человеческие сердца для добродетели наподобие того, как ребенка часто удается заставить принять самые полезные лекарства, добавляя их во что-нибудь вкусное, в то время, как если бы его стали уговаривать, объясняя лекарственные свойства алоэ или ре-

веня, он скорее засунул бы пилюли в уши, чем согласился проглотить их. Так и взрослые (большинство из которых до самой могилы ребячливы в своих лучших проявлениях): с удовольствием они выслушают рассказы о Геркулесе, Ахилле, Кире и Энее и, выслушав их, непременно воспримут описания истинной мудрости, доблести и справедливости, которые, будь они изложены голословно, т. е. по-философски, заставили бы их почувствовать, что их вновь усадили за школьную скамью.

Это подражание, являющееся поэзией, настолько более всех других соответствует природе, что, как говорит Аристотель, даже вещи, ужасные сами по себе, — жестокие битвы, бессердечные чудовища — доставляют удовольствие, если они воспроизведены поэтически. Воистину я знавал мужей, чьи сердца даже «Амадис Галльский»[63] (который, видит бог, далек от совершенной поэзии) подвигнул испытать собственную учтивость, великодушие и особенно мужество. Кто из читающих о том, как Эней выносит на своей спине старого Анхиза, не мечтает о возможности самолично совершить столь превосходное деяние? Кого не трогают слова Турна, размышляющего о собственной участи:

Fugientem haec terra videbit?
Usque adeone mori miserum est? [64]

Философы, поскольку они презирают наслаждения, должны довольствоваться тем, что они мало трогают читателя, увлекаясь лишь диспутами о том, важнее ли доблесть простой добродетельности и какая жизнь — созерцательная или деятельная — более превосходна. Платон и Боэций хорошо понимали это и поэтому часто заставляли госпожу философию занимать для маскировки у Поэзии ее одеяния[65]. Ведь даже те черствые душой порочные люди, которые считают добродетель школьным понятием, не знают иного блага, кроме indulgere genio[66], и потому презирают неприкрытые наставления философа, не чувствуя в себе тех оснований, на коих эти наставления покоятся, все же не откажутся от удовольствия, обещанного поэтом — славным малым, не претендующим, как кажется им, на большее. Так удается показать им облик добра (узрев которое, они не могут его не возлюбить) прежде, чем это дойдет до них, как если бы их лечили вишнями.

Можно привести бесконечное множество примеров удивительного воздействия поэтического вымысла на людей. Приведу лишь два случая, столь часто упоминаемых, что, я надеюсь, они известны всем.

Первый — с Менением Агриппой[67], который в то время, когда весь римский народ решительно отошел от сената и над Римом нависла угроза гибели, вышел к народу не как оратор (хотя в ту пору он был великолепным оратором), доверяющий риторическим фигурам или тонким инсинуациям; еще меньше полагался он на искусственные доводы философии, понять которые (особенно если они были заимствованы у Платона) могли бы лишь те, кто знал геометрию, но поистине повел себя, как скромный простой поэт. Он рассказал им притчу о том,

что некогда, в давние времена, все части человеческого тела организовали заговор против живота, который, как они полагали, поглощал все плоды их совместных трудов, и решили наказать этого никчемного мота голодом. Для краткости (ибо эта притча столь известна, как и то, что эта была за притча) скажу, что в конце концов, наказав живот, мятежники пострадали сами. Рассказанная им притча так сильно подействовала на народ, что мне не приходилось читать о другом подобном случае, когда бы слова произвели столь внезапную перемену к лучшему, поскольку последовало полное примирение на разумных условиях.

Второй пример — с пророком Натаном, который в то время, когда святой Давид настолько отдалился от Господа, что совершил и прелюбодеяние и убийство, был послан богом, чтобы возвратить ему столь избранного слугу. Натан должен был исполнить труднейшую обязанность друга — открыть Давиду глаза на его позор, и он выполнил ее не иначе, как рассказав о человеке, у которого самым подлым образом отняли от сердца любимого ягненка. Вымышленный рассказ был исполнен столь божественной истины, что (я говорю о вторичной, побудительной причине) он заставил Давида увидеть в нем, как в зеркале, свою собственную порочность, свидетельство чему — небесный псалом о милосердии божием.

На основании этих примеров и доводов, я полагаю, можно говорить об очевидности того, что поэт благодаря все той же способности доставлять удовольствие оказывает на людей более сильное влияние, чем любое другое искусство. А это, в свою очередь, приводит к естественному умозаключению о том, что поскольку добродетель является самым великолепным плодом всего земного знания, постольку поэзия, более других наставляющая в добродетели, в путях ее достижения, есть благороднейшая из наук в этом наиблагороднейшем из дел.

Меня, однако, не вполне удовлетворяет это описание поэзии по ее делам (хотя дела всегда должны иметь большое значение для похвалы или порицания), и я хочу более внимательно рассмотреть части, ее составляющие, ибо (как это бывает и с человеком), хотя целое может создавать впечатление высокой величественности и красоты, но мы все же по случайности в какой-либо отдельной части обнаруживаем недостаток.

Итак, что касается этих частей, видов или родов (называйте их, как вам будет угодно), то следует отметить, что некоторые поэты сочетают два или три вида одновременно, как, например, в трагикомедии, объединяющей трагическое и комическое. Некоторые поэты, Саннадзаро и Боэций, например, подобным же образом соединяли прозу со стихами[68]. Другие — смешивали мотивы героические с пасторальными. Однако в данном вопросе это не имеет серьезного значения, так как если выделенные виды сами по себе хороши, то и их сочетания не могут быть пагубными. Поэтому было бы кстати в двух словах, иногда кое-что забывая указать и опуская то, о чем напоминать из-

лишне, представить на суд читателей специфические виды поэзии с тем, чтобы разобраться, какие же недостатки могут быть найдены при правильном их применении.

В этом случае уж не пастораль ли вызывает неприязнь? (Так как через изгородь предпочитают перепрыгивать именно в том месте, где она ниже всего.) Неужто презирают бедную свирель, которая некогда устами Мелибея смогла поведать о бедах народа, томящегося под властью жестоких господ или грабителей-солдат, а устами Татира — о том, как счастливы низы, если их господа добродетельны?[69] Иногда пастораль под видом забавных историй о волках и овцах может дать исчерпывающие образцы неправедности и терпения, а подчас показать, что сражение из-за пустяков может привести лишь к ничтожным приобретениям. Пастораль невзначай может убедить в том, что даже Александр Македонский и Дарий, сражавшиеся за обладание навозной кучей этого мира, ничего не приобрели и что потомки вправе сказать о них:

Haec memini et victum frustra contendere Thyrsim:
Ex illo Corydon, Corydon est tempore nobis[70].

Или неужто недолюбливают скорбную элегию, вызывающую в чувствительной душе не упрек, но сострадание, ибо она вместе с великим философом Гераклитом[71] оплакивает беспомощность человечества и порочность мира сего? И что, как не элегия, несомненно, заслуживает хвалы за сочувствие справедливым горестным жалобам или же за правдивую картину бессилия горестных чувств?

Может быть, не любят едкий, но благотворный ямб[72], раздражающий желчный ум тем, что, смело и открыто выступая против порочности, он во всеуслышанье клеймит позором подлость?

Или же сатиру, которая

Omne vafer vitium ridenti tangit amico[73];

которая, играя, никогда не отвяжется от человека прежде, чем заставит его смеяться над глупостью и, устыдившись, смеяться над самим собой, что и означает избавление от глупости; или которая circum praecordia ludit[74], заставляет нас почувствовать, какую головную боль приносит нам жизнь, полная страстей, и как, освободившись от них,

Est Umbris, animus si nos non deficit aequus?[75]

Нет, вероятно, не любят комедию, которую пошлые драматурги и распорядители сцены действительно сделали отвратительной. На обвинение в злоупотреблении я отвечу потом. Сейчас следует сказать лишь то, что комедия является воспроизведением обычных ошибок, которые мы совершаем в жизни и которые этот род поэзии представляет в самом смешном и презренном виде, и притом так, чтобы ни один зритель не захотел быть похожим на ее героев. Ибо как в геометрии нужно знать не только прямые, но и кривые линии, а в ариф-

метике и четные и нечетные числа, так и в жизненных делах тому, кто не видит мерзости зла, необходим резкий контраст, чтобы воспринять добродетель во всей ее красе. И комедия преподносит нам частную, домашнюю жизнь таким образом, что, прислушиваясь к ней, мы приобретаем опыт и узнаем, что следует ожидать от скупого Демеи, от хитроумного Дава, от льстивого Гнато или от хвастливого Фрасона[76]. И узнаем не только о том, что следует от них ожидать, но и о том, как опознать похожих на них людей благодаря отличительным признакам, которыми их наделил комедиограф. И поэтому безосновательны опасения, будто зрители приобщаются ко злу, выставленному комедией напоказ, ибо, как я уже говорил ранее, любой человек из-за врожденной тяги к истине, лишь увидев порочных людей на сцене, тотчас же возжелает им наказания in pistrinum[77], хотя при этом, возможно, бремя собственных недостатков кажется ему почти невесомым и он не чувствует, что пляшет под ту же дудку. И все же ничто не может шире раскрыть ему глаза, нежели зрелище его собственных деяний, выставленных во всей их презренности. Поэтому (я полагаю) никто не станет бранить истинную комедию и еще менее — высокую, великолепную трагедию, обнажающую величайшие из ран и вскрывающую внутренние язвы; трагедию, которая заставляет королей бояться превращения в тиранов, а тиранов — сдерживать свои деспотические наклонности; трагедию, которая, вызывая чувство восхищения и сострадания, учит тому, что сей мир превратен и что позолоченные шпили построены на зыбком фундаменте; трагедию, дающую нам знание того, что

> Qui sceptra saevus duro imperio regit,
> Timet timentes, metus in auctorem redit[78].

Известно свидетельство Плутарха о том, насколько она способна потрясти человека: отвратительный тиран Александр Ферейский, безжалостно умертвивший бесчисленное множество подданных и кое-кого из родичей, пролил потоки слез, наблюдая хорошо написанную и сыгранную трагедию[79]. То есть даже тот, кто не стыдился творить трагическую жестокость и несправедливость в жизни, не смог устоять перед сладостной яростью трагедии. И если это не вызвало в нем перемены к лучшему, то лишь оттого, что он, против своего желания, удалился, не досмотрев трагедии, которая могла бы размягчить его окаменевшее сердце. Но, конечно, не трагедия вызывает неприязнь у противников поэзии, поскольку было бы абсурдом отказаться от столь великолепного изображения предметов, в высшей степени достойных познания.

Может быть, более всего их раздражает лирика, которая, настроив лиру, благозвучно поет хвалу добродетельным поступкам, воздавая должное добродетели; которая наставляет в нравственности и объясняет природу; голос которой слышен подчас и на небесах, когда она поет славословия вечному Господу? Я должен признаться в своей собственной дикости: каждый раз, когда я слышу старинную песню

о Перси и Дугласе[80], мое сердце начинает биться сильнее, чем при звуке боевого рожка, а ведь она поется каким-нибудь простолюдином, голос которого столь же груб, как и слог песни. И если в такой мере притягательна лирика, наряженная в пыльную паутину примитивного времени, то на что же она способна в пышном уборе красноречия Пиндара?[81] В Венгрии я наблюдал обычай — на всех пирах и подобных собраниях распевать песни о храбрости своих предков, что этот по-настоящему воинственный народ считает основным средством сохранить дух мужества. Несравненные лакедемоняне не только всегда шли с песнями на бой, но даже дома охотно слагали и исполняли эти песни, в которых цветущие мужи рассказывали о своих нынешних подвигах, старики — о прошлых, а юноши — о подвигах, которые они совершат в будущем. И если кто-либо может сказать, что Пиндар часто воздает высокую хвалу победам незначительным, одержанным скорее в играх, чем в доблести, то можно ответить, что это — вина самого поэта, а не поэзии.

Действительно, более всего в этом виновны время и обычай греков, столь высоко ценивших эти забавы, что Филип Македонский[82] победу, одержанную им в состязаниях колесниц на Олимпийских играх, считал одним из своих трех наводящих трепет триумфов. Но все же, как это часто удавалось и неподражаемому Пиндару, данный вид поэзии более всего способен и пригоден для того, чтобы будить мысли от праздного сна лености и дать им представление о делах чести.

Я не упомянул еще поэзию героическую, самое имя которой (я полагаю) должно устрашить всех клеветников, ибо какой же самонадеянностью надо обладать, чтобы язык повернулся сказать дурное о поэзии, находящейся под защитой таких воинов, как Ахилл, Кир, Эней, Турн, Тидей и Ринальдо?[83] О поэзии, которая не только учит и наставляет в истине, но учит и наставляет в самой высокой и превосходной из истин; которая заставляет великодушие и справедливость просвечивать сквозь все неясные опасения и туманные желания; и если справедливы высказывания Платона и Туллия о том, что увидевший добродетель останется потрясенным и влюбленным в ее красоту, то героический поэт делает ее еще более прекрасной, изображая добродетель в праздничном убранстве перед всеми, кто соизволит не высказать презрения прежде, чем поймет. И ежели нечто уже было сказано мною в защиту сладостной поэзии, то все это относится и к героической поэзии, которая является не просто одним из видов, но лучшей, самой совершенной разновидностью поэзии. И так как образ любого действия волнует и наставляет ум, то столь возвышенные образы подобных героев более всего воспламеняют души желанием быть достойным человеком и подсказывают, как приобрести это достоинство. Лишь занесите Энея на скрижали вашей памяти и вспоминайте, как он сдерживает себя, когда его отечество гибнет; как он спасает отца и сохраняет обрядовость своей религии; как он, подчиняясь указанию

свыше, покидает Дидону, когда не только вся нежность страсти, но даже и человеческие представления о доброй благодарности должны были бы заставить его остаться; представьте, как он ведет себя во время шторма и в час развлечений, во время войны и во время мира, каков он в момент бегства и в миг победы; как он осаждает неприятеля и как выдерживает осаду; каков он с чужими и каков с союзниками; как он ведет себя с врагами и как со своими; и наконец, вспомните, каков он был в душе и как держал себя внешне, и, я думаю, что любой человек, не испорченный тягой к предубеждению, признает его образ в высшей степени достойным наставлять в совершенстве и даже, как говорит Гораций, «melius Chrysippo et Crantore» [84].

Но воистину мне представляется, что с этими гонителями поэтов происходит то же, что и с некоторыми из милых дам, которые часто испытывают недомогание, однако не могут объяснить толком, где именно у них болит. Так самое имя поэзии отвратительно для них, хотя ни причины ее и ни следствия, ни то общее, что ее составляет, ни ее характерные особенности не предоставляют удобного предлога для их злобного порицания.

И тогда поскольку поэзия является самой древней из наук, покровительственно взрастившей все остальные человеческие знания, взявшие свои начала из ее источника; поскольку поэзия столь повсеместно распространена, что нет ни одного просвещенного народа, который бы презирал ее, и ни одного варварского племени, существующего без нее; поскольку и римляне, и греки дали поэту божественные имена пророка и творца, и, действительно, это имя творца подобает поэту, если принять во внимание то обстоятельство, что, когда остальные искусства ограничиваются собственным предметом, составляющим, так сказать, смысл их существования, лишь поэт творит свой собственный предмет, не извлекая образ из материала, но создавая материал для образа; поскольку ни способ изображения, ни задачи поэзии не содержат в себе ничего порочного и поэзия в целом не может быть порочна; поскольку воздействие поэзии столь добродетельно, что она учит добродетели и доставляет наслаждение изучающим ее; поскольку в этом (а именно, в науке о нравственности — главной из наук) поэзия не только значительно превосходит историю, но вполне равна в назидательности и философии, а по силе воздействия оставляет ее позади; поскольку святое писание (в котором нет ничего нечистого) имеет целые поэтические разделы, и даже наш Спаситель Христос соблаговолил воспользоваться ее цветами; поскольку все виды поэзии не только в их смешанных формах, но и произвольно разделенные, представляются достойными хвалы, постольку я полагаю (и полагаю, что полагаю верно), что лавровый венок, предназначенный для торжествующих полководцев, должен (среди всех прочих наук) по достоинству украсить триумф поэта.

Однако, так как мы наделены не только ушами, но и языками и

так как самые легковесные из доводов могут казаться весомыми, если другая чаша весов остается пустой, давайте выслушаем и в меру наших способностей поразмыслим над тем, какие возражения, достойные признания или ответа, могут быть выдвинуты против этого искусства.

Во-первых, действительно, я замечаю, что не только пресловутые mysomousoi [85], ненавистники поэтов, но и весь тот сорт людей, которые добиваются похвал порицанием других, тратят поразительно много бессвязных слов на колкости и насмешки, измываясь и издеваясь над всем и вся. Это вызывает сплин и может удержать ум от вдумчивого лицезрения достоинств предмета. Данный род возражений, поскольку они полны крайне праздной легкости, так как нет ничего столь священного в своем величии, обо что они не посмели бы чесать свои языки, не заслуживает иного ответа, кроме смеха над самим шутником вместо смеха над его шутками. Мы знаем, что острый игривый ум может вознести хвалу благоразумию осла, удобству жизни должника и радостной беззаботности зараженного чумой. С другой стороны, если мы вспомним стих Овидия:

Ut lateat virtus proximitate mali

о том, что «добро прячется при приближении зла», Агриппа будет столь же весело изображать тщетность науки, как Эразм — хвалить глупость [86]. Никто и ничто не избежит какого-либо замечания со стороны этих улыбающихся хулителей. Но что касается Эразма и Агриппы, то они имели иные основания, помимо тех, что лежали на поверхности. Однако я хотел бы, Святая Дева, чтобы эти веселые искатели чужих ошибок, исправляющие глагол прежде, чем поймут существительное, и опровергающие чужие знания до того, как доказывают свои собственные, запомнили бы лишь то, что насмешка не есть проявление мудрости. Иначе за свои шутки они получат высший из титулов, имеющийся в истинном английском языке: их назовут добрыми шутами, как наши суровые предки всегда называли эту смехотворную породу шутников.

Более всего вызывают их презрительные насмешки стихосложение и рифма. Мы уже говорили (и полагаю, что говорили правильно), что не рифма и не стих создают поэзию. Можно быть поэтом, сочиняя прозу, и можно быть стихотворцем не поэтом. Но даже если предположить, что стих и поэзия неотделимы (как, кажется, действительно считает Скалигер), воистину это была бы достойная рекомендация поэзии. Ибо, если oratio наряду с ratio, речь наряду с разумом, является высочайшим даром, отпущенным смертным, тот, кто более других шлифует этот дар речи, не может не заслужить хвалы, так как он взвешивает каждое слово не только (как могут сказать) по значимости и убедительности, но и по точно установленному количеству слогов; его слова в самих себе несут прелесть гармонии, если, конечно, ритм, мера, порядок и соразмерность не стали казаться отвратительными в наше время.

Но если и оставить в стороне истинное достоинство стиха как единственной формы речи, пригодной для музыки — самой божественной повелительницы наших чувств, — без сомнения, справедливо хотя бы то, что глупо читать, не запоминая прочитанное, так как память — единственный казначей знания, и что такие слова, которые легче всего запоминаются, являются и самыми удобными для знания. А что стих много легче прозы схватывается памятью — причина тому ясна: слова стиха не только прелестны сами по себе, что возбуждает память, но и расположены таким образом, что нельзя опустить ни одного слова, не испортив целого. Это заставляет память усиленно вспоминать правильный порядок слов и прочнее его удерживать. Кроме того, в рифмованном или же равно-мерном стихе слова расположены так, как будто одно слово порождает другое, и по первому довольно точно можно предположить, какое слово следует за ним. И наконец, даже те, кто учил искусству запоминания, не придумали лучшего способа, кроме как делить целое на части и заставлять хорошенько усваивать по частям. Но именно так и строится стих: каждому слову отведено соответствующее ему место, которое и делает слово запоминающимся. А что еще следует требовать от столь известной всем людям стихотворной речи? Кто из тех, кто когда-либо был школяром, не вынес с собой несколько строк Вергилия, Горация или Катона, которые он усвоил в юности и которые до самой его старости постоянно служат ему уроком? Как, например,

Percontatorem fugito, nam garrulus idem est [87].
Dum sibi quisque placet, credula turba sumus [88].

Однако легкость запоминания стиха особенно отчетливо доказана преподаванием наук: правила, самые необходимые для запоминания, в большинстве из них—от грамматики до логики, математики, физики и остальных — сочинены в стихах. Таким образом, поскольку стих сам по себе сладкозвучен и упорядочен и является самой подходящей формой для памяти — единственного рычага знания, — возражать против него можно лишь в шутку.

А теперь перейдем к самым тяжким обвинениям, выдвинутым против бедных поэтов. Насколько мне известно, они заключаются в следующем: во-первых, поскольку якобы имеется много других более полезных знаний, людям не следовало бы отвлекаться на поэзию и тратить время впустую; во-вторых, говорится, что поэзия — мать лжи; в-третьих утверждается, что она вскармливает бесчестье и заблуждения, заражая нас множеством пагубных желаний, сладкозвучной сиреной притягивая наш ум к змеиному жалу греховных вымыслов. И здесь в особенности комедия, как говорит Чосер, представляется самым обширным полем для их жатвы. Они пытаются убедить нас в том, что наш и другие народы были мужественны, когда проводили время в воинских упражнениях, необходимых для защиты своей свободы, пока поэты не изнежили и не убаюкали нас дурной леностью по-

этических развлечений. И самое важное, наконец, — они кричат, не закрывая рта, словно победили в меткости самого Робин Гуда, о том, что Платон в своем «Государстве» запретил поэзию[89]. Воистину это очень тяжкие обвинения, если в них много правды.

Сначала о первом: то, что человек должен проводить время наилучшим образом, — довод веский. Но он (как говорится) лишь petere principium[90], ибо если, как я утверждаю, лучшее из знаний то, которое, подвигнув человека на добродетель, наставляет его, а ничто не наставляет и не побуждает к ней так хорошо, как поэзия, то тогда очевиден вывод, что чернила и бумага не могут быть использованы с большей выгодой. И, даже хотя с их первой посылкой необходимо согласиться, из нее (как мне кажется) все равно не следует, что хорошее не есть хорошее потому, что лучшее — лучше. Однако я по-прежнему отрицаю, что на земле имеются знания более полезные, чем поэзия.

На второе обвинение, что поэты будто бы главные лжецы, я отвечу парадоксом, ибо воистину я убежден, что поэт честнее всех других известных под солнцем сочинителей. Даже если он как человек и имеет склонность ко лжи, то как поэт он не может быть лжецом. Астроном со своим коллегой геометром едва ли чистосердечны, когда они занимаются измерением высоты звезд. А как вы думаете, часто ли лгут врачи, предписывая лекарства, которые способствуют развитию болезни, отсылающей впоследствии к Харону[91] великое множество душ, утонувших в микстуре прежде, чем они добрались до его лодки? Не реже лгут и все остальные, берущие на себя труд что-либо утверждать. Что касается поэта, то он ничего не утверждает и поэтому никогда не лжет. Ибо, как я это понимаю, лгать — значит утверждать как истинное нечто ложное. И ученые, в особенности историк, утверждая многое неясное, скрытое в памяти веков, не могут часто не заблуждаться. Но поэт (как я уже сказал) никогда ничего не утверждает. Он никогда не ограничивает вашего воображения, чтобы внушить вам веру в истинность своих сочинений. Он не цитирует других авторов, но уже в самом начале взывает к сладостным музам, чтобы они вдохновили его на вымысел. Действительно, поэт не стремится рассказать вам то, что есть или то, чего нет. Он говорит лишь о том, что должно и что не должно быть; и хотя поэт рассказывает о предметах вымышленных, он не представляет их как истинные и поэтому не лжет. В противном случае мы должны сказать, что Натан лгал Давиду в своей выше упоминавшейся речи. Однако и самый дурной человек едва ли осмелится это сказать. Не найдется, я полагаю, также и простака, который бы стал утверждать, что Эзоп лгал в своих баснях о зверях, ибо тот, кто считает, что Эзоп выдавал их за достоверные рассказы, достоин того, чтобы имя его было поставлено в один ряд с персонажами баснописца. Найдется ли хоть одно дитя, которое, придя в театр и увидев слово «Фивы», написанное крупными буквами на старой двери, поверило бы в то, что это настоящие Фивы? И, если

люди еще в детском возрасте способны усвоить, что герои и сюжеты поэзии являются лишь картинами того, что должно быть, а не рассказами о том, что было, они никогда не назовут ложью сочинения, написанные не в качестве утверждения истины, но в аллегорической или образной манере. И поэтому в то время как историк, обещая истину, подчас заполняет головы читателей грузом лжи, поэзия, в которой ищут лишь вымысел, может своими рассказами заложить фундамент полезных замыслов.

На это отвечают, что поэты, давая имена своим героям, подражают рассказам об истинной действительности, и постольку поскольку их сочинения — вымысел, то и подлог очевиден. Но разве лжет адвокат, когда он ведет дело, используя имена Джона Стиля и Джона Нокса для обозначения судящихся сторон? Этот аргумент, однако, легко опровергается: поэты дают своим героям имена, чтобы изображение было более живым, а не для того, чтобы выдать вымысел за действительные истории. Изображая людей, они не могут оставить их безымянными. Нам ясно, что нельзя играть в шахматы, если фигуры не имеют названий, и я полагаю, что крайне пристрастен будет тот правдолюбец, который будет утверждать, что мы лжем, наделяя кусочек дерева почтенным званием епископа[92]. Поэт называет героев Киром и Энеем только для того, чтобы показать, как должны вести себя в подобных жизненных ситуациях люди, обладающие их славой и положением.

Третье обвинение заключается в том, что поэт вредно влияет на умы людей, приучая их к распутной греховности и похоти. Если это и не единственное, то, несомненно, основное обвинение в адрес поэзии, которое можно часто услышать. Утверждается, что комедии не столько порицают любовные выдумки, сколько приобщают к ним. Утверждается, что украшение лирики — сладострастные сонеты, что элегии оплакивают потерю возлюбленной и что честолюбивый Купидон прокрался даже в самое героическую поэзию. Увы, Любовь, мне хотелось бы, чтобы ты могла столь же хорошо защищать себя, как ты умеешь обижать других! Мне хотелось бы, чтобы люди, которых ты преследуешь, могли бы отказаться от тебя или же здраво объяснить, отчего они удерживают тебя. Но допустим, что любовь к красоте — это животная страсть (хотя это и очень трудно допустить, поскольку лишь человек, в отличие от животных, наделен даром видеть красоту); допустим, что прекрасное имя Любви заслуживает все отвратительные упреки (хотя даже некоторые из господ философов сжигают немало масла в светильниках, обосновывая благородство любви); допустим, говорю я, что мы согласны со всем, что нашим противникам хотелось бы доказать: что не только любовь, но и похоть, и тщеславие, и (если им так хочется) непристойность занимают много места в книгах поэтов, то и в этом случае, я полагаю, выносящие приговор обнаружат, что благородство может потребовать перенести последние слова в самое начало и что не следует утверждать, будто поэзия оскверняет человеческий разум, но что сам человеческий ум оскверняет поэзию.

Ибо я не стану отрицать, что ум способен ту поэзию, которая должна быть eikastike (т. е. по определению некоторых ученых, «изображающей достойные предметы»), сделать phantastike[93], которая, напротив, засоряет мечтательные головы предметами недостойными. Так же поступает и художник, если он вместо того, чтобы нарисовать прекрасный эскиз или замечательную картину, по которым можно строить дворцы и крепости или же из которых можно извлечь поучительный урок, как, например, из картин, живописующих жертвоприношение Авраама, убийство Олоферна или сражение Давида с Голиафом, доставляет наслаждение лишь испорченному вкусу, предлагая нам безнравственные изображения таких объектов, которые лучше было бы скрыть. Но разве злоупотребление делает ненавистным сам предмет? Отнюдь нет, хотя я и признаю, что поэзия не только может быть использована в дурных целях, но и что она своею чарующею силой в этом случае приносит больший вред, чем любые другие полчища слов. Из этого вовсе не следует, что за употребление во зло следует обвинять то, чем злоупотребляют. Как раз, напротив, имеются все основания считать, что если нечто, будучи извращено, приносит наибольшее зло, то, будучи использовано правильно (а всякая вещь должна оцениваться по своему истинному предназначению), оно принесет и наибольшую пользу. Разве мы не знаем, что медицина (надежнейший страж нашего часто подвергаемого заболеваниям тела), будучи извращена, учит применению яда — самого опасного убийцы? И разве изучение законов, цель которых заключается в сохранении и поддержании справедливости, будучи использовано во зло, не превращается в бесчестное покровительство ужасной несправедливости? Разве (если говорить о самом священном) искажение божьего слова не порождает ереси и не становится богохульством употребленное во зло имя его? Лишь иголка не причинит большого вреда, но и польза (да простят мне дамы) от нее ничтожна. Мечом можно убить своего отца и им же можно защитить своего государя и страну. И хотя наши противники, называя поэтов родителями лжи, ничего не доказывают, одновременно этим доводом о вреде поэзии они признают силу ее воздействия.

Кроме того, они утверждают, что прежде, до того, как поэты оказались в моде, наш народ находил сердечную усладу в самих поступках, а не в деятельности воображения, предпочитая совершать деяния, достойные пера, нежели описывать то, что достойно свершения. Что это были за времена, я полагаю, не скажет и сфинкс, поскольку память не столь древна, чтобы быть старше поэзии. И совершенно точно, что народ Альбиона никогда, даже в самые примитивные времена, не обходился без поэзии. Святая Дева, этот выпад, хотя он и нацелен только против поэзии, на самом деле рикошетом разит самое ученость или книжность, как они обычно называют ее. Также думали и готы, о которых записано, что, когда они взяли при грабеже знаменитого города прекрасную библиотеку, один из палачей, на совести которого было великое множество убийств (в равной мере способный истребить и

мудрость своего собственного народа), вознамерился поджечь ее. «Нет, — сказал строго другой варвар, — подумай, что делаешь. Пока они заняты этими игрушками, мы с большей легкостью завоюем их земли». Данное невежественное убеждение действительно широко распространено, и я сам подчас выслушивал многословные рассуждения по этому поводу. Но поскольку этот довод в целом направлен против всех наук, кроме поэзии, ответ на него был бы слишком вольным отступлением от нашей темы. Или во всяком случае это было бы легкомысленно с нашей стороны, так как очевидно, что любое умение управлять действием достигается знаниями и что наиболее полное знание приобретается изучением многих наук и авторов, т. е. чтением. Поэтому тем, кто придерживается противоположного мнения, я заодно с Горацием лишь:

Jubeo stultum esse libenter [94],

ибо сама поэзия, спутница боевых походов, более всего свободна от данного обвинения.

Я осмелюсь предположить, что и неистовый Роланд, и славный король Артур всегда понравятся воину, но что игра такими словами, как «ens» и «prima materia» [95], едва ли подходит к латам. И поэтому, как я говорил в начале, даже турки и монголы восхищаются поэтами. Слава грека Гомера расцвела раньше славы самой Греции, и если одной неубедительной догадке противопоставить другую, то воистину возможно предположить, что в то время как люди ученые нашли у Гомера едва ли не первые искры знания, в мужах деятельных он пробудил первые порывы мужества. Достаточно привести пример Александра Великого, который, как утверждает Плутарх, достиг такой степени совершенства, что Фортуна пошла к нему в услужение, перестав быть путеводной звездой. И даже в тех случаях, о которых Плутарх умалчивает, сами деяния говорят за Александра — он был поистине несравненной жемчужиной среди воинственных монархов. И вот этот самый Александр оставил дома учителя своего, в то время здравствовавшего Аристотеля, взяв с собою в поход книги мертвого Гомера. Он лишил жизни философа Каллисфена [96] за его притворно философское, но по сути мятежное упрямство, но самым сильным из его желаний, которое он постоянно высказывал, было видеть живого Гомера. Он прекрасно понимал, что пример Ахилла внушил ему большее мужество духа, чем выслушивание определения храбрости. И поэтому если Катону и не понравилось, что Фульвий взял с собой поэта Энния на поле брани [97], то можно сказать, что это нравилось благородному Фульвию, так как в противном случае он не стал бы этого делать. Кроме того, это ведь был не превосходный Катон Уттический [98] (ко мнению которого я отнесся бы со значительно большим почтением), но его предок — человек, сурово карявший за проступки, но никогда не поклонявшийся музам. Он не любил греческой образованности и громогласно клеймил ее; перешагнув, однако, девятый де-

сяток, он стал изучать греческий, возможно опасаясь, что Плутон не понимает латыни. Римские законы, действительно, не разрешали идти на войну никому, кто не был внесен в списки воинов. И поэтому, хотя Катону и не нравилось присутствие постороннего человека в войске, это вовсе не означает, что ему не нравились его сочинения. А если и не нравились, то уж Сципион Насика, считавшийся одним из лучших римлян, поистине любил этого поэта. И оба его брата, заслужившие своей доблестью имена Африканского и Азиатского[99], так любили Энния, что приказали похоронить его в их семейной гробнице. И поскольку показания Катона относятся лишь к личности поэта, высоко ценимого людьми значительно более великими, чем сам Катон, постольку его мнение и не следует принимать во внимание.

И вот, наконец, я берусь за поистине трудную задачу: против поэзии свидетельствует Платон, которого я, сознаюсь, считаю самым достойным благоговения философом, и убежден, что он имеет на это крайне веские основания, так как из философов он самый поэтичный. И все же, раз он вознамерился замутить источник, из которого обильно черпал и сам, давайте без робости разберемся, что же это были за основания.

Во-первых, несомненно, можно было бы с коварным умыслом заявить, что Платон, будучи философом, является естественным врагом поэтов, ибо очевидно, что философы, использовав сладчайшие таинства поэзии, в которых содержались истинные крупицы мудрости, впоследствии систематизировали их и создали школьную науку из того, чему поэты учили с божественным очарованием. А затем, как неблагодарные подмастерья, они не удовлетворились созданием собственных цехов, но постарались опорочить своих учителей и стали с презрением отвергать тех, кто вел их к мастерству. Поэты, однако, были защищены от них своим умением доставлять наслаждение, и чем меньше оставалось шансов на победу, тем больше философы ненавидели их. Ибо воистину они увидели, что семь городов стали оспаривать право назвать Гомера своим гражданином[100], в то время как многие города изгоняли философов из своих пределов как не подходящих для общежития[101]. Лишь повторяя определенные строки из Еврипида, многие афиняне спасли свои жизни от сиракузцев, в то время как и сами афиняне считали, что многие из философов достойны смерти. Поэты Симонид и Пиндар настолько покорили Гиерона I, что из тирана он стал справедливым монархом[102], в то время как Платон столь слабо влиял на Дионисия, что сам был отдан в рабство[103]. И я полагаю, что за обвинения, выдвинутые против поэтов, следует отплатить аналогичным обвинением в адрес философов. Для этого достаточно предложить вам прочитать «Федра» или «Пир» Платона или же «Рассуждения о любви» Плутарха, и вы поймете, что ни один поэт не оправдывает столь отвратительного разврата. И опять-таки возможно спросить, из какого государства Платон изгонял поэтов? Воистину из государства, в котором он сам допускал общность жен. Поэтому и очевидно, что его су-

ровое отношение к поэзии не было вызвано их изнеживающим беспутством, ибо какой вред могут причинить сонеты там, где мужчина мог обладать любой из женщин, какую он только пожелает?

Но я высоко чту философские наставления и благословляю головы, в которых они рождаются, тогда, когда они, подобно поэзии, не направлены ко злу. Сам святой Павел, к чести поэтов упоминувший двоих их собратьев [104], и одного из них — в качестве пророка, предостерегает нас от философии, несомненно, из-за склонности многих к бесполезному философствованию. Равным образом и Платон имел в виду не самое поэзию, но извращенное ее использование. Он считал, что современные ему поэты распространяли ложные представления о богах, сочиняя легкомысленные истории о столь серьезной материи, и поэтому не хотел, чтобы подобные представления развращали молодежь. По этому поводу может быть сказано многое. Однако хватит и того, что поэты не создавали данные представления о богах, а лишь воспроизводили уже существовавшие. Ибо все греческие мифы могут должным образом подтвердить, что сама религия в те времена была основана на вере во множество всевозможнейших богов, не выдуманных поэтами, но описываемых ими согласно подражательной природе их творчества. Желающие могут прочитать у Плутарха рассуждения об Изиде и Озирисе, о том, отчего перестали существовать оракулы, о божественном провидении и определить, не на подобном ли бреде основывалась теология этого народа, которой поэты действительно суеверно следовали и, по правде сказать (так как их еще не озаряло сияние Христа), поступали много лучше философов, отказавшихся от суеверия, чтобы прийти к атеизму. Платон, следовательно (чью позицию я предпочел бы скорее разъяснить, нежели, не разобравшись, опровергать), не имел в виду всех поэтов в той фразе, о которой Юлий Скалигер говорит: «Qua authoritate barbari quidam atque hispidi abuti velint ad poetas e republica exigendos» [105], но лишь хотел избавить народ от ложных представлений о божестве (что в настоящее время и удалось сделать христианству, удалившему все пагубные верования безо всякого принуждения) — представлений (как полагал Платон), возможно, взращиваемых поэтами, прославленными в те времена. Чтобы понять Платона, следует обратиться к самому Платону, который в диалоге «Ион» дает поэзии высокую, поистине божественную оценку. Поэтому Платона, запрещавшего злоупотребления, а не самое поэзию, которую он не только не запрещал, но и которой воздавал должную честь, следует считать нашим покровителем, а не гонителем. И я без сомнения предпочту доказать (поскольку я могу это сделать, не прегрешая против истины), что гонители поэзии неверно поняли Платона (нарядившись в львиную шкуру которого, они хотели бы по-ослиному реветь против поэзии), нежели пытаться опровергнуть его авторитет. Чем мудрее человек, тем больше он найдет справедливых оснований, чтобы восхищаться Платоном, особенно потому, что философ придает поэзии большее значение, нежели я сам, а именно: он считает поэзию

проявлением силы божественного озарения, намного превосходящего человеческий разум, как это явствует из вышеупомянутого диалога.

С другой стороны, если возникнет желание, то можно привести целую бездну примеров того, как лучшие умы человечества с должным уважением относились к поэтам: Александр Македонский, Цезарь, Сципионы — все они были поклонниками поэзии: Лелий, которого называли римским Сократом, сам был таким хорошим поэтом, что предполагали, будто часть «Самоистязателя» Теренция принадлежит ему [106]. И даже греческий Сократ, которого Аполлон признал единственным на земле мудрецом, по преданию, часть своей старости провел за стихотворным переложением басен Эзопа. И поэтому со стороны его ученика Платона было бы черной неблагодарностью вложить в уста своего учителя подобные слова против поэтов. О чем еще стоит говорить? Аристотель сочиняет «Поэтику». Зачем, если поэзию не следует сочинять? Плутарх учит извлекать из поэзии пользу, но как, если поэтов не следует читать? И каждый, кто прочтет исторические или философские сочинения Плутарха, заметит, что и те и другие облечены в защищающие покровы поэзии. Однако я не желаю оправдывать поэзию с помощью историографии, стоящей ниже ее. Достаточно и того, что поэзия достойна хвалы и что любые аргументы против нее либо легко опровергаются, либо, правильно понятые, служат справедливым доказательством ее превосходных достоинств, подтвердить которые, не греша против истины, не составляет труда, в то время как низменные возражения могут быть в мгновение ока растоптаны. Итак, поэзия — это не лживое искусство, но учение истинное; не изнеживающее искусство, но пробуждающее мужество; она не развращает, а укрепляет человеческий разум; ее не запрещал, а высоко чтил Платон: давайте поэтому займемся лучше разведением лавра, чтобы украшать им головы наших поэтов (уже одно то, что помимо полководцев, празднующих победы, лишь поэты могут удостоиться чести быть увенчанными лавровым венком, — неоспоримое свидетельство их истинной значимости), нежели станем прислушиваться к наветам клеветников, стремящихся своим гнилым дыханием осквернить чистые ключи поэзии.

Поскольку мое перо, защищая поэзию, уже пробежало весьма значительное расстояние, я полагаю возможным, прежде чем поставить точку, отнять еще немного времени и задаться вопросом, отчего Англия (мать выдающихся умов) должна была стать суровой мачехой поэтам, которые по интеллекту, безусловно, обязаны превосходить всех, ибо их разум — первоисточник знания: ведь поэты, не заимствуя у других, творят свой собственный мир. Как могу я не воскликнуть:

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso? [107]

Сладчайшая поэзия, имевшая в старину королей, императоров, сенаторов, великих полководцев, подобных Давиду, Адриану, Софоклу, Германику [108] и тысяче других, которые не только благоволили к по-

этам, но и сами были поэтами; способная и в более близкие к нам времена назвать в числе своих покровителей Роберта — короля Сицилии, Франциска — короля Франции[109], короля Иакова Шотландского[110], таких кардиналов, как Бембо и Бибьена[111], таких знаменитых проповедников и учителей, как Без и Меланхтон[112], таких ученых философов, как Фракториус[113] и Скалигер, таких великих ораторов, как Понтано и Мюрет[114], столь проницательный ум, как Георг Бьюкенен[115], и столь мудрых советников, среди которых первым следует назвать д'Опиталя[116] — гордость Франции, страны, я полагаю, никогда не рождавшей более совершенного ума, с подобным постоянством радеющего о добродетели, и множество других, не только наслаждавшихся поэзией, но и сочинявших собственные стихи, — эта поэзия, которую восторженно принимали везде, только в наше время в Англии встречает холодный прием! Мне кажется, сама природа скорбит об этом, покрывая нашу почву все меньшим количеством лавров. Ведь прежде поэзия процветала и в Англии, и, следует заметить, даже в те времена, когда громче всего звучала труба Марса. А теперь, когда трепетная тишина, казалось, циновками устлала поэтическую обитель, поэты пользуются почти такой же репутацией, что и шарлатаны в Венеции. Поистине даже это обстоятельство по-своему прославляет поэзию, предпочитающую, подобно Венере (но с более благородной целью), быть пойманной сетью вместе с Марсом, нежели наслаждаться домашним покоем у Вулкана. Это помогает также понять, почему сами поэты менее благодарны праздной Англии, которая теперь не может сносить и уколов пера.

Отсюда с неизбежностью следует, что низкие люди, не обладающие оригинальным умом, пытаются сойти за поэтов, полагая, что для этого достаточно заполучить издателя. Говорят, что Эпаминод, занимаясь презираемым ранее делом, силою собственной добродетели высоко поднял престиж данного занятия в общественном мнении[117]. Эти люди, напротив, лишь предложив свои имена, собственным бесчестием порочат благородную поэзию. И словно каждая из муз в свое время согрешила, незаконнорожденные поэты без всяких на то полномочий ныне мчатся на почтовых по берегам Геликона[118], пока не утомят читателей больше, чем лошадь; в то время как те,

Queis meliore luto finxit praecordia Titan[119],

предпочитают противостоять натиску собственного воображения, нежели, публикуя произведения, быть принятыми за того же поля ягоду.

Но я, которого допустили в общество бумагомарателей даже прежде, чем я отважился этого домогаться, нахожу, что истинная причина отсутствия уважения к нам — наши собственные несовершенства, не мешающие нам становиться поэтами вопреки Палладе. В чем мы нуждаемся, чтобы приблизиться к совершенству? Найти ответ на этот вопрос — задача в высшей степени благодарная. Но если бы я знал,

я исправил бы самого себя. Однако, никогда не стремясь к титулу поэта, я не удосужился обдумать и способы его приобретения. Я просто, будучи захвачен некоторыми мыслями, отдал им чернильную дань. Но, святая Мария, те, которые наслаждаются поэзией ради ее самой, должны постараться понять, что они делают и как делают, в особенности должны рассматривать себя в лишенное лести зеркало рассудка, если они имеют к этому склонность. Ведь поэзию нельзя тянуть за уши, ее необходимо вести со всею осторожностью или скорее она должна вести за собой. Это обстоятельство и было отчасти причиной, заставившей древних утверждать, что поэзия есть божественный дар, а не искусство смертных: поскольку все другие науки доступны любому человеку, обладающему силой ума, но никакое трудолюбие без соучастия собственного гения не может создать поэта. Так утверждает и старинная поговорка: «Orator fit, poeta nascitur» [120].

Все же я всегда признаю, что как и плодороднейшую землю необходимо удобрять, так и самый высоко парящий ум должен иметь в проводниках Дедала. Говорят, что этот Дедал всегда имеет три крыла, чтобы держаться в атмосфере должных похвал, а именно: искусство, подражание и упражнение. Мы же не затрудняем себя ни правилами, ни подражанием. Мы, конечно, упражняемся, но делаем это шиворот-навыворот: ибо в то время как мы должны упражняться, чтобы научиться чему-то, мы упражняемся так, как будто уже всему научились, и, таким образом, великое множество созданий нашего разума не оплодотворено знанием. И, поскольку поэзия состоит из двух частей (содержания, которое нужно выразить словами, и слов, выражающих содержание), ни в одной мы не пользуемся искусством и подражанием правильно. Предмет наш — действительно «что угодно», и, неверно истолковывая стих Овидия: Quiequid conabar dicere, versus erit [121], наши поэты никогда не подчиняют слова определенному порядку, так что читатели едва ли имеют возможность догадаться, что это на самом деле стихи.

«Троил и Крессида» Чосера [122] написана, без сомнения, прекрасно, и, право, я не знаю, что должно вызывать большее удивление: то, что Чосер обладал таким ясным зрением в те туманные времена, или то, что мы в наш просвещенный век, следуя за ним, столь часто спотыкаемся. И все же его поэзия не свободна от серьезных промахов, которые следует прощать ввиду столь почтенной древности. Я считаю, что в «Зерцале судей» [123] имеется несколько хорошо написанных мест и что в лирике графа Сарри [124] ощутимо благородство крови и ума. Эклоги «Пастушьего календаря» [125] очень поэтичны, и, если я не заблуждаюсь, эту книгу стоит читать, хотя я не осмелюсь поддержать пристрастия автора к архаичному деревенскому языку, ибо ни Феокрит в греческом, ни Вергилий в латинском, ни Саннадзаро в итальянском так не поступали. Помимо названных, я не помню, чтобы мне попалось (если говорить откровенно) хотя бы несколько опубликованных произведений, обладающих поэтической силой. Что можно доказать,

пересказав большинство этих стихов прозой и обратив внимание на смысл напечатанного. Выяснится, что один стих порождает другой, а не поэт определяет в начале, что должно последовать в конце. Стихи превращаются в беспорядочную груду слов, позвякивающую рифмой, но не сопровождаемую смыслом.

Наши трагедии и комедии (вызывающие обоснованные нападки) прегрешают как против правил истинного вкуса и общественной нравственности, так и против законов поэтического искусства (я и здесь говорю лишь о том, что видел сам). Исключение составляет «Горбодук»[126], который, несмотря на обилие величественных монологов и благозвучных выражений, достигающих высоты стиля Сенеки, и несмотря на глубокую нравственность, которая столь поучительна, дарует высочайшее удовольствие, осуществляя тем самым истинную цель поэзии, имеет все же множество недостатков. Это огорчает меня, поскольку они мешают «Горбодуку» служить образцом трагедии. Так, «Горбодук» прегрешает и относительно места, и относительно времени — двух необходимых спутников всякого материального действия. Ведь в то время как, по указанию Аристотеля и в соответствии со здравым смыслом, сцена всегда должна представлять собой только одно место, а самый большой период времени, предполагаемый для совершения действия, не должен превышать суток, безыскусная история «Горбодука» занимает много дней и происходит в различных местах. Но если такие погрешности встречаются в «Горбодуке», то насколько их больше в других пьесах? В них вы увидите с одной стороны сцены Азию, с другой — Африку и так много королевств поменьше, что актер, появляясь, должен сначала сообщать, где он находится, иначе действие не будет понятным. Вот вы видите трех дам, собирающих цветы, и поэтому должны верить, что сцена представляет собой сад. Затем мы слышим известие о кораблекрушении на том же месте, и это наша вина, если мы не примем сад за скалу. А когда из-за скалы выходит отвратительное чудовище, извергающее дым и пламя, тогда несчастные зрители вынуждены принять скалу за пещеру. Тем временем на сцене появляются две армии, представленные четырьмя мечами и щитами, и чье жестокое сердце не вообразит, что это — поле грандиозного сражения? В отношении времени наши пьесы еще более щедры. Вот обычный пример: молодые принц и принцесса влюбляются друг в друга, после множества перипетий принцесса становится беременной, производит на свет прелестного мальчика; он пропадает без вести, вырастает, влюбляется и готовится, в свою очередь, быть отцом — и все это в течение двух часов. Насколько это абсурдно, можно представить хотя бы с помощью рассудка, если даже не обращать внимания на уроки искусства, подтверждаемые всеми древними шедеврами. И в наше время рядовые итальянские драматурги в этом не ошибутся. Однако могут привести в качестве примера «Евнуха» Теренция, в котором действие занимает два дня (но все-таки не двадцать лет). Это действительно так, и поэтому данную комедию нужно

играть два дня и таким способом сообразоваться со временем ее действия. И хотя Плавт также допустил в одном месте ошибку, нам лучше попадать вместе с ним в цель, чем сообща промахиваться.

Но меня спросят: как в таком случае представлять сюжет, события которого происходят во множестве мест и тянутся долгие годы? А разве не знает вопрошающий, что трагедия подчиняется законам поэзии, а не законам истории, что она не обязана следовать историческим фактам, но имеет полную свободу или придумывать совершенно новые события, или наилучшим способом приспосабливать историю для трагедии? Кроме того, можно рассказать много такого, что не может быть показано, если эти люди понимают разницу между рассказом и представлением. Находясь здесь, я могу говорить, например, о Перу и в разговоре перейти к описанию Калькутты, но в пьесе воспроизвести этакое возможно лишь с помощью коня Паколета [127]. И поэтому древние писатели использовали вестников, чтобы сообщать о событиях, случившихся ранее или в другом месте. Наконец, те, кто будут представлять на сцене историческое событие, не должны начинать (как говорит Гораций) ab ovo [128], но должны сразу подойти к отправному моменту того единственного действия, которое они собрались изображать. Лучше всего это объяснить примером. Возьмем рассказ о юном Полидоре, которого во время Троянской войны его отец Приам, чтобы сохранить сыну жизнь, послал с большими богатствами к Полимнестру, царю Фракии. Через несколько лет Полимнестр, услышав о поражении Приама, убивает ребенка, чтобы завладеть сокровищами. Труп находят, и Гекуба в тот же день измышляет способ отплатить тирану самым жестоким образом. С чего начал бы трагедию любой из наших трагиков, если не с отправки ребенка к тирану? Затем автор должен доплыть до Фракии и потратить не знаю уж сколько лет, посетив множество мест. А с чего начинает Еврипид? Как раз с находки тела, предоставив духу Полидора рассказать остальное [129]. Нет необходимости увеличивать число примеров. Самый тупой человек может понять сказанное.

Но и помимо этих очевидных нелепостей, насколько наши пьесы непохожи ни на настоящие трагедии, ни на настоящие комедии: они смешивают королей и шутов не потому, что этого требует содержание, но, не заботясь ни о приличии, ни о благоразумии, выталкивают на сцену клоунов, чтобы те принимали участие в величественных событиях, так что эти бастарды — трагикомедии не возбуждают ни восхищения, ни сострадания, ни веселья. Я знаю, что Апулей писал нечто подобное, но в его книге события происходят в течение продолжительного периода времени, а не изображаются на сцене одновременно, и я знаю, что древние оставили нам один или два образца трагикомедий, как, например, «Амфитрион» Плавта. Но если мы внимательно разберемся в них, то обнаружим, что в этих трагикомедиях пляски под волынку никогда не смешиваются с похоронами, а если и смешиваются, то крайне редко. Отсюда следует, что комическая часть нашей трагедии, несом-

ненно, не будучи настоящей комедией, представляет собой лишь непристойность, недостойную целомудренного слуха, или крайне глупое зрелище, способное вызвать только громкий смех и ничего более, в то время как каждое слово комедии должно доставлять удовольствие, а трагедия обязана поддерживать напряженное восхищение.

Однако наши комедиографы думают, будто без смеха не может быть наслаждения, что совершенно неверно, так как, хотя мы и способны наслаждаться, смеясь, все же смех не вызывается наслаждением, а наслаждение — не причина смеха. Даже если один и тот же предмет способен вызывать и смех и наслаждение, это не доказывает родственности явлений. Смех и наслаждение скорее содержат в себе, так сказать, некоторое противоречие. Ведь едва ли то, что не соответствует нам самим или природе, доставляет наслаждение. Смех же почти всегда вызывают предметы, не соответствующие нам или природе. Наслаждение предполагает или постоянную или кратковременную радость, смех содержит в себе примитивное возбуждение. Например, нам доставляет наслаждение и приводит в восторг облик красивой женщины, но она не вызывает в нас смеха. Мы смеемся над уродливыми существами, вид которых не может, конечно, доставить удовольствия. Наслаждение дает нам удача, над неудачей мы смеемся. Мы получаем удовольствие, когда слышим о счастии наших друзей и о процветании нашей страны, и тот, кому вздумалось бы над этим смеяться, сам достоин осмеяния. Напротив, мы можем иногда засмеяться, видя, как заблуждаются и все делают наоборот люди, из уважения к которым мы должны быть сердечно огорчены подобными поступками, но все же не можем удержаться от смеха и смеемся, скорее испытывая боль, чем наслаждение. Однако я не отрицаю, что смех и наслаждение могут прекрасно сочетаться. Хотя мы наслаждаемся без смеха хорошо написанным портретом Александра и смеемся без удовольствия над двадцатью сумасшедшими шутниками, портрет Геракла, с огромной бородой и свирепым видом, в женском одеянии прядущего пряжу по указанию Омфалы, вызывает одновременно и наслаждение и смех. Ибо зрелище столь удивительной власти любви доставляет удовольствие, а презренность занятия вызывает смех.

Но все это я говорю с намерением показать, что назначение комической части трагикомедии заключается не только в низменном деле возбуждения смеха, но и в том, чтобы примешивать к нему это восхитительное назидание, которое является целью поэзии. И значительная вина комедиографов даже тогда, когда речь идет о смехе, заключается в том, что они делают вещи, категорически запрещенные Аристотелем: они вызывают смех, показывая или греховные предметы, скорее отвратительные, чем смешные, или несчастных людей, которых надо жалеть, а не презирать. Зачем заставлять народ глазеть на несчастного нищего или на жалкого шута или же, вопреки законам гостеприимства, шутить над чужеземцами потому, что они не говорят по-английски так же хорошо, как мы? Чему нас учат? поскольку ясно, что

Nil habet infelix paupertas durius in se,
Quam quod ridiculos homines facit [130].

Однако, если на подмостках мы видим придворного, суетливо увлеченного любовной интрижкой, грозного с виду, но трусливого Фрасона, школьного учителя, кажущегося мудрым только самому себе, или путешественника, привезшего на родину иностранные манеры и туалеты, и если эти роли сыграны правдиво, они дарят нам смех от избытка наслаждения, не менее поучительного, чем трагедии Бьюкенена, заслуженно вызывающие божественное восхищение. Но я расточаю слишком много слов о пьесах (делаю я это потому, что трагедия и комедия входят в число важнейших видов поэзии, а также потому, что они, будучи более всего распространены в Англии, сильнее всех и пострадали), которые, подобно дочерям с дурными манерами, говорящими о плохом воспитании, ставят под сомнение честность их матери — поэзии.

Поэзии других видов у нас почти не имеется, за исключением лирической разновидности сонетов и песен. Господь, наделив нас остротою ума, какую великолепную возможность предоставляешь ты нам использовать ее по назначению — петь хвалу бессмертной красоте и благости Всевышнего, дарующего нам руки, чтобы писать, и разум, чтобы создавать воображением! На это у нас могло бы не хватить слов, но никогда не будет недостатка в материале, поскольку, обрати мы свой взгляд и в ничто, и там перед нами забрезжат новые проявления Его бессмертной красоты.

Но, право, многие из наших произведений, якобы отмеченные печатью безумной любви, никогда не убедили бы меня (будь я дамой) в том, что их авторы влюблены: столь хладнокровно применяют они пламенные речи, что скорее похожи на людей, которые прочли письма влюбленных и запомнили несколько роскошных фраз (столь же увязанных между собой, как и слова одного господина, некогда сообщившего мне, что с юга дует северо-западный ветер, поскольку он был уверен, что достаточно просто знать названия), чем на людей, действительно охваченных любовью. Я полагаю, что чувства с легкостью обнаруживают себя в напряженности или по-гречески energia [131] стиля. Пусть этот краткий набросок послужит достаточным доказательством того, что мы неверно используем поэзию с точки зрения ее содержания.

Что же касается ее внешней формы, т. е. слов или **просодии,** то она еще хуже. Эту сладкоголосую матрону, Красноречие, рядят и и гримируют наподобие куртизанки: то употребляют такие экзотические слова, что они могут показаться уродами, незнакомыми бедному англичанину, то непрестанно повторяют начальную и конечную букву, как будто авторов обязали следовать системе словаря, то украшают стихи совершенно увядшими цветами и тропами. Но я предпочел бы, чтобы этот недостаток был присущ только стихотворцам и не был столь широко распространен среди пишущих прозой, и (чему следует

удивляться) среди многих ученых, и (о чем нужно сожалеть) среди некоторых проповедников. Поистине я мог бы пожелать, если бы у меня в конце концов хватило смелости высказать пожелание, выходящее за пределы моих полномочий, чтобы усердные подражатели Туллия и Демосфена (ораторов, наиболее достойных подражания) не дорожили бы так выпущенными Низоли[132] сборниками их высказываний, но, тщательно переведя, получше изучили бы их самих. Ведь сейчас подражатели кладут сахар и пряности в каждое блюдо, подаваемое на стол, наподобие индейцев, которым недостаточно носить кольца в ушах — месте естественном и подходящем для этого — и которые вдевают украшения еще в нос и губы, чтобы быть уверенными в собственной привлекательности. Туллий, когда ему было нужно изгнать Катилину раскатами красноречия, нередко использовал повтор: «Vivit. Vivit? Imo vero etiam in senatum venit & ...»[133]. Пылая обоснованным гневом, Цицерон, несомненно, должен был повторяться, и, сознательно удваивая слова, он искусственно воспроизвел естественную ярость. А мы, уловив благозвучность приема, подчас вводим его в заурядне́йшее послание, избытком словесной страстности приукрашивая эмоциональную хилость натуры. Вызвав душу Демосфена, я желал бы услышать его мнение относительно того, насколько фразовая симметрия уживается с серьезностью проповеди. Ведь сам он исключительно редко, но крайне эффективно пользовался этим приемом. Право, наши ораторы заставляют меня вспомнить о софисте, способном с необыкновенной ловкостью доказать, что два яйца равны трем, но который, хотя и заслуживает этим свое имя, не получает за труды и одного яйца. Так и эти люди, вводя в моду подобный вид красноречия, могут добиться того, что за ними признают их совершенства, но не многих сумеют они убедить, а без этого красноречие теряет всякий смысл.

Что касается образных сравнений, то авторы ряда опубликованных произведений, я полагаю, опустошили справочники по ботанике, а также работы о животных, птицах и рыбах, чтобы к нашим услугам было множество крайне абсурдных, избыточных сравнений, так как сила образного сравнения заключается не в его доказательности, а в способности объяснить нечто человеку, внимающему с охотой. Когда эта задача выполнена, все остальное — скучнейшая болтовня, скорее отвлекающая память от той цели, которую преследуют сравнения, нежели каким-либо образом дополняющая понимание, уже вполне удовлетворенное, если сравнения способны его удовлетворить.

Антоний[134], один из двух великих предшественников Цицерона, делал вид, что он не знает риторики (как свидетельствует Цицерон), а другой, Красс[135], как будто бы не придавал ораторскому искусству особого значения, с тем чтобы, играя на простой чувствительности, добиваться доверия народа, а доверие — главная цель красноречия, и, что касается меня, я не сомневаюсь, что они использовали ловкие приемы весьма умеренно. Ибо тот, кто часто прибегает к риторическим

фигурам, танцует под собственную музыку, и наиболее внимательной части слушателей начинает казаться, что оратор говорит не столь искренне и правдиво, сколь изящно. Несомненно (я сам по крайней мере в этом не сомневаюсь), что у многих не слишком образованных придворных стиль речи более правилен, чем у некоторых ученых профессоров, и я могу объяснить это лишь тем, что придворный, следуя природе, тем самым (того и не подозревая) подражает искусству, которого не изучал, в то время как ученые, зная теорию, не только не затушевывают искусственные приемы (что необходимо делать в этих случаях), но, напротив, всячески выставляют их напоказ, отступая от природы и искажая смысл искусства.

Но что это? Мне кажется, я заслуживаю загона, ибо заблудился и перешел от поэзии к красноречию. Однако в части использования словесной формы поэзия и красноречие столь близки друг другу, что, я думаю, это отступление поможет лучше понять то, что я хочу сказать. Я не берусь учить поэтов, как им следует поступать, но, считая, что я болен той же болезнью, я хочу лишь показать один или два признака недуга, распространившегося среди большинства сочинителей. Признав, что мы кое-что делаем неправильно, мы можем перейти к правильному использованию и содержания и формы. Наш язык предоставляет нам великие для этого возможности, ибо он действительно способен быть превосходным инструментом для воплощения любого замысла. Знаю, что некоторые скажут, что английский — это смесь языков. А разве это не к лучшему, если он возьмет лучшее у обоих языков? Другие скажут, что английский язык нуждается в грамматических законах. Поистине заслуга нашего языка состоит в том, что он в этих законах не нуждается: он может их иметь, но они ему не нужны. Сам по себе он так легок и столь свободен от обременительных различий по падежам, родам, наклонениям и временам, составляющим, мне кажется, одно из проклятий Вавилонской башни, из-за которого человека необходимо посылать в школу, чтобы он изучил родной язык. Но что касается благозвучного и правильного выражения словами образов, возникающих в уме, что и составляет цель речи, то здесь он равен любому другому языку на земле, будучи в особенности богат сочетаниями из двух или трех слов, приближаясь в этом к греческому и намного превосходя латынь. А подобные сочетания — одна из величайших красот языка.

Теперь о стихосложении. Известны два способа стихосложения: один древний, другой современный. Древний учитывал долготу каждого слога, и этот принцип определял размер стиха. Современный способ соблюдает только число слогов (в определенной мере учитывая и ударение), а его отличительной чертой является созвучие окончаний, называемое рифмой. Можно много рассуждать о том, какой из этих способов более совершенен. Без сомнения, древний более подходит для музыки, поскольку и слова и мелодия песни основаны на длительности, и он ярче и живее выражает различные эмоции благодаря тому,

что слоги через равные промежутки звучат то низко, то высоко. Современная поэзия с помощью рифмы также создает определенную мелодию, и, доставляя наслаждение, новейшая поэзия, хотя и другим путем, достигает той же цели, что и древняя: каждый из способов рождает благозвучие, и ни одному нельзя отказать в величественности. Воистину английский язык скорее, чем любой другой из известных мне разговорных языков, пригоден для обоих способов: ведь для древнего стихосложения итальянский язык так изобилует гласными, что он всегда должен быть усечен элизиями [136]; в немецком, напротив, так много согласных, что он не может достигнуть той плавности, которая необходима для древнего способа; во всем французском языке нет ни одного слова, которое имело бы ударение на третьем от конца слоге (называемое antepenultima [137]), и чуть больше таких слов в испанском; поэтому дактили на этих языках звучат некрасиво. Английский язык лишен этих недостатков.

Что касается ритма, то хотя мы не соблюдаем долготу, зато очень тщательно следим за ударением, чего в других языках не могут или не желают делать с такой аккуратностью. Французский язык и наш почти никогда не пропускают цезуру или паузу для дыхания в середине стиха, которой нет ни в итальянском, ни в испанском. Наконец, в итальянском нельзя рифмовать даже последние слоги (французы такую рифму называют мужской), а можно рифмовать или предпоследний (такую рифму у французов принято называть женской), или же третий от конца слог. Для последнего вида рифмы итальянцы применяют собственное определение sdrucciola [138]. Пример женской рифмы: buono — suono [139]; пример sdrucciola: femina, semina [140]. Французы пользуются как мужской: bon, son [141], так и женской: plaise, taise — рифмой [142], но у них нет sdrucciola. В английском языке распространены все три вида, как, например due, true [143], father, rather [144], motion, potion [145]. Многое еще можно было бы прибавить к этому, но полагаю, что в данном сочинении и так много внимания было уделено пустякам.

Итак, поскольку вечно благословенная поэзия преисполнена наслаждения, порождающего добродетель, и не лишена ни единого достоинства, необходимого благородной учености; поскольку обвинения, выдвинутые против нее, либо ложны, либо бессильны; поскольку в Англии ее не почитают по вине рифмоплетов, а не поэтов; поскольку, наконец, наш язык более других способен прославить поэзию и быть ею прославленным, я заклинаю всех, имевших несчастье прочитать эту безделку, именами девяти муз не презирать более священных таинств поэзии, не смеяться при имени поэта, как будто он — ближайший наследник шутов, не подшучивать долее над почтенным титулом стихотворца, но вслед за Аристотелем уверовать, что поэты были древнейшими хранителями греческой религии, верить вместе с Бембо, что поэты были первыми законодателями нравственности, верить Скалигеру, что никакие философские предписания не могут

сделать вас честным человеком с такой легкостью, с какой это делает чтение Вергилия, верить Клаузеру[146], переводчику Корнута[147], что небожителю было угодно при посредстве Гесиода и Гомера под видом вымысла ниспослать нам всевозможные знания: логику, риторику, этику и натурфилософию и «quid non?»[148]. Заклинаю вас поверить мне, что в поэзии сокрыты многие тайны, намеренно написанные темно, чтобы непосвященные не смогли бы на них посягнуть, верить Ландино, что поэты так любимы богами, что все сочиненное ими создавалось в божественном исступлении. Верить, наконец, им самим, когда они говорят, что обессмертят вас своими стихами.

Поступая так, вы позволите вашему имени расцвести в типографиях; поступая так, вы породнитесь со многими поэтическими предисловиями; поступая так, вы станете прекраснейшими, богатейшими, мудрейшими — вообще л у ч ш и м и и возляжете на превосходных степенях. Поступая так, хотя бы вы и были libertino patre natus[149], вы внезапно превратитесь в Herculea proles[150]:

Si quid mea carmina possunt[151].

Поступая так, вы обеспечите вашей душе место рядом с Беатриче[152] и Анхизом. Но если (проклятие такому «но»!) вы родились столь близко от оглушающего нильского водопада, что не способны слышать музыки поэзии, подобной музыке планет, если ваш ум, тяготеющий к земле, не в силах поднять головы к небу поэзии, или, вернее, вы в силу определенного деревенского презрения станете таким тупицей, что захотите разыгрывать роль Мома[153] поэзии, — тогда я, хотя и не желаю вам ни ослиных ушей Мидаса[154], ни быть, подобно Бубонаксу, доведенным до петли[155], ни быть зарифмованным до смерти, как, говорят, делается в Ирландии, все же должен буду послать вам от имени всех поэтов проклятие: быть влюбленным всю жизнь и никогда не добиться взаимности из-за неумения сложить сонет и еще чтобы после вашей кончины память о вас исчезла с лица земли из-за отсутствия эпитафии.

Бен Джонсон

Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразие отношения автора к своему времени

PERSPICUITAS, ELEGANTIA [1]

Говорящий обязан настолько подчиняться природе предмета, о котором идет речь, насколько это необходимо для того, чтобы слушатель мог получить и знание о его науке, и некоторое удовольствие: форма должна быть изящной, содержание — добротным, отдавая тем самым дань элегантности. Выведите искусства из заточения в тенистых уголках, заросших колючим кустарником, выведите на поляны, к свету чистому, пестрому от цветов: здесь они сразу будут видны, здесь их можно будет взять за руки.

NON NIMIUM CREDENDUM ANTIQUITATI [2]

Я не знаю, что способствует развитию литературы более, нежели анализ античных сочинений при условии, что мы не подчиняемся полностью авторитету древних и не во всем доверяем им на слово, если мы при этом, конечно, не подвержены эпидемии критиканства или зуду обвинительства, питаемым завистью, озлоблением, безудержностью, неблагоразумием и шутовской насмешливостью. При всей наблюдательности древних мы обладаем собственным жизненным опытом, для которого, если он правильно будет использоваться и применяться, мы имеем и более совершенные способы выражения. Это правда, что древние распахнули двери и проложили путь, лежащий перед нами, но лишь как проводники, а не предводители: Non Domini nostri, sed Duces fuere [3]. Истина открыта для всех и не принадлежит никому в отдельности. Patet omnibus veritas; nondum est occupata. Multum ex illa, etiam futuris relictum est [4].

DISSENTIRE LICET [5]

Если кое в чем я не придерживаюсь мнения тех, перед чьим разумом, трудолюбием, усердием и способностью суждения я преклоняюсь, испытывая восхищение, не обвиняйте меня в неблагодарности и дерзости. Я благодарен и буду вечно благодарить учивших меня, но я не осмелюсь полагать, что целью их трудов и исследований была зависть к тому, что смогут дополнить и открыть потомки. Sed cum ratione [6]..

NON MIHI CEDENDUM, SED VERITATI [7]

Прошу прощения, если я заблуждаюсь. Nulla ars simul & inventa est & absoluta [8]. Я не стремлюсь быть равным предшествовавшим мне, но лишь хочу, чтобы мой разум был сопоставлен с их разумом и чтобы для нас была определена степень доверия, соответствующая нашим достоинствам. Ни пером, ни деятельностью я не представляю какой-либо группировки. Я не желаю, чтобы кто-либо становился моим сторонником, но, если я в чем-то прав, защищайте это как принадлежащее истине, а не мне (даже если это и не приводит ко всеобщему благу). Не я оказываюсь в выигрыше, когда кто-то сражается за меня, размахивает оружием, борется и становится на мою сторону. Стойте за истину, и этого достаточно.

NIL GRATIUS PROTERVO LIBRO [9]

Действительно, наибольшим доверием и спросом пользуются ныне скабрезные, разнузданные писания и насмешливые стихи; и это вполне в духе нашего времени и нравов, что успех сопутствует наихудшим произведениям, в то время как лучшие начинают вызывать презрение. Там, где кончаются хорошие искусства, начинаются дурные.

MALI CHORAGI FUERE [10]

Умение хорошо нарядить ложь, подыскав для нее изысканные туалеты, свидетельствует о большом вкусе, мастерстве и способности привлечь читателя нарядом, поскольку ведь обнаженная ложь любому показалась бы уродливой и отвратительной. Однако же имеются люди, готовые полюбить первую встречную хорошо одетую проститутку (не будь она столь корыстна и продажна). Природа тем не менее сделала все от нее зависящее, чтобы лжесвидетельства этих обманщиц были изобличены.

Если придется выбирать, то я, пожалуй, всегда глупому аффектированному красноречию предпочту неприкрашенное прямолинейное благоразумие. Ибо что есть неистовее и слабоумнее пустого звука — тщательно подобранных роскошных слов, не приправленных суждением и знанием?

DE VERE ARGUTIS [11]

Часто говорят, что люди, неспособные постоянно и повсюду проявлять остроту своего ума, неглубоки и неостроумны. Нет ничего глупее. Будь нос или глаз лучшей частью лица, захотим ли мы иметь его вместо всего лица? Полагаю, что брови, щеки, лоб, губы и прочее не менее необходимы и естественны на своем месте. Однако ныне естественность не в цене: правильный и естественный язык кажется банальным. И лишь вымученный, вычурный стиль принято считать вос-

хитительным, как будто любую деталь туалета необходимо покрывать вышивкой и будто ненапудренное и ненакрашенное лицо не может быть прекрасным. Разве, не изуродовав родного языка, нельзя и сказать красиво? Но мода требует уродливости и выкрутасов, считая их признаками благородства. Стиль должен быть экзальтированным, напыщенным, как и туалеты наших щеголей, с их мешочками для благовоний и кружевными ночными сорочками, в которых они возлежат, словно леди, — это так забавно.

Помню, актеры часто хвалили Шекспира за то, что он ни разу не вычеркнул ни единой строки. Я отвечал, что он должен был вычеркнуть тысячу, — и это посчитали проявлением злонамеренности. Я никогда бы не писал об этом потомкам, если бы не невежественность друзей Шекспира, выбравших для похвал именно его самую слабую сторону, и если бы мне не хотелось доказать свою непредубежденность в этом деле (я очень любил Шекспира и почитаю его память не менее других, хотя и не без оговорок). Он был действительно честным, открытым, свободным человеком. Он обладал великолепным воображением, смелостью мысли и изяществом выражения, в связи с чем писал он с такой легкостью, что подчас не мог остановиться вовремя: Sufflaminandus erat [12], как Август сказал о Гатерии [13]. Остроумие было в его подчинении, но он не всегда мог управлять им. Поэтому он часто и спотыкался, допуская смехотворные промахи, как тогда, когда он, играя Цезаря, на слова: «Цезарь, вы поступили со мной несправедливо», ответил репликой: «Цезарь никогда не бывает несправедлив без справедливого на то основания», и прочие подобные нелепости. Но он искупил свои пороки собственными достоинствами, всегда в значительно большей мере заслуживая хвалы, нежели снисхождения.

INGENIORUM DISCRIMINA [14]

В различии дарований, по моему наблюдению, существует множество оттенков, познание которых требует некоторых навыков, с тем чтобы определять предпосылки каждого характера, каждой склонности. А это следует уметь делать, поскольку перед посевом землю необходимо вспахивать. Разновидностей умственного склада существует не меньше, нежели разновидностей телосложения. Невероятное разнообразие, и поэтому мы должны искать. Одни способны стать священнослужителями, другие — поэтами, юристами или врачами; третьих следует направлять в мастерские или к плугу. Природные недостатки не исправишь никаким учением. Имеются умы энергичные, высокие, есть и инертные, слабые; некоторые отличаются жаром и огненностью, другие — вялостью и холодом; один нуждается в узде, другой — в шпорах.

Иные оказываются решительными и целеустремленными; и эти с легкостью справляются со всеми мелочами: я имею в виду, что они минуют все трудности и сложности. Свои суждения они высказывают

почти не задумываясь, без тени застенчивости. Они все делают быстро, но никогда не достигают высот. Самое замечательное в них — скорость. Они похожи на зерно, просыпанное на поверхность земли: оно произрастает и даже желтеет, но, не имея корней, не колосится. Поначалу они кажутся многообещающими, но с ними происходит ingenistitium[15]: они не развиваются после шестнадцати.

Можно наблюдать и таких, которые, не покладая рук, трудятся во имя показного блеска, более заботясь о колоре и поверхности, нежели о содержании и о грунтовке произведения: последние ведь сокрыты от глаз.

Встречаются также любители писать изломанным и шершавым слогом: Quae per salebras, alteo, saxa, cadunt[16]. И даже, если что-либо у них и выйдет изящно, они нарочито вещь огрубят, заставят ее течь толчками, со скрежетом, как будто тот стиль является более мужественным и внушительным, который неравномернее ударяет по перепонкам. Эти заблуждаются не случайно, но сознательно и охотно; они подобны людям, которые сами воздействуют на моду, придумывая либо плащи, либо брыжи, либо ленточки на шляпах, либо бороды, необычные по покрою, форме или виду, чтобы обратить на себя внимание и выделиться из толпы. Их следовало бы осудить, и некоторые оглядывают их с осуждением, однако порок, подбодряемый остальными, становится образцом, вызывающим подражание. Часто бывает, что некто ошибается случайно, но остальные начинают специально изыскивать возможности, чтобы делать аналогичные ошибки. Опасен порок, становящийся правилом.

Встречаются и такие, чьи произведения начисто лишены художественного содержания и внутренней организации. Их стихи напевны, музыкальны, гладки, но и только. Их называют дамскими поэтами наподобие того, как имеются дамские портные:

> Как сливки, гладкий стих их приторен и сладок,
> В нем нет движения реки, лишь много шелка складок.

Глубину их мозгов можно измерить вашим средним пальцем. Они не глубже чашки для сливок или лужицы.

Иные, перерывающие горы книг и бумаг, пишут без всякого разбору именно о том, что они только что нашли или обнаружили в них. Поэтому и получается, что некая вещь, однажды оспоренная и опозоренная ими, в другой — более поздней или более ранней — работе — может быть вознесена до небес. Таковы все эссеисты и даже их мэтр Монтень[17]. Эти всем, что они пишут, по-прежнему выдают, какие книги они прочли последними. И всего более выдают собственную глупость тогда, когда свои книжные впечатления преподносят читателю сырыми и непереваренными; и вовсе не потому, что последние необходимы, но, полагая себя оснащенными знанием, они не могут удержаться.

Иные (завоевав своими трудами авторитет или хотя бы просто создав о себе мнение как о людях весьма начитанных) осмеливаются затем придумывать названия книг и авторов и лгут, ничего не опасаясь, поскольку то, что никогда не существовало, не может быть с легкостью обнаружено даже самыми любознательными людьми.

А иные, хитроумно отвергая книжную ученость и лживо отстаивая собственные природные таланты, думают тем самым отвести от себя критическое суждение читателей и приглушить запах своих лисьих краж. Однако вонь от последних крайне сильна, и можно найти целые страницы, списанные ими у какого-либо автора, прочитать которого их вынудила сиюминутная нужда. Этим они и удовлетворились. И таким образом, они выступают более нелепо и действительно виновными, чем сами критики, неспособные обнаружить плагиат и поэтому обвиняющие их в отсутствии прилежания.

Но самыми презренными являются упрямые осквернители всех искусств: те, кто, уверовав в свои природные таланты (которые, возможно, и превосходны), осмеливаются издеваться над любым трудолюбием и насмехаться над словами, смысла которых они вовсе не понимают, полагая таким образом хитро избежать наказания за невежество. Им часто подражают авторы, превосходящие их в небрежности, но не имеющие равного таланта; и, высказывая все, что им только приходит в голову, последние делают это с какой-то неистовостью и болезненным отвращением, не утруждая себя ни проверкой, ни благопристойностью или уместностью, ни другими правилами приличия. И самые своенравные и упрямые из них получают из рук толпы, неспособной к суждению, пальму первенства в учености. Многие ведь полагают, что чем вещь безыскуснее, тем она сильнее, как будто предпочтительнее разбить сосуд, чем мучаться с пробкой, или благороднее разорвать, нежели развязывать узел.

Непременно случается, что эти люди, обычно стремящиеся создать нечто незаурядное, подчас ухитряются сказать хорошо, даже талантливо. Но крайне редко; если же так и случается, то это отнюдь не искупает всех их остальных недостатков. Удачные шутки и фразы (единственная цель их честолюбивых поисков) сразу бросаются в глаза на фоне общего убожества и ничтожности их произведений подобно тому, как в кромешной тьме огни кажутся более яркими, чем в легкой тени. Однако ныне их произведения считаются глубокими по содержанию, потому что они без всякого разбору и соответствия пишут обо всем, о чем только могут, в то время как истинно ученый всегда руководствуется избирательностью, избегая крайностей и создавая стройные, пропорциональные в частях произведения, соответствующие первоначальному замыслу. Истинный мастер не бежит природы, как если бы он боялся ее; он не отходит от жизни и правдоподобия, но говорит, учитывая способности своих слушателей. И хотя его язык несколько отличен от вульгарного, он не чурается ничего человеческого с его Тамерланами и Тамер-Хамами[18] нынешних времен, единственным досто-

инством которых являются их напыщенная сценическая походка и луженая глотка, рассчитанные на невежественных зевак. Истинный художник знает, что преданность искусству заставляет писать его только для сведущих. И за это, возможно, его называют пустым, бесплодным, скучным писателем (или любым другим оскорбительным словом); те же, без труда, не обладая ни благоразумием, ни знанием и едва ли обладая здравым умом, оказываются воспринятыми благосклонно и предпочтены ему. Он поздравляет их с удачей. Другой век или другие, более справедливые люди признают достоинства его трудов: мудрость его выбора и расчета, изящество аргументации, мощь его воздействия на читателя, приятность его обхождения, остроту воображения, рафинированность шутки. Оценят, как он властвует над человеческими чувствами, как он вторгается, врывается в них и как он влияет на умы. Затем обратят внимание на его владение словом: насколько правильно он пользуется им, какое слово служит для украшения, какое несет основной смысл; что прекрасно передано словом; какие тропы удались; какие благородны, а какие сильны крепостью мужского ума. И каким образом автор избежал блеклой, неясной, непристойной, отвратительной, низкой, неподходящей или изнеженной фразы, не только восхваляемой большинством, но и (что еще хуже) рекомендуемой потому, что она безнравственна.

DE CORRUPTELA MORUM [19]

Разум определяет своеобразие и свойства остроумия. Если он уравновешен, серьезен и спокоен, такова же и его способность играть словами и идеями. Если ум испорчен, то и остроумие лишено красоты, деформировано. Разве мы не замечали, что обладатели вялого ума томны и в движениях? Посмотрите на женственного субъекта: даже его походка выдает характер. У темпераментного человека и движения темпераментны, а у разгневанного все жесты порывисты и яростны. Итак, можно сделать вывод: в какой бы области ни наблюдалось падение нравов и вкусов, порча проникает и в язык. Он подражает всеобщему разгулу. Излишества в еде, празднествах и одежде есть признаки больного государства, а распущенность языка — признак больного разума.

DE MALIGNITATE STUDENTIUM [20]

Есть люди, рожденные для того, чтобы из книг впитывать только яд. Habant venenum pro victi; imo, pro deliciís [21]. В произведениях они смакуют лишь непристойные и грязные места. Из-за этого профессию поэта осуждают. Но кто? Те, кто наблюдают за ней и (имея этот козырь) являются столь несправедливыми ценителями литературы: они полагают, что только то знание хорошо и полезно, которое приносит барыш. Это показывает, что они сами никогда бы не выбрали своей

профессии, не будь она столь хорошо оплачиваема или прибыльна. Но если иное знание, применяемое правильно, способно наставлять на путь праведный, улучшать нравы, не только угрозами принуждая человека, как это делают они, но и в не меньшей степени способно убеждать его и вести за собой и если оно не прибыльно, плохо ли это знание? Я всегда считал, что мудрость не есть исключительно достояние философа; благочестие — священнослужителя; государственное устройство — политического деятеля. Но тот, кто в своем воображении способен создать целое государство (и это, конечно, поэт), в равной мере способен направлять его советами, укреплять его законами, исправлять наказаниями, одушевлять его религией и нравственностью. Мы не требуем от него пустого красноречия или стихотворного совершенства, но мы требуем, чтобы он умел точно отличать добродетель от ее противоположности, требуем, чтобы он обнаружил способность заставить читателя возжаждать добродетели и возненавидеть порок, должным образом живописуя их борьбу.

POESIS ET PICTURA[22]

Поэзия и живопись — искусства родственные. Оба заняты подражанием природе. Плутарх прекрасно сказал, что поэзия — это говорящая живопись, а живопись — немая поэзия. Оба эти искусства изобретают и измышляют различные вещи и используют их для служения природе. Но из них перо более благородно, нежели карандаш, поскольку оно общается не только с чувствами, но и с самим сознанием. Оба они видят в удовольствии и пользе общую свою цель; и оба должны избегать всех низменных наслаждений, чтобы не сбиться с пути. Иначе искусства, стремясь усовершенствовать ум, разрушат нравы. Оба они — мастера от бога. Природный дар для них важнее трудолюбия и благоприобретенного навыка.

Кто не любит живописи, тот несправедлив к истине и ко всей мудрости поэзии. Живопись — создание небес; самое древнее из искусств и самое верное природе. Живопись бессловесна, по форме картины похожи друг на друга, однако произведения превосходного художника с такой легкостью проникают в самые глубины человеческого чувства, что иногда по силе воздействия они превосходят самое красноречие. Красота живописи столь же многолика, как разнообразны и достоинства художников. Один не превзойден в тщательности и серьезности, другой — в интеллектуальности, третий — в легкости кисти, четвертый — в даровании и изяществе. Некоторые обладают усердием и чувством прекрасного, но им недостает величавости. Они могут выражать человеческое подобие со всей элегантностью, приятностью и красотой, но им не хватает художественного мастерства и силы. Они могут писать только гладкие щеки; все тяжелое и грубое им недоступно. Другие так стремятся к истине, что, пожалуй, становятся возлюбленными жизнеподобия, а не прекрасного. Говорят, что

Зевкс и Паррасий[23] были современниками: первый открыл в живописи игру светотени, другой тщательно изучил линию. Для картины свет столь же необходим, как и тень. Равным образом в литературе высокий стиль должен сочетаться с низким. Но и здесь следует остерегаться крайностей. Так, Плиний заявил о сочинениях Регула[24]: можно подумать, что они не только предназначены для детей, но сами написаны ребенком. Многие из-за собственной испорченности отказываются использовать подходящие и соответствующие слова типа «занимать», «природа» и им подобные; и поэтому странное стремление писать все одинаково хорошо подчас оказывается ближе к пороку, нежели к добродетели.

Живопись заимствовала у поэзии воображение; у геометрии — ее математический расчет, пропорции, прямые и окружности, а также общую гармонию. Известно, что Паррасий считается первым художником, внесшим в живопись гармонию: чертам лица и позе он придал красоту, тонкость и выразительность, он научил красиво писать волосы и, по общему мнению всех художников, заслужил высшей оценки за контурные линии. Евпомпий[25] научил мастерски писать многолюдные сцены и прочие красоты. Из оптики живопись позаимствовала перспективу, помогающую рассчитывать, насколько вещи отдаленные кажутся уменьшенными, как искажаются объекты, расположенные ниже или выше уровня глаз, и т. д. Отсюда живопись восприняла светотень, уменьшение и увеличение размеров. Из этики она заимствовала душу, выражение чувств, их волнение, нравы, когда художники пишут людей разгневанных, гордых, непостоянных, честолюбивых, смелых, великодушных, справедливых, милосердных, сострадательных, смиренных, угнетенных, низких и т. д. Все освещенные места они пишут яркими красками, а затененные — темными, отличая таким образом выступы от плоскости, а тела твердые — от хрупких. Витрувий[26] жаловался, что художники рисуют химеры, в простонародье неудачно называемые гротеском, говоря, что люди, рожденные для того, чтобы тщательно изучать природу и соперничать с нею, довольствуются созданием противоестественных монстров, над которыми так потешался Гораций. В древние времена искусство пластическое зарождалось в глине гончара. Это ремесло — прародитель скульптуры, а ей подчиняются и собственно ваяние, и граверное искусство и живопись, и резьба по металлу или камню. Сократ учил Паррасия и Клито[27] (двух благородных скульпторов), что прежде, чем пытаться выражать нравы людей, необходимо умозрительно представить их внешний облик. Полигнот и Аглафонт[28] жили еще ранее. После них и вслед за Паррасием законодателем живописи стал Зевкс. Последние были современниками. Они жили примерно во время царя Филипа, отца Александра Македонского.

В Италии в наше время жило шесть известных художников, великолепное мастерство которых не уступает древним, соревнуясь с ними: Рафаэль де Урбино, Микеланджело Буонарроти, Тициан, Антонио

из Корреджо, Себастьян Венецианский, Джулио Романо и Андреа Серторио[29].

DE STYLO, ET OPTIMO SCRIBENDI GENERE[30]

Для того чтобы писать хорошо, необходимо делать три вещи: читать лучших писателей, слушать самых хороших ораторов и много упражняться самому. Определяя собственный стиль, следует поразмыслить, что должно быть написано и каким образом: автор должен сначала придумать содержание и затем подобрать слова, одновременно проверяя весомость и того и другого. Затем следует осторожно расположить и расклассифицировать и содержание и слова с тем, чтобы сочинение было благообразным. Упражняться следует часто и терпеливо. Неважно, что сначала писаться будет медленно, важно, чтобы слог сразу был отработан и точен: ищите только самое лучшее, не радуйтесь скороспелым тропам или первым словам, пришедшим вам в голову, но оценивайте творчество беспристрастно и пользуйтесь тем, что одобряется писателями. Часто проверяйте написанное ранее. Это не только помогает писать более плавно и последовательно, но и подогревает жар воображения, часто остывающий во время записывания, как будто, возвращаясь назад, воображение набирает силу и пылкость. Подобно тому как на соревновании те прыгают дальше, у кого разбег больше, или как при метании копья или дротика для усиления броска мы отводим руку назад. Однако при попутном ветре, я полагаю, не воспрещается пользоваться и парусом, чтобы не упустить благоприятного момента. Все, что мы изобретаем, доставляет нам радость в момент зачатия или рождения; иначе мы никогда бы не писали. Но затем безопаснее всего вернуться к беспристрастности нашего суждения и вновь пересмотреть эти места. Легкость, с которой они были сочинены, дает справедливые основания относиться к ним с осторожностью. Так, начиная, делали лучшие писатели, заставлявшие себя быть осмотрительными и кропотливыми. Они ничего не делали поспешно. Они сначала учились писать хорошо, а затем это им легко давалось благодаря приобретенным навыкам или даже привычке. Мало-помалу содержание во все большем объеме начинало зарождаться в их головах, находя соответствие в словах и сплавляясь с ними в произведение, в котором, как в хорошо устроенном доме, все расположено на своих местах. Таким образом, можно подытожить: скорое письмо не порождает хорошего слога, но работа над хорошим слогом постепенно приучает к скорому письму. И даже тогда, когда мы полагаем, что уже вполне овладели этим навыком, даже тогда неплохо сопротивляться ему: так, подергивая поводья, мы не столько мешаем лошади бежать, сколько подбодряем ее. Опять-таки развиваться стоит лишь в том направлении, в котором ваш гений способен достичь наибольшего, и здесь следует совершенствоваться, расти вверх и вширь наподобие того, как низкорослые люди упражняются, поднимаясь на носки, и благодаря этому

часто вытягиваются до среднего роста, если и не становятся высокими. Кроме того, насколько одаренному и зрелому писателю подобает полагаться на себя, работая самостоятельно и доверяя собственным способностям, настолько начинающему, ученику, приличествует изучать других, причем лучших. Так как ум и память острее оттачиваются, упражняясь в понимании вещей, принадлежащих другим, нежели собственных; и те, кто приучил себя к этому, познакомившись с лучшими авторами, будут то и дело находить в себе кое-что от них, и, выражая собственные мысли, они будут способны высказать нечто, превосходящее их самих, даже если они и не чувствуют этого. Но и простое умение удачно, в нужном месте процитировать другого автора подчас является наградой человеку за его штудии; и хотя этот человек более способен и склонен к одному виду творчества, чем к другому, он все же должен упражняться во всех. Как в игре на музыкальном инструменте, в слоге писателя должны быть гармония и согласие частей.

PRAECIPIENDI MODI [31]

Я беру на себя труд учить других с тем, чтобы они впоследствии не нуждались в учении, и сам собираюсь собственные предписания применить на практике, так как правила никогда не могут по силе и значению превзойти опыты. Считаю своей целью скорее показать правильную дорогу идущим за мной, нежели выяснять, кто ошибался ранее. Надеюсь, что таким образом принесу большую пользу, поскольку люди охотнее и благосклоннее выслушивают наставления, чем порицания. Среди различных мнений об искусстве, большинство из которых противоположно друг другу, трудно сделать выбор. И поэтому, хотя и невозможно изобрести что-то новое, что еще не было бы придумано столь многими предшественниками, можно кое-что сделать, чтобы помочь грядущим поколениям правильно оценить прошлое. Однако без помощи и благосклонности природы никакие искусства и правила не имеют силы. И поэтому я ни в коей мере не пишу это для людей бездарных, подобно тому как наставления по сельскому хозяйству не рассчитаны на бесплодную почву. Никакие советы не помогут дураку. Это все равно, что показывать картины слепому и учить музыке глухого. Обращая внимание на то, чтобы наш слог не был сухим и пустым, следует также следить и за тем, чтобы он не был вычурным или распущенным из-за не относящихся к делу описаний: и то и другое — порок. И все же то, что проистекает от нищеты ума, хуже хаоса избыточности. От чрезмерной плодотворности избавиться легко, но никакими трудами не поможешь отсутствию дара. В произведениях молодых авторов мне может нравиться и я могу хвалить многое из того, что представляется недопустимым для зрелого писателя. Каждой вещи для вызревания необходимо время. Этот урок вам может преподать даже ваш садовник: он никогда не начнет подрезать молодые неокрепшие саженцы. Таким же образом и я не укажу зеленому писателю

на все его промахи. Иначе он может расстроиться, упасть в обморок и в конце концов прийти в полное отчаяние. Так можно запугать его настолько, что он никогда уже не осмелится вновь взяться за перо. Поэтому юношество необходимо учить вовремя и на лучших сочинениях: то, что мы узнаем на заре жизни, запоминается надолго. Так, сосуд надолго сохраняет запах первоначального содержимого, а шерсть—цвет первой окраски. Посему мастеру необходимо снисходить к возможностям начинающих, не соизмеряя их с собственными силами. Поставив бутылку под слишком мощную струю, вы едва ли наполните ее водой, но, прибегнув к помощи воронки и наливая медленно, вы можете наполнить множество бутылок, не расплескивая собственных усилий. Каждая бутылка будет полна в меру собственной вместимости. А так как юношеству следует сначала изучить лучших авторов, необходимо, чтобы это были самые доступные и понятные писатели: Ливия следует читать до Саллюста[32], а Сидни — раньше Донна[33]. Не допускайте юношество преждевременно к Гауэру или Чосеру, иначе молодые люди могут влюбиться в старину, и, не вполне понимая ее смысл и значение, они только испортят свой слог, сделав его грубым и пустым. Лишь когда их способность суждения окрепнет, они с безопасностью смогут читать и древних и новых. Однако и в этом случае необходимо присматривать, чтобы на них не повлияли отрицательно цветистость и красочность одних или сухость и убожество других, если они еще не в состоянии отбирать с осторожностью. Спенсер[34], преклоняясь перед архаикой, писал на никому не ведомом варварском языке, однако его следует читать из-за содержания подобно тому, как Вергилий читал Энния. Квинтилиан[35] рекомендовал чтение Гомера и Вергилия в качестве лучшего средства для наставления молодости и поддержания взрослых умов. Так как помимо того, что ум возвышается величием и великолепием их стихов, он окрашивается также и значительностью деяний, о которых они повествуют. Хороша и трагическая и лирическая поэзия. Лучшие произведения комической поэзии также хороши, если нравственность читателя крепка. Греческие поэты и Плавт точнее соблюдали законы экономии и пропорциональности, чем это делал Теренций или более поздние авторы, полагавшие, что единственное достоинство и украшение сочинения заключается в умении сочинителя ввернуть сентенции, подобно тому как в наше время стало модным во что бы то ни стало выжимать из себя вымученные перлы остроумия.

PRAECEPTA ELEMENTARIA[36]

Нам вредит не процесс изучения этих правил, но приверженность к ним. Если прислушиваться ко всем претензиям и глупым придиркам грамматиков, то от этого можно свихнуться. Их крайние тревоги и советы — плод совместной нищеты духа, суетности и самомнения, типичных для Elementarii senes[37]. Однако, по их мнению, даже буквы

откуплены в собственность Банком Слов, а они сами по отношению к сочинителю занимают позицию служащих этого банка. И все же болтовня и красноречие — вещи разные. Одно дело — говорить, и другое — владеть словом. Болтают дураки, а умные словом владеют. Это значит, что они наблюдательны, образованны и знают, что к чему. Множество авторов поражают своих читателей и слушателей полной бессмыслицей. Их письмена темны, как подземелье. Я люблю чистый и опрятный слог, если он не бесцветен и не тривиален. Двусмысленные выражения выводят меня из терпения, а варварская фраза часто заставляет сомневаться в здравомыслии окружающих. Говорится, что поэт должен быть всеведущ. Это значит, что он должен быть знаком с основами всех знаний и в особенности с тем, о чем собирается писать. Действительно, если эти знания доступны, то помешать поэту овладеть ими может лишь его собственная лень и инерция духа, поскольку частое подражание чему-либо быстро входит в привычку. Если же поэт во всем доходит до предела доступных людям знаний, его творение будет бессмертно.

DE ORATIONIS DIGNITATE[38]

Речь — единственная привилегия, дарованная человеку, с помощью которой он способен выразить совершенство своего разума, недоступное другим существам. Речь — инструмент общения. Недаром Меркурия, патрона языка, называют Deorum hominumque interpres[39]. В любой речи слова и смысл слиты воедино, как душа и тело. Смысл — это жизнь, душа языка, без которой слова мертвы. Смысл порождается опытом, знанием человеческой жизни и деятельности или знанием искусств и гуманитарных наук, по-гречески называемых egkykliopaideiata[40]. Слова принадлежат народу, но все же их необходимо тщательно выбирать. Ибо Verborum delectus, origo est eloquentia[41]. Их необходимо отбирать соответственно образу говорящего персонажа или согласно предмету, о котором идет речь. В казарме говорят не так, как на заседании совета. В лавке — иначе, нежели в овчарне, а язык священнослужителя отличен от языка юристов. Элегантность и уместность слов в полной мере раскрываются тогда, когда мы пользуемся ими правильно, выявляя их истинную силу и свойства путем иносказаний или метафор. Но прибегать к метафоре следует только в случае необходимости (Nam temere nihil transfertur a prudenti)[42] или же для удобства, что также является разновидностью необходимости. Подобная необходимость возникает тогда, когда мы не имеем единственно точного слова для выражения понятия. Если же имеющееся в наличии слово не вполне соответствует намерению, то мы прибегаем к иносказанию для удобства выражения с тем, чтобы точнее выразить смысл или чтобы избежать непристойного слова. В этом случае метафора улучшает речь, придавая ей большую значительность. Слишком искусственные метафоры понимаются с трудом, а

слишком напыщенные не могут быть изящными. Понятия, взаимозамещаемые при иносказании, должны принадлежать одному кругу предметов. Член тайного совета не должен пользоваться метафорами, относящимися к игорным домам, медицине или, скажем, погребкам виноторговцев; мировому судье не следует прибегать к сравнениям из математики, а священнику — к жаргону таверн и домов терпимости. Столь же нелепо слышать морские термины в устах жителя внутренней Англии, который бы объяснялся со своими соседями, употребляя слова «шкот» или «булинь». Писатели часто уродуют метафоры, когда, к примеру, говорят: Castratam morte Aphracani respublicam[43], или ...stercus curiae Glauciam[44], или Cana nive conspuit Alpes[45]. Все попытки изобрести новые метафоры опасны. Они режут слух, пока не будут смягчены длительным употреблением. Человек, создающий новые слова, постоянно рискует, получая за это ничтожную плату: его слова принимают, не выражая глубокой признательности, а отвергают, обливая его презрением и насмешками. Но мы должны дерзать, ибо вещи, неподатливые и грубые сначала, при употреблении смягчаются и шлифуются. А если мы и ошибаемся при этом, то делаем это честно, следуя по стопам великих предшественников.

Привычка, несомненно, есть владычица языка. Она чеканит речь наподобие того, как штамп чеканит монеты. Однако мы не должны слишком часто штамповать новые слова — это не ежедневное занятие. Не следует также усиленно заниматься и поисками слишком древних, архаичных слов. Ясность — основное достоинство слога, и нет ничего порочнее стиля, нуждающегося в переводчике. Старинные слова придают слогу величавость и подчас могут доставить истинное удовольствие. Употребление этих слов освящено авторитетом веков, а поскольку они на некоторое время выходили из употребления, то это придает им некоторое очарование, подобно прелести новизны. Но лучший — это тот слог, в котором сочетаются самые новые слова старого языка и самые старые из современного. Ибо что такое есть древний язык, до безумия любимый столь многими, как не древняя традиция, норма? Когда я говорю о традиции, я не имею в виду простонародного словоупотребления. Ведь и в речи и в жизни нет ничего опаснее совета жить или говорить, подражая черни. Говоря о языковой привычке, я подразумеваю одобрение людей образованных, поскольку и нашу жизнь мы стремимся согласовать с понятием добродетели. Из древних самым любимым был Вергилий, но посмотрите, как редко он употребляет aquai и pictai![46] Слог Лукреция шершав и груб, он специально ищет такие слова, как в наше время некоторые ищут чосеризмы, которых следовало бы избегать. Некоторые слова, конечно, необходимо собирать подобно тому, как мы рвем цветы, чтобы украшать ими жилище или сплетать гирлянды. Но лучше, если эти слова соответствуют нашему языку. Так, зелень луга уже сама по себе радует глаз, но разнообразие цветов, раскиданных в траве, украшает луг, усиливает наслаждение. Но осторожно! Не следует слишком много играть словами,

упиваясь буйством красок, как в парономазии; не следует пользоваться и слишком высокопарными или дурно звучащими словами: Quea per salebras, altaque saxa cadunt[47]. Несомненно, что нет на свете звука, у которого бы не нашлось хотя бы несколько поклонников, как имеются любители и самых горьких пилюль. Наше сочинение должно быть правильным в начале и в конце. Более правильным, чем в середине. И в конце более правильным, чем в начале, а через середину нас перенесет течением. Это достигается скорее привычкой, нежели прилежанием. Следует писать легко и подробно, но без избыточности. Щедрость не означает расточительности. Умение вовремя поставить все паруса — великое искусство. Однако не меньшее мастерство нужно и для того, чтобы быстро их убрать, когда в этом возникает необходимость. Следует уметь делать и то и другое. Добрый человек всегда прислушивается к советам, а на ошибках учится; и позднее, когда он оставит мир, на его примере будут учиться другие. Таковы и хорошие писатели: тот слог четок и сжат, из которого нельзя выкинуть ни слова без того, чтобы не образовалось зияния (Тацит)[48]. Слог является сжатым тогда, когда он многое выражает малым (лаконичный). Слог, выражающий содержание частично, требующий читательского осмысления и мысленного дополнения, называется кратким (Светоний). Отрывистый слог, изобилующий разрывами, не ведет плавно к концу, но обрывается (Сенека и Фабиан)[49]. Сочетание соответствующих друг другу, хорошо подобранных частей предложения обладает крепостью и прочностью связанных петель. Так камни правильной четырехугольной формы до значительной высоты будут поддерживать друг друга даже без раствора.

Синтаксические периоды не должны быть чрезмерно развернутыми, иначе они не будут крепки, как слишком длинные копья или дротики. Мы должны внимательно следить, чтобы наши слова и смысл были понятны. Однако если неясность возникает по причине неспособности слушателя или читателя уразуметь сказанное, то за это я не несу ответа так же, как я не виновен в том, что меня не слушают или слушают невнимательно. Я не должен снабжать публику ушами и мозгами. Когда же человек слушает внимательно и не может сразу ухватить мысль, то последующие слова должны помочь ему понять сказанное, если только писатель сам понимает себя. Ибо порядок и последовательность вносят ясность, а путаница затемняет. Rectitude lucem adfert; obliquitas et circumductio offuscat[50]. Поэтому нам следует говорить то, что мы хотим сказать, по возможности, проще и естественнее, подобно тому как в жизни мы предпочитаем ходить, а не передвигаться прыжками. Слишком краткое высказывание не зацепится в памяти, а слишком длинное — не удержится. Высказывание, теряющее изящество и ясность, превращается в загадку, темнота формы мешает определить его ценность. Это губит высказывание, как жемчужину из басни. Наш слог должен быть похож на моток шелка, удобный для хранения и использования, если правильно найдешь конец нити. Он

не должен быть взлохмачен и запутан, иначе это—узел, ком ниток. Есть слова настолько же возвышающие слог, насколько другие способны его принизить. Использование превосходных степеней прилагательных и преувеличений усиливает звучание речи; они подчас неправдоподобны, но это не значит, что их нельзя применять. Цестий[51] неудачно сказал об Александре: Fremit oceanus, quasi indignetur, quod terras relinquas[52]. Но Вергилий написал красиво: Credas innare revulsa / Cycladas[53].

Он не утверждает, что это было так, но лишь то, что так казалось. И хотя образ отчасти невероятен, он возможен. Однако имеются гиперболы, приличествующие одному языку, но ни в коей мере не допустимые в другом. Например, Eos esse Populi Romani exercitus, qui coelum possint perrumpere[54]. Кто у нас, кроме сумасшедших, может сказать такое? Поэтому следует хорошо знать, что в том или ином языке принято или приемлемо. Квинтилиан предупреждает нас, что ни в перифразе, ни в метафоре, ни в аллегории не следует отклоняться в сторону от первоначального содержания иносказания. Так, если мы в нашей метафоре обратились к морской стихии и волнам, не следует заканчивать ее в пламени и пепле — это самая неопрятная непоследовательность. Не следует также чрезмерно разворачивать и затягивать аллегорию. Этим мы или затемним смысл, или впадем в детскую аффектацию. Но зачем люди вообще отходят от правильной естественной речи? Подчас нас к этому понуждает необходимость или наше желание удачнее выразить мысль иным образом, или же обстоятельства, ввиду которых нечто, высказанное прямо, может оскорбить слушателей. Так мы избегаем непристойностей, достигаем разнообразия, а иногда просто доставляем себе удовольствие, подобно путникам, сворачивая с большака, когда к себе влекут удобная тропинка или красота и свежесть полей. И все это называется eschēmatismenē или образным языком.

ORATIO IMAGO ANIMI[55]

Речь полнее всего показывает человека: говорите, чтобы я мог рассмотреть вас. Речь рождается в самых глубинных уголках нашей души и является копией своего отца — ума. Никакое зеркало не представляет человеческое подобие с такой правдивостью, с какой речь обнаруживает человека. Речь фактически отождествляют с человеком и, подобно тому как рассуждают о чертах лица или характере личности, говорят и об особенностях языка: о его величии, соответствии, звучании, структуре и гармоничности. Есть люди крупные и высокие, также встречается речь высокая и величественная, в которой слова отобраны изысканно, звучание могуче, построение завершено, смысл выражен исчерпывающе. Такая речь льется свободно — она серьезна, ярка и сильна. Попадается и недоразвитая, карликовая речь — она низка и ничтожна, слова бедны и плоски; построение и периоды тонки и слабы,

они беспорядочны, не взаимосвязаны друг с другом. Превосходное сложение у людей среднего роста. Также и средний стиль речи прост и приятен: речь ровная и плавная, в меру округлая; в ней все хорошо подобрано, увязано, она элегантна и точна. Неправильный слог, когда он стремится звучать величественно, становится разбросанным, прерывистым, судорожным, излишне высокопарным, а когда он нарочито принижается, то звучит чересчур презренно и низменно. Стили речи различаются и по предмету высказывания, которому каждый из них должен соответствовать: могучий слог становится бескрайним и отечным, если им говорят о вещах ничтожных. Равно и средний слог становится низким и убогим, когда необходимо вести речь о вещах значительных, великих. Не рассмеемся ли мы при виде могущественного государственного деятеля, наряженного в коротенькие штанишки, едва прикрываемые плащом, в плоской шляпке и с перчатками за поясом, особенно если рядом увидим галантерейщика, облаченного в бархатную мантию, отороченную соболями? У этих вещей есть определенный масштаб, по которому мы выясняем степень соответствия слога. Затем мы определяем его строение и черты. Он строен и округл, когда состоит из множества коротких, взаимосвязанных и отшлифованных периодов; или же коренаст и плотен, когда состоит из равных и сильных частей, выверенных и высчитанных. Вслед за этим можно рассматривать отделку слога, играющую ту же роль, что кожа на нашем лице. Отделка зависит от подгонки, скрепления и сколачивания слов. Когда слог сбит и отполирован, он похож на гладкую поверхность стола, в которой, водя по ней пальцем, вы не найдете швов, вздутий, трещин, вмятин или порезов. Затем речь можно вести о плоти, крови и костяке слога. Слог, насыщенный тропами и игрой слов, мы называем полнокровным. Однако излишек метафор может сделать его чересчур тучным и жирным (arvina orationis[56]), обросшим нутряным салом. Мы называем слог сочным, если слова соответствуют смыслу и уместны, если они звучат приятно, а фраза опрятна и изящна. Oratio uncta & bene pasta[57]. Но кровь и лимфа многословной фразы застойны и нечисты. Redundat sanguine, quae multo plus dicit, quam necesse est[58]. Лимфа, хоть она и не столь важна, как кровь, — для нее достаточно, чтобы слова были подходящими и содержательными, а смысл—благороден— должна придавать слогу красоту. Без нее речь выглядит тощей, ослабевшей и нищей; слова наподобие костей торчат из-под шкуры, как камни в мешке. Некоторые, стараясь избежать избыточности, приходят к ее противоположности, полностью высушивая язык. Встречается и стиль полнокровный, но не могущий похвастаться мясом, плотью. Такой слог костляв и жилист: Ossa habent, et nervos[59].

Покойный сэр Френсис Бэкон[60] хорошо подметил, что буквоедство — первое зло науки: ничтожество предмета — второе а третье — ложь, прикрытая подобием истины: жульничество, поддерживаемое доверчивостью. На ниве знания эти вещи растут, как паутина, и допускать их проникновение в собственную душу — неряшливость или

глупость. Нет ничего нелепее превращения писателя в диктатора, как это было сделано с Аристотелем в школах. Это бесконечно вредит познанию, так как по многим вопросам человек имеет право лишь временно принимать мнение авторитетов, приглушая собственные сомнения и способность суждения. И ни в коем случае он не должен полностью отрекаться от себя, попадая в вечный плен. Пусть Аристотелю и другим будут возданы должные знаки почтения, однако, если мы способны сделать последующие шаги в поисках истины, отчего же нам завидуют? Давайте запомним, что, стремясь дополнить истину, мы не должны ее уменьшать или искажать; мы способны улучшать, но не приращивать. Дискредитация лжи способствует распространению истины. Мы не должны бродить с видом людей, которым больно выносить блеск чужой славы и ее порочных проявлений, но должны спокойно изучать различные точки зрения по одному и тому же вопросу, искать, где вторглась ошибка. Мы должны воскрешать античность и прошлые века, внимательно анализируя их свидетельства, но ни в коем случае не должны ни заключать сделок с современностью, ни становиться на сторону каких-либо группировок или следовать за их яростными глашатаями. Мы не должны к немудреной истине примешивать сомнительные положения, но, осторожно расчищая почву у корней Проблемы, должны противостоять соблазнительности легких находок и суеверной простоте для того, чтобы искать крепко сцепленные между собой созвучные звенья Истины. Примиряться следует только с необходимостью и с тем, что облегчает достижение цели. Необходимо со всей строгостью относиться к слогу, разбирая, в каком месте он представляется тусклым и слабым, а где расцветает в изысканности фразы, в правильности и чистоте построения главного предложения, красивой завершенности придаточных, в разнообразии тропов и фигур, солидности содержания, достоинстве предмета, в обоснованности хода мысли, живости воображения и глубине суждения. Это называется Monte potiri[61] покорением вершин, ибо, оставаясь в долине, ничего не откроешь.

DE POETICA[62]

В достаточной мере обсудив красноречие, теперь давайте обратимся к поэзии. С момента зарождения поэзия приобрела множество порочных черт, а ныне приобретает их еще больше из-за легковесности и непостоянства человеческого суждения. Но при этом она действительно остается основным видом красноречия высшей пробы. В последние годы поэзию много бранят и позорят за то, что она занялась изучением развращенности и лживости человеческой натуры. Литературная деятельность современных писателей подорвала доверие к поэзии. Ученые мужи стали говорить о ней без должного уважения, а общество напугано свободой слова. И век оказался столь щепетильным по отношению к своей репутации, что всю литературу ныне принято называть

клеветой, измышлениями. Это общеупотребительные слова, приговор храму изящных наук (Placentia College), который некоторые называют храмом невежества.

Насмехаясь над безрассудством, я не указываю имен. Отчего же в этом случае кто-то должен обижаться, выдавая тем самым себя с головой? Почему им не приходит на ум святой Иероним:[63] Ubi generalis est de vitiis disputatio, ibi nullius esse personae injuriam[64]. Разве стремление заклеймить порок как таковой есть неискупаемый грех поэта, а не следствие порочности тех, кто, почувствовав себя оскорбленными поэтом, признаются в собственной греховности? Или настало время, когда нельзя Auriculuas teneras mordaci rodere vero[65].

REMEDII VOTUM SEMPER VERIUS ERAT, QUAM SPES[66]

Если писать и говорить правду можно лишь тогда, когда это никого не задевает, то почему же в медицине принято врачевать сильными средствами? Разве методы лечения тела не могут быть столь же законно использованы для лечения ума? Некоторые пороки (мне скажут) столь отвратительны, что лучше о них вовсе не говорить, хотя они и существуют. Но те, кто считает себя оскорбленными, хотя ни имя, ни внешнее сходство, ни подпись не указывают на желание автора ославить именно их, напоминают мне экзальтированных женщин, которые, если слышат что-нибудь дурное, сказанное о дурных женщинах, непременно принимают это на свой счет, равно как и хорошее, сказанное в адрес достойных дам. Если я увижу что-либо, задевающее меня, выдам ли я себя сразу? Нет. Если я не глуп, я постараюсь это скрыть; если честен, то буду этого избегать. Иначе я на собственном челе напишу то, что поэт имел в виду, не называя имен. Человек, желающий исправиться, или чистосердечно признается в своем недуге, или же благоразумно скрывает сей факт. Умные и добродетельные же никогда не подумают, что автор обличает именно их, но возрадуются тому, что поэт предупреждает хороших людей, предоставляя возможность дурным оставаться такими, какие они есть. Оскорбленная особа не имеет ни малейшего основания обижаться на писателя, но должна предъявлять претензии лишь к себе самой: по какому праву человек своенравно и ожесточенно приписывает себе все слабости, представленные автором как человеческие пороки вообще? Я знаю, какую породу людей я раздражаю — людей, воспитанных на обломках добродетели, влюбленных в собственную порочность, позорящих свое доброе имя, жаждущих бесчестья и дурной славы, склонных ко всякой извращенности, порабощенных невежеством и злобой, которую они пытаются лицемерно скрыть, — словом, людей, носящих в себе все зло.

КТО ЕСТЬ «ПОЭТ»?

Поэт — это человек, которого греки называли poetes, творцом, выдумщиком; а его искусство — это искусство подражания или образного

воспроизведения, которое, по Аристотелю, выражает человеческую жизнь в размеренном слове, в гармонии метра и ритма. Происходит от слова poeien, что означает «делать» или «выдумывать». Поэтому пиитом называют не любого стихоплета, но лишь того, чье воображение способно создавать фабулу, чьи произведения кажутся правдой, поскольку содержание и вымысел — это тело и душа любого поэтического произведения — стихотворения или поэмы.

ЧТО МЫ НАЗЫВАЕМ СТИХОТВОРЕНИЕМ?

Стихотворением называется не только произведение или сочинение поэта, состоящее из большего или меньшего количества строк, но даже одна-единственная строка подчас способна стать превосходным стихотворением. Так, например, Эней, развешивая оружие грека Абаса, освящает его надписью: Aeneas haec de Danais victoribus arma[67]. И называет эту надпись стихотворением или carmina[68]. Таковы же и эпиграммы Марциала: Omnia, Castor, emis: sic fiet, ut omnia vendas[69] и Pauper videri Cinna vult, et est pauper[70].

Гораций также свои оды назвал carmina — лирическими песнями. А Лукреций целую книгу называет песней: Quod in primo quoque carmine claret[71]. В древности все пророчества оракулов назывались carmina и любое высказывание, будь оно кратким или пространным, называлось эпическим, драматическим, лирическим, элегическим или эпиграмматическим стихотворением.

НО ЧЕМ ПОЭМА ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ ТОГО, ЧТО МЫ НАЗЫВАЕМ ПОЭЗИЕЙ?

Стихотворение или поэма, как я уже сказал, есть произведение поэта— результат и цель его трудов и штудий. Поэзия — это его мастерство, профессиональный навык, включающий и работу воображения, и замысел, и форму. Подобно тому как мы различаем продукцию, процесс труда, производителя или же предмет подражания, акт подражания и подражателя, мы так же должны отделять поэму от поэзии и от поэта. Итак, если поэзия — это навык или мастерство... Нет, скорее это царица искусств, рожденная небесами, спустившаяся на землю в Палестине, пользовавшаяся высочайшим уважением греков и завезенная ими к римлянам и ко всем другим культурным народам. Изучение поэзии (если доверять Аристотелю) дает человечеству правила и примеры достойной и счастливой жизни, подготавливая нас к исполнению любых гражданских обязанностей. Если же доверять Туллию, то поэзия питает и наставляет нашу молодость, украшает наше благосостояние и услаждает наш век; помогает сносить неприятности и беды, развлекает нас у домашнего очага и путешествует с нами за границей; следит за нами, помогает делить наше время на работу и на досуг, отдыхает с нами на загородных виллах, в то время как самые образованные и

самые мудрые видят в ней суверенную владычицу нравов и ближайшую родственницу добродетели. И поскольку философию они величают суровой, аскетической поэзией, постольку, в свой черед, поэзия определяется ими как нежная, сладкоголосая философия, которая побуждает нас действовать, доставляя восхитительное удовольствие и невероятное наслаждение. Но прежде чем мы приступим к рассмотрению видов поэтических творений с их отличительными признаками или прежде чем мы начнем обхаживать самое искусство, я хотел бы объяснить вам, что есть поэт, из первых рук сообщив, каков он или каковым должен быть от природы, что он должен приобрести с помощью упражнений, подражания, штудий. Он пройдет у нас курс грамматики, логики, риторики и этики, овладеет любыми другими науками, отвечающими его природной склонности и достойными быть предложенными вам и принятыми вами.

1. Ingenium[72]. Мы, во-первых, требуем от нашего поэта или творца (ибо наш язык, как и греческий, предлагает ему этот титул) добротности природного ума. Если все остальные искусства состоят из доктрин и точных предписаний, то поэт от рождения должен инстинктивно обнаружить богатство своего разума. Сенека говорит: «Aliquando secundum Anacreontem insanire, jucundum esse»[73], подразумевая под этим состояние поэтического экстаза. Об этом же говорит Платон: «Frustra Poeticas fores sui compos pulsavit»[74]. То же самое утверждает Аристотель: «Nullum magnum ingenium sine maxtura elementiae fuit. Nec potest qrande aliquid, & supra caeteros loqui, nisi mota mens»[75]. Посему поэзия поднимается выше всего тогда, когда, ведомая божественным инстинктом, она начинает презирать банальные, общеизвестные представления. Тогда поэзия высказывает нечто, недоступное устам смертных, и поднимается над землею, паря вместе с седоком в местах, куда ранее подняться не могла. Этот полет символически изображается поэтами в образах Геликона, Пегаса или Парнаса; им гордится Овидий;

> Est, Deus in nobis; agitante calescimus illo:
> Sedibus aethereis spiritus ille venit[76].

Липсий[77] категорически заявляет: «Scio, Poetam neminem praestantem fuisse, sine parte quadam uberiore divinae aurae»[78]. Оттого на земле редко рождаются поэты (ибо я не говорю о mediocres или imos[79]). Каждый самоуправляющийся городок поставляет государству одного мэра и двух судебных приставов ежегодно, но Solus rex, aut Poeta, non quotannis nascitur[80].

2. Exercitatio[81]. Для усовершенствования природного дара нашему поэту необходимо часто упражняться. Если его разум не сразу приобщится к высокому мышлению древних, не позволяйте ему оставлять это занятие, сердиться, нервничать; предложите ему на время от-

влечься, сохраняя расположение духа, и пусть он вернется к занятиям лишь по спокойному размышлению. Попытайтесь еще раз, не теряя терпения и не жалея труда. Ежели и на сей раз ничего не выйдет, не отшвыривайте пера, не царапайте деревянных панелей и не стучите по бедному столу, но приведите все в порядок и вновь предпримите попытку. В нашем королевстве нет указа, принуждающего вас стать поэтом против вашей воли, и тем более в сжатые сроки. Очень хорошо, если вы станете поэтом через год или два — заурядные рифмачи строчат стихи, как они слагаются (ex tempore[82]), но они никогда не скажут ничего такого, на что можно было потратить хотя бы день жизни. Поэт совершенно не похож на стихотворца. Говорят, что несравненный Вергилий стихи писал с превеликим трудом, а затем вылизывал их, как медведица медвежонка. Отец Скалигера свидетельствует, что сын по утрам записывал много стихотворных строк, но к вечеру значительно сокращал их число. Однако ответ великого трагического поэта Еврипида современнику Альцесту, приводимый Валерием Максимом[83], запоминается лучше всего благодаря его скромности. Альцест, узнав, что Еврипид за три дня написал всего три строки, да и те с великими мучениями, гордо заявил, что за это же время он сам мог бы с легкостью написать все сто, на что Еврипид сдержанно ответил: «Вполне возможно, но ваши стихи не проживут и трех дней, а мои будут читать во все времена». Это все равно, что сказать: «Вы не способны написать и одной стоящей строки». Мне попадалось много болтунов, чьи стихи — один шум и жужжание. Действительно, вещи, написанные с трудом, стоят времени и усилий, необходимых для их прочтения, и они заслуживают долголетия.

3. Imitatio[84]. Третьим необходимым качеством нашего поэта или творца является способность подражать, которая заключается в умении использовать реальность или богатства другого поэта в собственных целях. Для этого необходимо выбрать лучшего из всех поэтов и до тех пор упорно следовать за ним, пока вы не приблизитесь к своему идеалу и пока копию не будет трудно отличить от оригинала. Питаться чужим творчеством следует не торопясь, со вкусом, выбирая самое лучшее и полезное, а не так, как пожирает жертву хищник — в сыром, необработанном виде. Не следует, как говорил Гораций, подражать по-рабски, хватаясь за пороки, как за достоинства; но, высасывая нектар из самых лучших и отборных цветов, подобно пчеле, необходимо превращать его в мед, придавая ему единый вкус и аромат. Пусть ваше подражание будет способно доставлять наслаждение; смотрите, как подражали лучшие писатели, и делайте так же. Учитесь подражать, как Вергилий и Стаций подражали Гомеру, как ему подражали Гораций и Архилох, как это делали Алкей и другие лирические поэты.

4. Lectio[85]. Но особенно важно, чтобы наш поэт обладал достоверными знаниями и был разносторонне образованным человеком, без чего личность не может быть полноценной. Это означает, что он

не только должен знать историю и быть в состоянии вкратце пересказать содержание произведений, но и должен овладеть поэтическим содержанием и словом так, чтобы уметь распорядиться ими, расположив все изящно, в нужной последовательности, когда возникнет необходимость. Не следует думать, что в одно прекрасное утро можно проснуться поэтом, если ночью приснилось, что вы побывали на Парнасе или, как говорится, омочили уста в Геликоне. Стать поэтом значительно труднее.

Ars corona[86]. Для того чтобы творчество нашего поэта стало совершенным, его природный дар, отшлифованный упражнением, подражанием и образованием, необходимо дополнить искусством. Только искусство способно завершить становление нашего творца, сделав его обладателем мира совершенства. Туллий утверждает, что благодатная натура, если она сумеет сочетать в себе знание и дисциплинированность, сможет достигнуть истинного благородства и незаурядности. Ибо, как говорит Симул[87] в антологии Стобея[88], — без искусства природа никогда не может быть совершенной, а без природы искусство не существует[89]. Однако наш поэт должен остерегаться, чтобы его штудии не превратились в самоучение. В противном случае рано или поздно ему придется признать, что в поводырях он имел глупца. Читать следует много, но всегда избранных, лучших. И тех он должен почитать своими учителями, кто способен чему-либо научить его. Среди них Гораций и (учивший его) Аристотель заслуживают высочайшей оценки. Аристотель был справедливейшим ценителем и первым критиком, не сделавшим серьезных ошибок. Да что там — он был величайшим философом из когда-либо живших на земле: во всех человеческих знаниях он отметил пробелы, а из всех человеческих достижений в науке он построил единое искусство. Он учил нас сразу двум вещам: как верно оценивать других и чему мы обязаны подражать прежде всего в себе самих. Но в первую очередь необходимо обладать природным умом и поэтическим даром. Ибо никто, узнав или изучив наставления, не сможет писать лучше до тех пор, пока его собственная природа не придет на помощь. Только тогда он получит возможность совершенствоваться как писатель. Поэт — ближайший сосед оратора. Его искусство обладает всеми достоинствами красноречия, хотя поэт более оратора скован размером, ритмом, рифмой. В отделке слога он не уступает оратору, а по силе воздействия даже превосходит. Из поэтов к оратору ближе всего комедиограф, который по влиянию на умы и эмоции (в чем красноречие действительно сильно и что оно особенно ставит себе в заслугу) в основном превосходит оратора. Какой резец Лисиппа или карандаш Апелла[90] способны выразить такое множество и разнообразие характеров, какое верно выражает комедия? Здесь зритель увидит и людей, ощущающих радость, когда они оскорбляют других, и людей раздраженно-меланхолических, и обуреваемых гневом, и помешавшихся от любви, и пожираемых алчностью, и потерявших в кутежах лик человеческий, и изнывающих

от надежд, и снедаемых страхом — любая человеческая страсть и жизненная ситуация, необходимые ораторам в качестве примеров, изображаются на сцене. Об изяществе же поэтического слова свидетельствует хотя бы эта надпись на могиле комического поэта:

Immortales mortales, si fas esset, flere,
Flerent divae Camoenae Naevium Poetam;
Itaque postquam est Orcino traditus thesauro,
Obliti sunt Romae, lingua loqui Latina[91].

Известно и более сдержанное высказывание о Плавте, принадлежащее Луцию Элию Стило[92], утверждавшему, что «Musas, si latine loqui voluissent Plautino sermone fuisse loquuturas», а также знаменитое определение Плавта как короля римской изящной словесности, данное ему высокоученейшим Марком Варро[93].

Я не считаю, что поэта необходимо ограничивать тесными рамками правил, предписанными грамматиками или философами. Ибо до того как последние их вывели, жило немало превосходных поэтов, которые их соблюдали. И никто не делал это лучше Софокла, жившего несколько ранее самого Аристотеля. Кто из греков осмелился бы предписать правила красноречия Демосфену? или Периклу[94], называемому «божественным», так как его речь, казалось, была способна разить, как молния? или Алкивиаду, охотнее следовавшему природе, нежели служившему искусству?

Однако то, что самые талантливые, трудолюбивые и удачливые смогли инстинктивно воспринять от самой природы или благодаря упражнениям, мудрый и образованный Аристотель сумел обобщить и ввести в искусство. Ибо он умел понимать причины явлений, и то, что другим доставалось по традиции или случайно, он добывал силою разума. Аристотель не только открыл способ избегать ошибок, но и набросал кратчайший путь, пойдя по которому, мы научимся их не делать.

Аристофан остроумно высмеял многое у Еврипида, исходя не из правил, а из самой Истины. Еврипид действительно подчас грешил против нее, хотя в основном он — само совершенство. Поэтому даже величайшая способность суждения не может служить абсолютным критерием, если она не подкреплена разумом.

Только поэты, причем лучшие, могут по достоинству оценить поэтов.

Некоторые вправе сравнить критиков с лудильщиками, которые не столько чинят, сколько окончательно портят вещи. Всмотритесь в специфические заболевания критиков и грамматиков. Само собой, что встречаются многие особи, организм которых не выносит никакого медицинского вмешательства, и толпы врачей разрушили здоровье огромного количества пациентов, врачуя их неправильно. Обязанность

настоящего критика заключается не в том, чтобы копаться в отдельных буквах или осыпать проклятьями невинные слоги но в том, чтобы, увязав слова, исправить смысл. Искренно судите об авторе и содержании его произведения — это признак истинной учености. Таким был Гораций, образованнейший человек и, если это могло быть доступно язычникам, один из самых мудрых и добродетельных авторов; превосходный и честный судия причин и следствий поступков других людей, и не потому, что он сам думал, как они, но потому, что благодаря своему жизненному опыту он знал, как могут чувствовать и поступать окружающие.

Однако против мнения Горация о Плавте возражают многие наши современники, утверждая, что Гораций был слишком строг к отцу остроумия и изысканной метафоры. Они хотят, чтобы осуждение Плавта не принадлежало бы столь великому поэту и знатоку поэзии, чьи рабы умели лучше разбираться в достоинствах и недостатках Плавта, нежели любой из нынешних дилетантов, осмеливающихся опекать святое семейство наук и искусств. Гораций не мог не знать мнения своих современников, живших в период расцвета римской поэзии и языка, особенно если учесть то обстоятельство, что он был общителен и близко знаком с выдающимися людьми своего времени, обсуждавшими ежедневно в тесном кругу вопросы словесности. Кроме того, Гораций был столь обходителен и любезен, что император Август высоко оценил его достоинства[95], называя своим остроумным человечком (за его маленький рост), и, если можно доверять древности, предлагал ему должность государственного секретаря и покои во дворце. В ответ Гораций смиренно поблагодарил императора и скромно отказался.

Гораций столь высоко ценил Теренция, что считал его единственным настоящим римским комедиографом, приравняв к Менандру.

А теперь давайте посмотрим, что может быть сказано в защиту Горация и его отношения к Плавту перед судом потомков с тем, чтобы и Плавт не оказался безусловно обвиненным.

Комедия состоит из тех же частей, что и трагедия, и цели их в некоторой степени совпадают, а именно: обе они доставляют удовольствие и наставляют. Греки и авторов трагедий, и авторов комедий называли одним словом — didaskaloi[96]. Комедия не всегда должна вызывать смех; те, кто превращают смех в самоцель, стремятся лишь позабавить людей, одурачивая их. Аристотель справедливо утверждал, что способность смешить — недостаток комедии, своего рода низость, опошляющая человеческую природу без основательной на то причины. Смешными кажутся отвратительные гримасы, не вызванные болью, или безобразные маски, или грубая клоунада, когда актер, например, выходит в женском платье и пытается движениями подражать даме. Мы не любим и презираем подобную игру. Древних философов она заставляла думать, что мудрецу вообще не пристало смеяться. Поэтому Платон и считал Гомера святотатцем, осмелившимся изображать

смеющихся богов. И поэтому Аристотель великолепно сказал, что выглядеть смешным — свойство обманщиков и глупцов.

Особенность «старой комедии»[97] заключалась в том, что она возбуждала смех, воздействуя странным образом на низменные чувства людей. При этом она пользовалась несоответствием слов, содержания, языка или поступков персонажей нормам благоразумия и приличия. И поэтому ясно, что «старая комедия» смешила дерзкими и неприличными речами, оскорблением достойнейших, насмешкой над конкретными лицами, извращенными и зловещими высказываниями (и прочими неожиданностями). Она особенно преуспевала в изображении бесчестности и отличалась не остроумием, но непристойностью. Те, кто понимают природу и гений смеха, не могут этого не знать.

Самым плодовитым автором подобных комедий был Аристофан, не только перещеголявший в этом и Плавта, и всех прочих комедиографов, но и создавший образцы и типы всего странного, вызывающего смех. Воистину уксус нравится лишь тогда, когда вино скисает, так и настоящая непринужденная шутка редко рассмешит зверя — толпу. Ничто достойное и приличное ей не по вкусу. Ей может нравиться лишь то, что противоречит рассудку и правдоподобию, и чем больше противоречит, тем лучше. Что, например, способно сильнее рассмешить толпу, нежели вид Сократа — этого образца честности, добродетельности и достойной жизни, — с помощью лебедки приподнятого над сценой в корзине и изображающего оторванного от жизни философа, который измеряет геометрическую длину прыжка блохи с помощью линейки и поучает людей? И это называлось театральным остроумием, настоящей сценической шуткой, драматической изюминкой театра, созданного для хохота и насмешки! В то время как вещь, обладающая свойством беспристрастности, истинности и искренности, предназначенная для мнения мудрого и образованного, будет немедленно извергнута из театра. Это — очень горькая и поучительная истина. К ней должно прислушаться и понять, что нам, рожденным благородными, необходимо ныне знать, помимо скачек и охоты, чтобы иметь отличное от сограждан мнение? А пока мы наблюдаем, как театр вновь превращается в телегу бродячих комедиантов, а все остроумие — в чистый навоз.

О РАЗМЕРАХ И ГРАНИЦАХ ЛЮБОЙ ЭПИЧЕСКОЙ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ФАБУЛЫ

Какова мера фабулы? Чтобы ответить на этот вопрос, нам необходимо договориться об определении самого понятия. Фабулой называется изображение одного цельного и завершенного действия, части которого так соединены и увязаны друг с другом, что никакая деталь структуры

не может быть изменена или опущена без ущерба для целого, ибо все части этого целого находятся в определенных пропорциях друг к другу. Если кто-либо, скажем, начнет строить дом, то в первую очередь он определит место застройки и его размеры. То же самое и с композицией произведения; поэт прежде всего должен определить характер действия, что в нашем примере соответствует выбору места, и это действие имеет свои размеры: масштаб, границы и пропорции. И подобно тому как здание суда или королевский дворец имеют размеры, отличные от размеров частного особняка, эпос отличается от других поэтических видов своей масштабностью во времени и пространстве. Таким образом, наше определение фабулы мы можем пояснить примером: фабулой называют воспроизведение одного завершенного, цельного действия, похожего на единое и замкнутое пространство, образуемое зданием. Под завершенностью мы понимаем наличие всех частей: в строительстве — пространственных соотношений, в поэзии— элементов действия как основы фабулы. Возможно, что площадка, избранная нами, будет мала для дворца, но для нашего здания она представляет вполне подходящей. Так же и действие, слишком ограниченное для фабулы эпической поэмы, может быть превосходным для драматической фабулы.

Что мы подразумеваем под понятием целого? Целым и завершенным мы называем то, что имеет начало, середину и конец. Любое строение, несмотря на то что оно по размерам уступает дворцу, может быть само по себе единым и законченным, так и действие комедии или трагедии может быть целым само по себе, хотя для эпоса оно представляется недостаточным по охвату событий. Лев как таковой — животное совершенное и законченное, хотя он и меньше бизона или носорога. Они различны, но лишь как виды. Внутри вида они абсолютны. В каждом из этих животных можно выявить отдельные части, и каждое есть целое. Поэтому как в любом теле, так и в поэтическом действии — предмете истинного произведения — должна соблюдаться определенная пропорциональность в размерах частей. Они не должны быть ни слишком велики, ни слишком малы. Ибо память, когда мы наблюдаем за представлением, выполняет ту же роль, что и глаза при виде человеческой фигуры. Я смотрю на гиганта, подобного Титу, тело которого занимает девять акров, и мой взор останавливается на каждой из частей, не будучи в состоянии охватить целое разом. То же самое происходит и с фабулой, действие которой слишком пространно, и мы не можем охватить ее как целое в нашем воображении. Однако и слишком маленький предмет не может доставить удовольствия наблюдателю, так как глазу не на чем задержаться. Бросив взгляд и увидев, например, муравья, мы тут же отворачиваемся и забываем о нем, поскольку части разглядеть невозможно, да и само целое кажется ничтожным. Нечто подобное происходит и с действием произведения: слишком огромное подавляет глаз и не удерживается в памяти, а слишком миниатюрное трудно и заметить.

Каковы крайние пределы фабулы? Размышляя над действием любого произведения, поэту необходимо знать и точно определить пределы, до которых оно может развиваться, не лишаясь пропорциональности и соразмерности. То есть границу, не дойдя до которой или перешагнув которую, действие в равной мере многое теряет. Ни комедия, ни трагедия, действие которых или недостаточно полно, или же чересчур беспредельно, не могут быть привлекательными. В этом случае они напоминают телосложение, лишенное правильных пропорций. Истинным пределом, соответствующим характеру предмета, считается крайняя точка его возможного развития. И в драматической поэзии действию следует предоставить возможность развиваться до тех пор, пока необходимость не потребует его завершения. При этом надо учитывать два обстоятельства. Во-первых, действие по времени не должно превышать одного дня и, во-вторых, оно должно оставлять место для отступлений и поэтической отделки. Ибо отступления и эпизоды в пьесе играют роль обстановки и мебели, если действие сравнить с домом. Таковы наши суждения относительно пределов и меры драматической фабулы.

Что значит «единое и цельное действие?» Понятие единого двояко. Оно может означать как нечто, состоящее из одной только детали, тождественной самой себе, так и нечто, состоящее из многих элементов, но превращающихся в единое по мере разрастания или сочетания частей. Никто из мало-мальски знакомых со словесностью не будет настаивать на первом значении понятия, особенно если он предъявляет справедливые требования относительно должных масштабов фабулы и соответствующей соразмерности ее частей. В случае если действие должно состоять только из одной части, взятой изолированно, не состоящей из многих, которые, соблюдая в сумме необходимую соразмерную пропорциональность, служат единой цели, то невозможно и требовать ни пропорциональности, ни соразмерности действия. Это обстоятельство со времен античности, как, впрочем, и в наши дни, многих сбивает с толку.

В древности многие считали, что единым и цельным действием являются поступки одного человека, например Геракла, Тезея, Ахилла, Одиссея или других героев. Это глупо и противоречит истине, так как одно и то же лицо способно совершать поступки, связать которые в единое действие невозможно. Это понимали не только превосходные мастера трагедий, но и лучшие эпические поэты — Гомер и Вергилий. И хотя действие эпической поэмы более пространно и разнородно, нежели ход событий в трагедии, Вергилий, повествуя об Энее, опустил многие факты. Он не рассказывает ни о рождении, ни о воспитании героя, ни о его поединке с Ахиллом, ни о том, как его спасла Венера, но об одной вещи — о том, как он оказался в Италии, — поэт написал двенадцать книг. О подробностях путешествия, о том, как Эней сбился с дороги, или о разграблении Трои Вергилий повествует как об эпизодах, не связанных с действием непосредственно, но обогащающих ос-

новную линию сюжетного развития. Так же поступил и Гомер, осветивший в «Одиссее» лишь те события, которые он считал необходимыми для действия поэмы.

Аристотель осуждает тех поэтов, которые, в отличие от Гомера и Вергилия, поступили неразумно, собрав в одном произведении все деяния Тезея или все подвиги Геракла. Таков тот, кого Ювенал называет «хриплым Кордом»[98], мучавший и себя и слушателей чтением своей неоконченной «Тезеиды» — собранием разнородных и бессвязных рассказов, которые невозможно назвать произведением, имеющим единое действие, единую фабулу. Подобно тому как дом, состоящий из различных материалов, становится единым строением и жилищем, так и действие, составленное из различных частей, способно превратиться в единую эпическую или драматическую фабулу. Хорошим примером последней может послужить Софоклов «Аякс»: герой, не получив доспехи Ахилла, которые, по его мнению, военный совет греков должен был присудить ему, приходит в отчаяние, возмущен несправедливостью, негодует и теряет рассудок. В этом состоянии он совершает множество бессмысленных поступков и в конце концов нападает на стадо, содержавшееся при лагере греков, и убивает огромного барана, приняв его за Одиссея. Придя в себя, Аякс со стыда кончает жизнь самоубийством, и греческие вожди запрещают хоронить его с почестями. Эти события соответствуют друг другу и взаимосвязаны не потому, что такова была их действительная логика, но потому, что подобная логика представляется возможной. Это придает действию целостность, полноту и абсолютность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ОТНОСИТЕЛЬНО СВЯЗИ МЕЖДУ ЦЕЛЫМ И ЧАСТЯМИ

Целое состоит из таких частей, без любой из которых оно не является целым. Для того чтобы стать абсолютным, целое должно не только состоять из частей, но из истинных частей. Истинной частью принято считать такую часть, без которой целое видоизменяется. Если же исключение части не влияет на целое, таковая не может называться частью целого. Такова природа эпизодов, о которых мы поговорим в дальнейшем. А сейчас приведу еще один пример: поединок Аякса с Гектором, подробно описанный Гомером, даже не упомянут в «Аяксе» Софокла.

Джон Драйден

ЭССЕ О ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

К читателю

Нижеследующий трактат в основном преследует цель — защитить честь наших английских писателей от нападок тех, кто необоснованно предпочитает им французов. Я сообщаю об этом, дабы никто не подумал, что мое чрезмерное тщеславие могло заставить меня обучать других искусству, в котором они разбираются гораздо лучше меня. Однако ежели это, изобилующее неточностями, эссе, написанное в деревенской глуши, где я не мог воспользоваться ни необходимыми книгами, ни советами друзей, сумеет найти какой-либо отклик в свете, то я даю зарок написать вторую часть лучше, подробнее разобрав в ней достоинства и недостатки английских драматических, эпических и лирических поэтов, непредвзято рассматривая при этом особенности их литературного стиля.

* *
*

Это было в тот достопамятный день первого лета минувшей войны, когда наш флот дал бой голландцам [1]: день, в который два флота, по мощи и вооружению не имевшие себе равных в истории, оспаривали господство над большей частью земного шара с его природными богатствами и торговыми путями. Сойдясь в море, плавучие громады сначала плыли бок о бок параллельными курсами, сохраняя между собою дистанцию, а затем, когда наши суда, превосходно управляемые его королевским высочеством [2], стали вклиниваться в неприятельские ряды, гром пушек донесся до столицы. Встревоженные канонадой жители, в мучительной неизвестности ожидая исхода сражения, о значении которого мы все были осведомлены, покинули город, и каждый побрел навстречу шуму: одни пошли к парку, другие перешли на противоположный берег, третьи направились вниз по реке. И каждый в глубоком молчании старался вслушиваться в гул канонады.

Среди любопытных находилась и компания приятелей — Евгений, Крит, Лизидий и Неандр[3], — по счастливой случайности собравшихся вместе. Трое из них благодаря собственному достоинству и уму были особами, известными всей столице. Поэтому я и решил дать им вымышленные имена, чтобы их репутация ни в малейшей степени не пострадала из-за неумелого пересказа беседы, состоявшейся между ними, которую я и собираюсь предложить вам.

Усевшись в шлюпку, нанятую слугой Лизидия, они приказали побыстрее пройти мост, чтобы сильный шум падающей воды не мешал им слышать звуки боя, и, отделившись от множества лодок, вставших на якорь в Темзе и почти преградивших проход к Гринвичу, они попросили моряков грести полегче. В полном молчании, затаив дыхание, они стали вслушиваться. Довольно скоро они услышали звук, похожий на гул далекого грома или на шорох ласточек в дымоходе, — эти чуть слышные колебания воздуха, едва достигающие ушей, которые тем не менее доносили нечто от ужаса, царящего на месте сражения. Они долго и внимательно слушали, пока звуки постепенно не затихли, после чего Евгений, подняв голову, первым поздравил присутствующих с победой, добавив при этом, что они только и ждали того, чтобы грохот боя отдалился от английского берега. Когда все согласились с его мнением, Крит — человек крайне острого суждения и, пожалуй, даже слишком утонченного чувства юмора, в свете несправедливо воспринятого как проявление недоброжелательности, — сказал, улыбнувшись, что, если бы от исхода этого сражения не зависело так много, он не стал бы желать отечеству победы, считая, что за это ему придется расплачиваться слишком дорогой ценой, будучи вынужденным читать и слушать множество отвратительных стихов, которые, несомненно, будут написаны по поводу столь знаменательного события. Затем он добавил, что, безусловно, первыми на падаль накинутся те неистребимые рифмоплеты, которые наблюдают за сражением с прилежностью воронов или стервятников, чтобы не упустить ни единого обстоятельства дела, в то время как более достойные поэты или вообще ничего не напишут, или же, высоко ценя свое искусство, заставят настойчиво их упрашивать и долго ждать. «Некоторые из этих наглецов, о которых идет речь, — сказал Лизидий, — насколько мне известно, основательно подготовились к событию, уже имея на руках стихи. Они сочинили загодя не только панегирик в честь победы, но и, если потребуется, похоронную элегию в честь герцога, в которой, увенчав его за доблесть лавровыми венками, они оплакивают его гибель в неравном бою, заявляя, что его мужество заслуживало лучшей доли». Все улыбнулись в ответ на сказанное Лизидием, а Крит настойчивее прежнего принялся критиковать определенных авторов, утверждая, что суд общественности должен время от времени запрещать им публиковаться, поскольку дело касается мира и спокойствия всех порядочных людей. Общество обязано заставить плохих поэтов умолкнуть так же, как оно запрещает мятежным проповедникам выступать публично. «По-моему, —

заметил Евгений, — вы заходите слишком далеко. Что касается меня, то я столь горячо люблю поэзию, что готов пожелать награды всем поэтам, предпринявшим хотя бы попытку написать нечто хорошее. Во всяком случае, не стал бы поступать с ними хуже диктатора Суллы, который (как говорит о нем Туллий) взял из рук поэта, стоявшего внизу, в толпе, эпиграмму, написанную в его честь неравномерным элегическим стихом, и тотчас же приказал оплатить труд из вырученной с продажи суммы при условии, что автор никогда более не возьмется сочинять»[4]. «Всей душой, — отвечал Крит, — я желаю, чтобы многие из знакомых нам стихотворцев были бы столь же щедро отблагодарены на том же условии, чтобы они никогда более не терзали нас. У меня ужасное предчувствие, что победа со всеми ее крыльями не сможет ускользнуть от двоих особенно цепких рифмоплетов»[5].

«Легко догадаться, кого вы имеете в виду, — сказал Лизидий, — и, не называя имен, мне интересно знать, не те ли это особы, один из которых пытается постоянно осыпать нас каламбурами, шутовскими остротами, а подчас и катахрезами или кливлендизмами[6], вымучивая и искажая первоначальные значения слов. Французы таких людей называют un mauvais buffon[7]. Он столь падок до сатиры, что непременно заденет всех и вся, и, хотя выпады его беспомощны и никому не могут причинить вреда, его необходимо наказать за оскорбление действием подобно тому, как наши колдуны кончают петлей лишь за то, что они сами убеждены в собственных чарах, и справедливо караются за намерение принести зло».

«Вы с такой точностью изобразили одного из них, — заметил Крит, — с какой мне будет трудно описать второго, представляющего противоположную крайность в поэзии. Этот из тех, кто, получив некоторое образование, отшлифованное общением в свете, лучше первого своего коллеги знает, каков должен быть поэт. Однако его собственные произведения на себе печати этого знания не несут. Содержание и стиль его работ всегда одинаковы. Он самый мирный из авторов, которых вы когда-либо читали: он никогда не потревожит ваших чувств и не увлечет вас ни в малейшей степени, оставляя читателя в том же ровном расположении духа, в котором он его нашел. Это настоящий левеллер[8] в поэзии, выжимающий из себя по десять ничтожнейших слов в каждую строку, размер которой он сохраняет с помощью излишних союзов и всем известных вставных слов, якобы не лишенных изящества, пока он подобным образом не доползает до конца строки, покинув утомленный смысл еще на середине. Его тощий стих лишен и содержания и формы. Его поэзия не только не остроумна, но и не кажется таковой. Высказывание Марциала: «Бедным хочет Цинна казаться; и точно — он беден»[9] — крайне подходит к нашему поэту. Его притворная простота призвана прикрыть бедность его воображения. Когда он пишет серьезно, полет его фантазии ограничивается созданием нищенской антитезы или видимости противопоставления. Когда же

он пишет в комическом ключе, ему порой удается состряпать тощую метафору — призрак шутки. Да и эта мельтешит перед его носом, не давая себя ухватить. Полет этих ласточек над Темзой очень похож на игру его воображения: посмотрите, как низко над водою проносятся они, сколько раз кажется, что они вот-вот нырнут, но лишь изредка касаясь поверхности и нисколько не погружаясь, они схватывают комара и тотчас взмывают вверх».

«Джентльмены, — сказал Евгений, — вы можете осуждать этих поэтов сколько вам заблагорассудится. Однако, хотя я сам да кое-кто еще из жителей столицы и дадим вам спокойно высказаться, уверяю вас, большинство сочтет вас злонамеренными критиканами, оскорбляющими честь поэтов. Особенно того, о ком речь шла сначала. Ведь это — настоящий Уитерс[10] нашего города, и горожане закупили его издания в значительно большем количестве, нежели это было необходимо для новогоднего банкета в мэрии, чтобы разложить на них пироги. Когда его знаменитая поэма была впервые опубликована в 1660 году, я видел, что они читали ее даже во время аукциона и были столь увлечены, что опаздывали выкрикивать предложения. А что вы скажете, когда узнаете, что его причислили к великим? Я заверяю вас в том, что в настоящее время он является предметом зависти со стороны короля софистов, которому, естественно, не нравится, чтобы кто-либо в такой мере вторгался в его владения».

«Пусть те, кому по-прежнему нравятся его произведения, восхищаются не только им, но и его коллегой: «Бавия кто не отверг»[11] и т. д. Это — само по себе достаточное наказание, и я не желаю им большего, — ответил Крит. — Кроме того, — добавил он, — мне думается, что все достойные писатели сочтут себя оскорбленными, если их начнут хвалить почитатели этих двоих особ, ибо «мы презираем восхищающихся тем, что вызывает в нас отвращение». Однако в наше время так мало хороших писателей, что они рады любым восхвалениям, так как нынешние не обладают достоинствами ни поэтов прошлого века, ни великолепием древних. И мы с большим основанием, чем Петроний, можем заявить о современных писателях: «Позвольте мне сказать, что сами авторы более других повинны в смерти красноречия»[12]. Вы развратили истинную старую поэзию настолько, что природа — душа поэзии — чурается всех ваших писаний».

«Если ваше недовольство теми, кто пишет в наши дни, — ответил Евгений, — основано лишь на почитании античности, то смею вас заверить, что никто более меня не готов поклоняться великим грекам и римлянам. Однако, с другой стороны, я не считаю возможным относиться ко времени, в которое я живу, а также к собственной стране с подобным презрением. Полагаю, что мы в большинстве видов поэзии равны древним, а в некоторых — даже превосходим их. И я не понимаю, отчего мы должны относиться к репутации нашего века пренебрежительнее, чем древние относились к своему времени. Кроме того, они почитали живших ранее. Послушайте, что сказал ваш Гораций:

Я негодую, когда не за то порицают, что грубо
Сложено иль некрасиво оно, а за то, что — недавно [13].

И еще:

Если, как вина, стихи время делает лучше, хотел бы
Знать я, который же год сочинителю цену подымет? [14]

Но я вижу, что втягиваюсь в спор, границ почти не имеющий, в котором стороны едва ли смогут давать ответы на одни и те же вопросы, ибо поэзия — область столь широкая и так много замечательного было написано во все века, что цитирование авторитетов потребует больше времени, нежели мы располагаем сегодня вечером. Поэтому мне хотелось бы попросить Крита ограничить диспут каким-либо одним видом поэзии и высказаться точнее: противопоставляет ли он античность современности в общих чертах или же считает, что любая страница, написанная древними, превосходит современную?»

Крит после непродолжительного размышления ответил Евгению, что одобряет его предложение и что, если угодно, он ограничит спор драматической поэзией, на примере которой, по его убеждению, будет легко доказать превосходство древних над современными авторами, а равно и превосходство драматургов прошлого века над ныне здравствующими.

Выбор Крита несколько озадачил Евгения. «Вижу, что передо мной стоит задача более сложная, нежели я предполагал, — сказал он, — ибо если я и считаю, что греческие или римские драматурги уступают нашим, то все же, с другой стороны, те пьесы, которые мы видим сегодня, слабее многих вещей, написанных в прошлом веке. Однако меня утешает то обстоятельство, что если нас кто-то и одолел, то это наши соотечественники и что, уступая им в данном виде поэзии, мы превосходим их во всех остальных: и в лирике и в эпосе им трудно указать хотя бы на одного поэта, который был бы равен многим из живых или недавно почивших. Они не создали ничего столь изысканного и благородного, как стихи сэра Джона Саклинга [15]; ничего столь безукоризненно красивого и непринужденного, как поэзия мистера Уоллера [16]; ничего столь величественного и правильного, каким представляется стих сэра Джона Денхема [17]; ничего похожего на возвышенный, богатый образностью и мыслью стиль мистера Каули [18]. Что касается итальянских, французских и испанских пьес, то я могу доказать, что и современные наши драматурги пишут лучше и что лучшая драма — английская».

Все охотно согласились с мнением Евгения относительно того, что их отцы не вполне представляли возможности английской поэтической речи и что старые стихи не отличаются ни красотой, ни благозвучием. Даже Крит не особенно оспаривал это. Каждый был готов признать роль некоторых из ныне здравствующих поэтов в деле совершенствования поэзии — тех, кто первыми научили англичан отливать мысли

в простые, содержательные слова, избавили их от многословия и превратили рифму в необходимый элемент и украшение стиха с тем, чтобы она никогда не искажала смысла высказывания, но, напротив, была бы подчинена ему.

Евгений собрался было продолжить диспут, как вдруг Лизидий сказал ему, что прежде всего необходимо определить критерий оценки обсуждаемого предмета. Иначе каким образом можно будет решать, чьи пьесы лучше, если мы не знаем, каковы же они должны быть? Но в случае, если обе стороны договорятся относительно критерия оценки, то каждый сможет использовать его, чтобы подкрепить свою точку зрения или чтобы обнаружить слабости в позиции оппонента.

Не успел он закончить фразы, как все настойчиво стали упрашивать его оказать им милость, дав определение пьесы, поскольку ни Аристотель, ни Гораций — никто из писавших о сем предмете никогда не делал этого. Из скромности Лизидий некоторое время отнекивался и наконец признался, что готов дать черновое определение понятия, более похожее на описание, нежели на собственно научное определение, которое, однако, помогло ему разобраться в собственных мыслях, когда он испытывал необходимость давать оценку чужим произведениям. Итак, он считает, что пьеса должна быть *истинной и живой картиной человеческой природы, представляющей ее страсти и темпераменты подверженными ударам судьбы, — картиной, доставляющей наслаждение и преподносящей человечеству нравственные уроки.*

Это определение было благосклонно принято большинством, несмотря на то что Крит оспорил его как слишком широкое a genere et fine[19] и потому не вполне совершенное. Затем друзья приказали матросам развернуть шлюп и неспешно грести назад, чтобы вдосталь насладиться вечерней прохладой, овевающей их лица. Крит, которому было предоставлено слово, следующим образом высказался в пользу древних:

«Если самоуверенность является провозвестницей победы, то Евгений, по всему, уже отпраздновал разгром древних. Ему кажется, что превзойти тех, чьим произведениям нам даже подражать не всегда удается толком, — вещь необычайно простая. А ведь мы не только строим на фундаменте, заложенном ими, но и следуем их образцам. От Фемия[20] (создавшего театр) до Аристофана прошло немало времени, прежде чем драматическая поэзия родилась, окрепла и расцвела. Давно было замечено, что все науки и искусства достигли величайшего совершенства в одно и то же столетие. И это неудивительно, поскольку универсальный гений каждого века побуждает живущих в его пределах отдавать все силы какому-либо определенному роду занятий; а дело, которому многие посвящают свою жизнь, непременно должно прогрессировать.

Разве последнее столетие (в течение которого все ученые христианского мира отдали себя изучению философии) не открыло нам прак-

тически нового взгляда на мироздание, разоблачив столько заблуждений, поставив столько полезных опытов и постигнув столько тайн в оптике, медицине, анатомии и астрономии, сколько никогда еще не удавалось открыть в те легковерные, не отличающиеся мудростью века от Аристотеля до наших дней? Воистину ничто не распространяется быстрее науки, получившей должный уход и поддержку.

Прибавьте к этому обстоятельству то необычайно острое соперничество, которое разгоралось среди древних поэтов. Конечно, во все века сочинители оспаривали друг у друга пальму первенства, однако в древности поэзия ценилась неизмеримо выше нынешнего, а почести, воздаваемые мастерам, были значительнее. Вследствие этого и конкуренция была серьезнее. Для того чтобы определить достоинства поэтов и награды, заслуженные ими, назначались специальные судьи, а историки старательно собирали сведения о жизни и победах поэтов: Эсхила, Еврипида, Софокла, Ликофрона[21] и всех других — и увенчанных лаврами, и побежденных в театральных войнах. И это в то время, когда азиатские монархи и греческие полисы едва ли могли предоставить темы благороднее, нежели изнеживающая роскошь распутных дворов или запутанные интриги, плетущиеся городскими фракциями. Alit aemulatio ingenis (говорит Патеркул), et nunc invidia, nunc admiratio incitationem accendit. «Соперничество возбуждает мозг, и подчас зависть, а подчас восхищение разжигает наши стремления»[22].

А ныне, когда поэты лишены почета, достойное соперничество превратилось в открытую вражду, причем настолько вялую, что противники удовлетворяются обоюдным порицанием и бранью, не стремясь превзойти друг друга в мастерстве. [...] Древние были верными подражателями и мудрыми наблюдателями той самой природы, которая в наших пьесах представляется столь искаженной и фрагментарной. Древние передали нам совершенное подобие природы, которое мы, подобно плохим копиистам, не утруждающим себя пристальным разглядыванием, превратили в нечто уродливое и бесформенное. Но для того чтобы вы знали, скольким мы обязаны старым мастерам, с которыми мы так дурно расплачиваемся, я должен напомнить вам то обстоятельство, что все правила, общепринятые ныне в драматургии, будь то законы правильности и симметричности сюжета или законы построения эпизодических сцен, украшающих и обогащающих действие, описаний, рассказов и других прелестей, мы заимствовали из наблюдений Аристотеля, сделанных по произведениям его современников или поэтов, живших до него. К этому мы не добавили ничего нового за исключением, пожалуй, утверждения о превосходстве нашего разума над умом древних. Да и то собственной разумностью бахвалятся лишь люди, не понимающие древних. Оставленную нам «Поэтику» Аристотеля превосходно комментирует Гораций своим «Искусством поэзии», по моему мнению, обоснованно дополняя ее второй частью, посвященной комедии.

Из сочинений этих двух авторов были выведены знаменитые пра-

вила, которые французы называют des trois unités или тремя единствами и которые с необходимостью должны соблюдаться в каждой правильной пьесе, а именно: единство времени, места и действия.

Под единством времени они понимают действие, по возможности занимающее не более суток — двадцати четырех часов или около того. Причина ясна каждому: время вымышленного действия или фабулы должно быть как можно более приближено к продолжительности самой постановки. А так как сценическая постановка любой пьесы не занимает более суток, то такая пьеса, действие или сюжет которой ограничены указанным отрезком времени, должна быть признана наиболее точным воспроизведением природы. Согласно этому же правилу все части по продолжительности и сюжетного и игрового времени должны быть примерно равными; то есть один акт пьесы, например, не должен занимать половину всего предполагаемого времени действия пьесы. Это нарушает пропорциональность действия, так как оставшиеся четыре акта будут вынуждены умещаться во второй половине; и поскольку все акты по размерам текста должны быть равны, зритель с трудом будет воспринимать то обстоятельство, что один из актов по сюжетному времени длится долее других. В связи с этим поэт обязан следить, чтобы сюжетное время акта не превышало игрового. Все интервалы и неравномерности течения времени должны совпадать с паузами между актами.

Драматические произведения древних свидетельствуют о том, сколь превосходно соблюдалось в них единство времени. Даже в трагедиях (где труднее всего подчиняться этому правилу) поэты с самого начала подводят зрителя к основному событию своего произведения, оставляя предысторию для устного изложения. Таким образом они усаживают аудиторию как бы у финишной линии, избавляя ее от утомительного зрелища старта и событий на дистанции. Вы начинаете видеть поэта только тогда, когда он вырывается на последнюю прямую и несется прямо на вас.

Что касается второго единства — единства места, то древние рассматривали его как необходимость разыгрывать всю пьесу целиком на том же самом месте действия, где она начиналась, ибо попытка изобразить различные места действия, особенно отдаленные друг от друга, на одной сценической площадке представляется противоречащей естественному ходу вещей. Я не стану отрицать, что благодаря смене раскрашенных декораций фантазия (в данном случае помогающая самообману) способна подчас с определенной видимостью вероятности вообразить, что одна и та же площадка представляет различные места. Однако и в этом случае ближе к истине находится та пьеса, в которой эти места оказываются реально близкими объектами, как, например, улицы одного города. Последние могут быть восприняты в качестве единого места действия в более широком значении этого понятия. Большие расстояния требуют значительно больше времени для перемещения актеров, нежели это отведено пьесе. После древних французы наиболее

достойны хвалы за соблюдение единства места. Они столь строго связывают себя соблюдением этого единства, что в их пьесах вы никогда не увидите смену места действия посреди акта: если акт открывается сценой в саду, на улице или в комнате, то и заканчивается он в том же самом месте, а чтобы вы знали это наверняка, в течение акта сцена никогда не остается пустой. Актер, выходящий вторым, обращается к тому, кто уже находится на подмостках, и не успевает он удалиться, как появляется третье лицо, ищущее его самого. Корнель этот прием называет la liaison des scènes [23] — последовательной сменой или соединением сцен. И это, несомненно, отличительный признак хорошо сделанной пьесы, если все персонажи ее знакомы друг с другом и каждый из них имеет какие-либо дела со всеми остальными.

Что касается третьего правила — единства действия, то древние подразумевали под ним не что иное, как finis [24], что на языке логики означает задачу, цель или завершенность любого действия, будь то еще не вполне сложившийся замысел или же законченное произведение. Драматург в пьесе обязан воплотить одно значительное и полное действие, завершению которого должны способствовать даже преграды и трудности, встречающиеся на его пути. Необходимость соблюдения этого закона столь же очевидна, как и любого из упомянутых. Ибо два действия, равно развитых и разработанных автором, разрушат единство произведения: одна пьеса будет состоять из двух. Это не означает, будто в пьесе не может быть нескольких интриг, что уже в своих «Наблюдениях» отметил Бен Джонсон [25]. Это означает лишь то, что все интриги в пьесе должны быть подчинены основной сюжетной линии. Наш язык эти вспомогательные интриги точно называет *побочными*. Такова, например, история ссоры и примирения Фаиды с Федрием в «Евнухе» Теренция, которой в пьесе уделяется сравнительно мало внимания, но которая помогает развитию главной интриги произведения — браку Хереи с сестрой Хремета. Корнель утверждает, что в пьесе должно быть лишь одно действие — единое, завершенное, оставляющее сознание зрителей в полном возвышенном спокойствии, чего, однако, нельзя достичь без помощи побочных линий, удерживающих зрителя в состоянии волнующего неведения относительно того, что произойдет далее.

Если мы будем оценивать современные пьесы согласно данным правилам (не упоминая многие другие, выводимые из указанных или же из произведений древних драматургов), то возможно, что лишь немногие из них выдержат испытание: в одних пьесах действие, рассчитанное на сутки, занимает целые столетия, в других — вместо единого действия вкратце рассказывается биография того или иного человека, в третьих — мы наблюдаем столько стран, сколько никогда не видели и на карте.

Поэтому уж коли мы признаем превосходство древних в построении драматических произведений, то мы должны согласиться и с их превосходством в писательском мастерстве. [...]В этой связи необходи-

мо напомнить вам, что величайший из людей прошлого поколения (Бен Джонсон) был готов во всем признать превосходство древних: он не только откровенно подражал Горацию, но и широко пользовался заимствованиями из всех древних авторов, будучи ученым-плагиатором. Следы его литературных поисков заметны повсюду: если вернуть Горацию, Лукану, Петронию, Сенеке и Ювеналу принадлежащее им, то у Джонсона останется совсем немного серьезных новых идей. Я возьму на себя смелость предположить, что коли ему нравилось облачаться в одеяния древних, то, значит, он любил античную моду. И поскольку я отношусь к нему с величайшим почтением, а вы, Евгений, ставите его выше всех остальных поэтов, то его пример должен вам казаться убедительнее всех прочих доказательств: представьте папашу Бена облаченным во все цвета и украшения древних. Для того чтобы стать нашим единомышленником, вам не нужно лучшего проводника, с помощью которого вы, рассматривая плохие пьесы нашего века или хорошие пьесы прошлого, а также наилучших или наихудших современных поэтов, в равной мере научились бы ценить древних».

Едва Крит умолк, как Евгений, с нетерпением ожидавший конца, начал следующим образом: «Первая часть вашего выступления, в которой речь шла о преимуществах следования правилам древних, звучала вполне убедительно. Однако в дальнейшем вы постарались тщательно скрыть тот факт, что современные поэты значительно превзошли своих предшественников. Перед древними мы в долгу за всю ту помощь, которую они оказали нам, и наше отношение к ним полно благоговения и благодарности, так как мы признаем, что превзойти их можно было, лишь используя преимущества своего положения наследников. Однако многочисленные их услуги мы должны были сочетать с нашим собственным трудолюбием, ибо, пойди мы по пути бездумного подражания древним, мы могли бы утерять нечто от их совершенства, не приобретя ничего взамен. Неудивительно, что мы открываем некоторые положения и черты, оставшиеся вне поля их зрения, ибо мы пишем не по их контурам, а по линиям природы, имея перед собой живую действительность, а не только их жизненный опыт. Я согласен с вашим положением о том, что науки и искусства имеют свои периоды расцвета и упадка. Однако ваша ссылка на философию подтверждает именно мою точку зрения: признав, что изучение законов природы открыло нам многое со времен Аристотеля, следует также признать, что поэзия и другие искусства могут также в равной мере еще более приблизиться к идеалу совершенства. Исходя из этого положения вам, Крит, необходимо доказать, что древние создавали более совершенные образцы человеческой жизни, нежели это делаем мы. Однако, заметив то, что вы уклонились от этой задачи, мы, со своей стороны, остановимся на задаче противоположной и постараемся продемонстрировать хотя бы часть типичных для них недостатков и хотя бы несколько достижений современных поэтов. Полагаю, что

никто из вас не заподозрит меня в завистливости по отношению к древним или в стремлении умалить их заслуги, ибо авторитет мертвых ни в коей мере не влияет на интересы живых. Напротив, Веллей Патеркул утверждает великую истину: «Мы более расположены ценить услышанное, нежели увиденное; к настоящему мы относимся с завистью, к прошлому — с восхищением и мы полагаем, что настоящее затмевает нашу славу, в то время как прошлое нас наставляет»[26]. И поэтому те хвалы или порицания, которых мы удостоимся со стороны незаинтересованных потомков, окажутся, несомненно, самой искренней оценкой наших трудов.

Соблаговолите заметить прежде всего то, что греческая поэзия, которая, по утверждению Крита, достигла наивысшего расцвета в период древней комедии, в действительности оказалась настолько далекой от совершенства, что ей даже еще не было известно деление на акты, а если и было, то оно представляется столь слабо намеченным, что мы не в состоянии в этом разобраться.

Все, что мы знаем об этом, сводится к разделяющей роли хора, но и этот признак представляется столь неопределенным, что в ряде пьес у древних мы вправе предполагать наличие более пяти хоровых частей. Аристотель на самом деле выделяет четыре обязательные части в пьесе. Во-первых, это protasis, или выход, экспозиция, которая только намечает черты характеров действующих лиц, слегка касаясь какой-либо части самого действия. Во-вторых, это epitasis, или завязка фабулы, оживляющая пьесу и интригующая нас ожиданием того, что произойдет на сцене, ибо вы уже начинаете догадываться о характере интриги. В-третьих, это catastasis, или переворот, разрушающий ваши ожидания, запутывающий действие новыми осложнениями и оставляющий вас в меньшей уверенности относительно правильности ваших предположений, нежели в начале. Переворот похож на обратное течение стремительного потока, встретившего преграду в виде ущелья: вода завихряется в водоворот и бежит по кругу против течения едва ли не с большей скоростью, чем вниз. И наконец, это catastrophe, которую греки называли lysis, французы — le denouement, а мы — развязкой фабулы[27]. В этой части вы вновь наблюдаете, как все возвращается к исходному положению, и, по мере снятия преград, мешавших развитию действия пьесы, она завершается с такой степенью подобия истинности, которая удовлетворяет зрителя самим способом художественного решения. Таков образ пьесы, переданный нам этим великим человеком. И я должен признаться, этот образ представляется столь ярким и сильным, что он в значительной мере облегчил задачу его последователей, разработавших более совершенное подразделение драматического произведения на акты и сцены. Сказать, однако, кто первым ограничил пьесу пятью актами, я не могу. Известно лишь, что ко времени Горация это было твердо установлено и что он преподносит это положение в качестве закона комедии: «Любая пьеса должна быть не короче и не длиннее пяти актов»[28]. Таким образом, вы видите, что

нельзя утверждать, будто греки довели этот вид искусства до совершенства: их драматическая практика ориентировалась, скорее, на количество актерских выходов, и поэтому они имели лишь общее, бесформенное представление о том, каким должно быть драматическое произведение, не зная, как придать ему характерные для него качества.

И поскольку современные испанцы, равно как и многие итальянские драматурги, испытавшие их влияние, пишут исключительно трехактные пьесы, в которых акты называются jornadas[29], я заявляю, что, порицая древних, я делаю это вовсе не потому, что каждая их пьеса не имела пяти актов, но потому, что они не остановили свой выбор на определенном их числе. Это похоже на строительство дома без эскиза или модели. И ежели древние преуспевали подчас в своих начинаниях, то и в этих случаях они должны были совершать жертвоприношения Фортуне, а не Музам.

Что касается сюжета, называемого Аристотелем или «фабулой», или часто «расположением событий» (отсюда и латинское понятие fabula[30]), то один из наших покойных авторов уже справедливо отметил, что сюжетами их трагедий являются либо истории, взятые из фиванского или троянского циклов, либо какое-то событие, случившееся в течение тех же двух столетий, и что история данного периода была настолько затаскана всеми эпическими поэтами, да и самой устной традицией разговорчивых гречишек (как называет их Бен Джонсон)[31], что сюжет любого произведения был заранее, до представления известен всем зрителям, которые, услыша, например, имя Эдипа, не хуже самого поэта знали, что этот человек по ошибке убил своего отца и состоял в кровосмесительном браке с матерью, что вот сейчас они должны услышать известие о чуме, изречение оракула и монолог духа Лая. Поэтому зрителей интересовали не сами события в пьесе, а их расположение и, время от времени зевая, аудитория ждала, когда же наконец ослепивший себя Эдип выйдет на сцену и прочтет трагическим голосом сотню-другую строк, оплакивающих его несчастную долю. Одного Эдипа, Геркулеса или одну Медею еще можно было бы вынести, но, бедный народ, столь дешево ему не удавалось отделаться. Ему подносили все одни и те же сюжеты, надоевшие хуже chapon bouillé (отварной курятины), когда потчуют только ею; и, не ожидая в старых сюжетах ничего нового, зритель не мог получать удовольствия. Таким образом древние лишали драматическую поэзию ее основного качества, отмеченного в нашем определении, — способности доставлять наслаждение.

Римские комедиографы сюжеты для своих произведений в основном заимствовали из греческой комедии, в коей наибольшей популярностью пользовалась история девочки, которая потерялась или же была украдена у родителей. Через некоторое время повзрослевшая девочка неузнанной возвращается в родной город, где ее и соблазняет некий распутный юноша, с помощью своего слуги обманывающий

собственного отца. И когда приходит этой девочке пора воззвать к помощи матери-Юноны [32], кто-либо из персонажей комедии видит маленький ларец или шкатулку, с которой она была потеряна или украдена, возвращая таким образом ее хозяйку родственникам и друзьям, если кто-либо из богов не вмешивается в традиционный ход событий и, спустившись на машине, не помогает самолично делу спасения, возжаждав благодарности.

Содержание действия во многом помогает предугадать характеры действующих лиц: старик-отец, желающий видеть перед смертью своего сына удачно женившимся; его безнравственный сын, по-своему добрый к подружке, но сильно нуждающийся в деньгах; слуга или раб, достаточно умный для того, чтобы стать на сторону хозяина и помогать ему дурачить отца; хвастливый воин, парасит и гетера.

Что до бедной честной девушки, вокруг истории которой строится все действие и которая должна быть одним из главных персонажей комедии, то она в пьесе обычно немногословна, будто прошла старую елизаветинскую школу воспитания, учившую показываться на глаза, но не тревожить слух. Довольно с вас и того, что она дает согласие выйти замуж именно тогда, когда этого требует пятый акт комедии.

Такие сюжеты построены наподобие итальянских жилищ: они целиком просматриваются с первого взгляда. Характеры действительно подражают природе, но так ограниченно, будто они подражают какой-либо одной детали, например глазу или руке, не отваживаясь обрисовать черты всего лица или пропорции фигуры.

Вы утверждали, что знание трех единств — времени, места и действия — заимствовано нами у древних. Нам не следовало бы останавливаться на этом, если бы древние действительно четко ограничивали свои сюжеты и персонажи композицией произведения, придерживающейся этих единств. Однако, во-первых, позвольте сообщить вам, что единство места, даже если оно и применялось древними, не было для них законом: упоминания о нем вы не найдете ни у Аристотеля, ни у Горация, ни у какого-либо другого автора. Только в наше время французские поэты первыми утвердили это единство в качестве сценического правила [33]. Единство времени нарушалось даже самим Теренцием (самым лучшим комедиографом древности, произведения которого отличаются наибольшей правильностью). Действие его «Heautontimorumenos», или «Самоистязателя», со всей очевидностью происходит в течение двух дней. Поэтому первые два акта, представляющие события первого дня, как утверждает Скалигер, игрались вечером, а наутро — три последних, представляющих события второго дня. Также и Еврипид, будучи вынужден ограничить действие одним днем, допустил непростительную для него нелепость, когда в одной из трагедий он отправляет Тезея из Афин в Фивы, чтобы под их стенами дать бой фивянам и сообщить о победе в следующем акте [34]. От Афин до Фив около сорока английских миль. Однако Эфра и хор с момента его

отправления до возвращения Нунция, возвестившего о победе Тезея, успевают произнести лишь тридцать шесть стихов. То есть на одну милю пути приходится меньше одного стиха.

[...] Это правда, что древние несколько лучше соблюдают непрерывность действия, или, как вы это назвали, liaison des scènes: двое актеров у них не появляются постоянно вместе, чтобы поговорить и вместе выйти, уступив место другой паре персонажей. Подобный отрезок сценического действия англичане называют отдельной сценой. Однако причина соблюдения древними этого единства заключается в том, что каждый акт в их пьесах редко имеет более двух-трех настоящих сцен, если за интервалы между сценами принять не только выходы актеров на пустую площадку, но и выход актера к другим, уже находящимся на сцене героям, когда этот выход начинает новую линию.

[...] Сколь ни серьезны ошибки древних при разработке и воплощении сюжетов, когда они, отклоняясь от собственных правил, представляют природу искаженной, не доставляя нам при этом особого удовольствия, их пьесы еще менее способны справиться со второй задачей драматической поэзии — поучением зрителей. Вместо того чтобы наказывать порок и вознаграждать добродетель, они часто изображали безнравственность процветающей, а честность несчастливой или неудачливой. Они воспевают кровавую месть Медеи и с помощью драконов помогают ей спастись от наказания. Тому, кто убивает Приама и Астиянакса, кто насилует Кассандру, они даруют славу победителя. Одним словом, любое неприличие, встречающееся в современных пьесах, освящено авторитетом древних драматургов.

Позвольте мне задержать ваше внимание еще на одном обстоятельстве: древний автор, в отличие от современного, писал или только трагедии, или же только комедии в зависимости от собственной склонности. Это настолько очевидно, что мне не следует приводить примеры Аристофана, Плавта или Теренция, не написавших ни единой трагедии, или Эсхила, Еврипида, Софокла и Сенеки, не снисходивших до комедии. Один и тот же драматург не носил чулки и котурны одновременно[35]. Поэтому, уж если такая забота уделялась тому, чтобы совершенствоваться лишь в одном виде драматической поэзии, не следует быть слишком снисходительными к ошибкам древних драматургов, и это могло бы привести меня к сомнению в достоинствах их разума, если бы Крит милостиво не предостерег меня от слишком смелых и поспешных суждений в этом отношении. Действительно, так как эти языки мертвы, а те обычаи и незначительные события, которые послужили причиной их возникновения, ныне неизвестны нам, мы не являемся компетентными судьями. Однако, хотя я и допускаю, что мы подчас не вполне понимаем все значения той или иной пословицы или обычая, я все же считаю, что хорошо сказанная вещь не потеряет своего остроумия в переводе на любой из языков. А если и теряет нечто при переводе, то для читающего на языке оригинала она звучит по-прежне-

му. Такой читатель способен в совершенстве понять сказанное, даже если он не может передать это другими словами.

[...] Общественное мнение осудило нашего поэта Кливленда за усложненность и неестественность выражения, которые представляются ему новым словом в искусстве красноречия. Конечно, любому поэту можно иногда пользоваться катахрезой, как это делает Вергилий в своей эклоге к 7-й песне «Энеиды»:

> ... и волны дивятся,
> Берег дивится лесной небывалому зрелищу, видя,
> Как на корме расписной сверкает медью оружье [36].

Или как Овидий, в одном случае настолько скромный, что испрашивает на это разрешение.

> Это-то место,— когда б в выражениях был я смелее —
> Я бы назвал, не боясь, Палатином великого неба [37] —

писал он о дворе Юпитера, сравнив его с дворцом Августа. В другом месте он все же более решителен:

> Грянет триумф и узрит Капитолий процессии празднеств [38].

Но всегда писать только так, ни в единой строке не обходясь без катахрезы, может прийти в голову и нравиться лишь немногим педантам. Так никогда не станут писать люди, знающие, что умные вещи легче всего передаются самым простым языком и что высшей хвалы достоин тот, кто умеет великую мысль одеть столь ясными словами, что понять ее можно без малейшего напряжения. Ведь самые изысканные блюда легче всего и перевариваются. У Кливленда же нельзя прочитать ни одного стиха без непроизвольной гримасы. Его слова похожи на пилюли, которые надо глотать. Он часто дарит нам столь крепкие орешки, что мы рискуем остаться без зубов, разгрызая их только для того, чтобы обнаружить пустоту. Этим его сатиры отличаются от сатир доктора Донна [39]: один предлагает глубокие мысли, выраженные обычными словами, хотя его стих и звучит коряво, другой — заурядные мысли, выраженные непонятными словами. Иногда, правда, его стиль не вполне убивает остроумие, как, например, в «Мятежном шотландце»:

> Шотландцем Каин будь, его удел
> Господь бы изменил — к чему скитаться?
> Когда бы наказать его хотел,
> На родине б велел ему остаться [40].

«...Если бы так он все говорил» [41]. Это в переводе на любой язык будет звучать остроумно. Остроумие похоже на ртуть — оно свободно переливается, принимая различные формы, и его трудно уничтожить. Столь же удачны и стихи:

Бесшумный взрыв — явленье красоты,
Лишь только взглянет — и повержен ты [42].

Обратите внимание, сколь многозначна последняя строка, но она кажется гладкой и нежной и поэтому при чтении не шокирует нас.

Столь пространное отступление, я надеюсь, позволит нам яснее представить достоинства древних авторов и их остро-умие (в праве быть достойными ценителями коих вы нам теперь не откажете). Возвращаясь, однако, к основной теме нашей беседы, я хочу сказать, что, несмотря на обилие великолепных мыслей в произведениях Сенеки, самым талантливым поэтом древности, словно рожденным для драматургии, я считаю Овидия. Вот этот умел мастерски возбудить в нас сопереживание и сладостное восхищение (которые и являются целью настоящей трагедии), умел столь блестяще и разнообразно представить движения души, мучимой противоречивыми страстями, что, будь он нашим современником или обладай нынешними знаниями в те далекие времена, он был бы королем драматургов и никто бы не смог устоять перед его властью.

[...] Шедевром Сенеки я считаю ту сцену из «Троянок», в которой Одиссей разыскивает Астиянакса, чтобы убить его. Здесь вы видите материнскую любовь, с такой нежностью выражаемую Андромахой, что читатель невольно начинает сочувствовать ей. Эта сцена — единственная в трагедиях древних, напоминающая великолепные по выражению чувств сцены у Шекспира или Флетчера [43]. Да и вообще в древней трагедии мало любовных сцен. Античные трагики не интересовались этой нежной страстью, предпочитая изображать жестокость, месть, честолюбие, похоть и все те кровавые деяния, на которые они толкают людей. У зрителя это скорее должно было вызывать чувство ужаса, нежели сопереживание. Отказавшись от изображения любви, древние поэты не способствовали улучшению нравов, ибо любовь — самая распространенная из страстей, нежность которой смягчает души особенно тогда, когда тайны любовных переживаний, знакомых каждому зрителю, оживают на сцене.

В античной комедии вы найдете одну-две сцены, полные нежности. Причем там, где вы менее всего это ожидаете, — у Плавта. Однако в целом у древних влюбленные при виде друг друга только и говорят, что «душа моя, жизнь моя; моя жизнь и душа», как женщины во время Ювенала выкрикивали в порыве нежности. Тогда говорить о чувствах действительно считалось неприличным. Любой порыв страсти (например, радость влюбленных при нежданной встрече) лучше всего передается словами, прерываемыми вздохами. Природа в подобных случаях молчалива, и, заставляя людей говорить, поэт изображает их непохожими на себя. Однако влюбленные обычно бывают обуреваемы тысячью тревог и волнений — они ревнуют, жалуются, идут на хитрости и тому подобные вещи. И вот в эти моменты не раскрывать состояние их душ и ума значит недооценивать силу их любви и обма-

нывать ожидания публики, столь же внимательно следящей за движениями чувств и мыслей героев, сколь и за превратностями их судьбы. Обязанность поэта заключается в изображении чувств; остальное он заимствует у историков».

В этом месте Крит прервал Евгения. «Ясно, — сказал он, — что мы с Евгением по этому вопросу никогда не придем к соглашению, ибо он считает, что современные писатели обрели в искусстве новое совершенство, в то время как я могу признать лишь то, что они видоизменили представление о совершенном. Герои Гомера — мужи, обладавшие завидным аппетитом, любители хорошего куска мяса, обжаренного на углях, ценители мужской дружбы. Сколь отличны они от героев французских рыцарских романов, теряющих от любви и сон и аппетит. Эней Вергилия открыто говорит о собственной доблести:

Благочестивым зовусь я Энеем; спасенных пенатов
Я от врага увожу, до небес прославлен молвою [44],

совершая, таким образом, поступок, который наши воспитанные поэты обычно связывают с характером Фанфарона или Гектора [45]. Ибо наш герой, чтобы не поддаться искушению рассказать о собственных подвигах, обязательно ухитряется выйти или заснуть, предоставляя своему надежному оруженосцу возможность говорить за него. Так же и в любовных сценах, о которых говорил Евгений, древние оказались более непосредственными и искренними, а мы — более разговорчивыми. Любовь они описывали такой, какую наблюдали в то время в жизни. И я допускаю даже, что кто-то из древних поэтов, доживи он до наших дней,

Когда бы по воле судьбы он в наше жил время [46]

(как Гораций сказал о Луциллии [47]), писал бы о любви иначе. Не потому, однако, что прежде она выглядела менее естественной, но потому, что поэт обязан приспосабливаться к своему веку. Поэтому сейчас нам не стоит делать поспешных выводов по отношению к этим великим людям, но следует, бережно храня достоинство мастеров, воздать их памяти (на которую «смерть святыни печать положила» [48]) должные почести, показав будущим поколениям пример достойного почитания предшественников».

Данное сдержанное замечание Крита понравилось всей компании и положило конец обсуждению вопроса, ибо Евгений, который, очевидно, уже высказал свои основные доводы, спорить не стал. Тогда Лизидий заявил, что он считает допустимым отношение Евгения к древним драматургам, но что, однако, он сам специально ждал окончания его выступления, чтобы спросить, отчего он английский театр ставит выше театра других стран и не признает ли он необходимости упорядочить нашу сцену, поучившись этому у ближайших соседей.

«Хотя я всегда, — ответствовал Евгений, — готов защищать от французов честь моей страны и доказать, что мы столь же превосходим их доблестью наших перьев, сколь наши предки превосходили их доблестью меча, все же позвольте мне, — добавил он, взглянув на Неандра, — по данному вопросу попросить высказаться моего друга, разделяющего мою оценку нашей драматургии. Я не вижу ни малейшей причины, чтобы Крит или я сам, уже оставивши сцену, столь неожиданно оказывались на ней вновь. Это противоречит законам комедии».

«Если бы вопрос: «Кто пишет лучше — французы или англичане?» — сказал в ответ Лизидий, — был задан лет сорок тому назад, тогда я был бы согласен с вашим мнением и отдал бы предпочтение собственной нации. Однако с тех пор, — сказал он, повернувшись к Неандру, — мы все столь долго старались быть плохими англичанами [49], что у нас не было времени стать хорошими поэтами. Бомонт, Флетчер и Джонсон (единственные драматурги, которые были бы способны поднять наш театр до современного уровня совершенства) в то время как раз стали покидать этот свет, как будто в столь ужасный век мы перестали нуждаться в разуме, науках и искусстве. Музы, всегда сопровождающие мир, переселились в другую страну. Именно тогда великий кардинал Ришелье [50] предложил им свое покровительство, а Корнель вместе с коллегами, пользуясь поддержкой кардинала, реформировал французский театр, который прежде в той же мере уступал нашему, в какой в настоящий момент превосходит и его и театры других европейских стран.

Поскольку Крит, защищая древних, уже говорил о тех многочисленных правилах, которые были заимствованы современными драматургами, я, не останавливаясь на их содержании, задам лишь один вопрос: «Неужели вы не убеждены в том, что французы лучше всех других народов придерживаются этих правил?» Они, например, столь щепетильны по отношению к единству времени, что их поэты до сих пор спорят между собой о длительности сценического дня: имел ли в виду Аристотель под словом «день» сутки или же собственно день, то есть двенадцать часов? Я лично заверяю вас, что из всех их пьес, написанных за последние двадцать лет, я не нашел ни одной, в которой действие занимало бы хотя бы тридцать часов. Они столь же аккуратны и с единством места. Многие их критики настаивают на том, чтобы действие пьесы от начала до конца происходило на одном и том же месте. На практике драматурги ограничиваются пределами одного города.

Единство действия в их пьесах прослеживается еще отчетливее, ибо они не обременяют сюжет второстепенными интригами, как это делают английские драматурги, из-за чего и выходит, что многие сцены наших трагикомедий не имеют ничего общего с развитием главного действия. Мы часто наблюдаем в одной пьесе за ходом двух самостоятельных действий, т. е. двух пьес. Подобная композиция, похожая на

плохо сотканное полотно, запутывает зрителя, который едва успевает заинтересоваться одним сюжетом, как его отвлекают события второго, отбивая всякий интерес и к тому и к другому. Из этого следует, что половина действующих лиц незнакомы между собой. Они избегают друг друга, как Монтекки и Капулетти, и редко знакомятся до последней сцены пятого акта, где они должны появиться все вместе. Ни один театр мира не имеет вещи столь нелепой, как английская трагикомедия. Это жанр нашего собственного изобретения, и сам его облик в достаточной мере свидетельствует об этом: в качестве холодной закуски в нем предлагают немного веселья, на первое подают страсти и грусть, на второе — честь и добродетель, и все завершается дуэлью. Таким образом, два с половиной часа мы, как сумасшедшие из Бедлама, почти одновременно смеемся, плачем, гримасничаем и переживаем.

Французский театр не менее разнообразен, и за один день вы можете увидеть на сцене самые различные по жанру представления. Но французы понимают, что всему свое время, и никогда не поступают так mal à propos [51], как мы: наши поэты предлагают вам фарс и драму одновременно. Поэтому наши театры до сих пор сохраняют нечто от изысканности «Красного быка» [52]:

> ...посреди они пьесы вдруг просят,
> Дай им медведя, бойца: вот этих народец так любит! [53]

Цель трагедии или серьезной пьесы, говорит Аристотель, заключается в том, чтобы вызывать восхищение и сострадание. Но разве веселье и сострадание, сочувствие — вещи совместимые? И разве не понятно, что, пытаясь рассмешить, драматург неизбежно убивает в нас сострадание? То есть отступает от основной цели и задачи трагедии лишь для того, чтобы насильно разбавить пьесу чужеродной для нее стихией смеха. Не примем ли мы за умалишенного того врача, который, прописав слабительное, вслед за этим рекомендует принимать закрепляющее?

Но, оставив в покое наш театр и возвращаясь к французским пьесам, я хочу указать на одно огромное достоинство сюжетов их трагедий, а именно: они всегда строятся на основе какой-либо известной истории. Еще Гораций писал:

> Я бы составил мой слог из знакомых для всех выражений [54].

И в этом они столь добросовестно подражали древним, что превзошли учителей. Ибо древние, как уже было отмечено, брали в качестве сюжетов для своих пьес легенды, события которых были хорошо знакомы зрителям и поэтому не слишком их интересовали. Француз пошел дальше:

> Истину с басней смешает Гомер так, сочетавши искусно,
> Что началу средина, средине конец отвечает! [55]

Он переплетает истину с вероятным вымыслом таким образом, что нам нравится быть обманутыми. Он подправляет несправедливость судьбы и сглаживает жестокость истории, чтобы наградить обделенную ею добродетель. Когда рассказы об исторических событиях не вполне убедительны, автор, пользуясь привилегией создателя, волен выбрать из двух или нескольких версий ту, которая его устраивает. Например Юстин и некоторые другие историки считают, что Кир был убит скифами, а Ксенофонт утверждает, что престарелый Кир умер в собственной постели. И даже тогда, когда ход событий не вызывает сомнений, мы охотно поверим вымышленным подробностям, и, если автор сумеет представить их похожими на правду, зритель по крайней мере во время представления поддержит его. Мы столь естественно желаем блага людям добродетельным, если это не противоречит нашим собственным интересам, что принимаем добродетель за общую цель человечества. Напротив, когда мы рассматриваем исторические пьесы Шекспира, то они представляются чересчур напичканными достоверными сведениями о жизни королей и о делах многих десятилетий, втиснутых в два с половиной часа сценического действия. В этом случае драматург не подражает природе, не пишет с нее, а скорее набрасывает ее миниатюру, делает ее крохотной. Он как бы смотрит на нее через обратную сторону подзорной трубы и видит ее образы не только уменьшенными, но и менее совершенными. А это вместо того, чтобы придать пьесе привлекательность, делает ее несуразной:

> Я не поверю тебе, и мне зрелище будет противно [56].

Ибо человеческий дух не может быть удовлетворен правдой или истиной, не кажущейся правдоподобной. Поэтому произведение должно содержать если не самое истину, то по меньшей мере «видимость истины», как выразился один греческий поэт [57].

Другое отличие французов от нас и от испанцев заключается в том, что они не запутывают себя слишком сложными сюжетами. Они ограничиваются той частью какой-либо истории, которая сама по себе оказывается единым и значительным по содержанию действием пьесы. Мы, отваживаясь на большее, просто увеличиваем количество событий, которые, не вытекая одно из другого, как следствия из причин, связаны лишь временной последовательностью. Это приводит к созданию многих сюжетов в одной пьесе и, следовательно, делает ее состоящей из нескольких пьес.

Точно следуя логике развития одного сюжета, не перенасыщенного перипетиями, французы предоставляют большую свободу своему стиху (пишут они обычно стихами). Это дает им возможность задерживаться на предметах, достойных внимания, и изображать человеческие страсти (в чем, как мы признали, и заключается задача поэта), не перескакивая торопливо на другие предметы, как это делается в пьесах Кáльдерона [58], недавно прошедших в наших театрах под именем испанских

сюжетов. Из наших пьес я обратил бы внимание лишь на одну трагедию, сюжет которой имеет единообразие и цельность рисунка, отмеченные мною у французов. Это «Ролло» или скорее история Бассинана и Геты, заимствованная из Герода[59]. Ее сюжет действительно не слишком растянут или запутан; действия как раз довольно для того, чтобы занять головы зрителей, не пресыщая их. Кроме того, сюжет исторически достоверен, и лишь длительность изображаемого действия не вполне согласуется с законом единства времени. В ряде сцен трагедии имеются элементы фарса, не соответствующие благородству пьесы в целом. Этим грешат все наши драматурги. Даже сам Бен Джонсон в «Сеяне» и «Катилине» преподносит нам винегрет — противоестественную мешанину из комедии и трагедии. [...] Пора вернуться, однако, к французским драматургам, которые, как я уже сказал, не обременяют себя сложными сюжетами. За это их укорял один из наших остроумных земляков[60]. Французские пьесы, говорит он, обычно имеют одного-единственного героя. Французские драматурги уделяют ему и его делам слишком много внимания, в то время как остальные персонажи служат ему лишь фоном. Если недостатком пьесы критик считает тот факт, что один из героев оказывается значительнее других, то в таком случае он должен осуждать не только французские или античные, но и лучшие наши пьесы. Так как иначе и невозможно: один из героев обязательно должен возвышаться над другими и, следовательно, должен определять большую часть действия. Мы наблюдаем это во всех общественных делах. Даже среди абсолютно равных, как это бывает при совершенной аристократии[61], не обходится без того, чтобы кто-либо не возвысился над остальными благодаря своим способностям, состоянию, влиянию или заслугам, что и дает ему право взять большую часть дел в свои руки.

Но если критик убеждает нас в том, что возвышение одного героя приводит к небрежению остальными и что все они в этой связи оказываются безучастными по отношению к действию пьесы, то я прошу его указать хотя бы на одну трагедию Корнеля, в которой бы каждое действующее лицо (как множество хорошо обученных слуг) не имело бы своих обязанностей и не было бы необходимым если не для развития сюжета, то по меньшей мере для его понимания.

Древние действительно вводили в пьесы эпизодических героев, которых они использовали в качестве рассказчиков или слушателей. Французы, однако, избегают этого с большим чувством такта. У них слушают или рассказывают только персонажи, тем или иным образом связанные с основным действием. И раз речь зашла о рассказах, я, воспользовавшись благоприятным случаем, хочу отметить, что французы часто применяют их в театре с лучшим знанием дела и более уместно, чем англичане. Не подумайте, что я вообще рекомендую пьесы, в которых актеры много рассказывают. Эти рассказы, однако, можно подразделить на два вида. Первые — рассказы о событиях, имевших место до начала действия пьесы. О них обычно рассказыва-

ют для того, чтобы мы лучше понимали смысл происходящего. Но драматургу не следует ошибаться в выборе предмета изображения, чтобы не заставлять нас выслушивать пространные объяснения, потому что зрители часто пропускают их мимо ушей и пьеса остается непонятной. Неразумно требовать от зрителей, чтобы они прилагали значительные усилия и пытались бы разобраться в пьесе, сопоставляя происходящее на сцене с тем, что, как было рассказано, происходило лет десять—двадцать тому назад.

Известен и другой вид сценического повествования — рассказы о тех событиях пьесы, которые по замыслу происходят за сценой. Эти рассказы часто оказываются удобным и красивым приемом. Используя его, французы избавились от толкотни, шума и криков на сцене, которыми нас оглушают в Англии, изображая дуэли, сражения и тому подобные вещи. Это делает наши театры слишком похожими на балаганы, в которых проводятся кулачные бои. Ибо что может быть несуразнее изображения войска одним барабаном и пятью солдатами, шагающими за ним и отступающими перед героем; или дуэли, когда один из участников падает замертво, сраженный двумя или тремя уколами рапиры, о которой мы знаем, что она сильно затуплена и что по-настоящему умертвить ею человека можно, лишь промучавшись над ним не менее часу.

Я заметил, что при постановке всех наших трагедий зрители не могут удержаться от смеха в те моменты, когда актеры умирают. Это самая комическая часть наших пьес. Любые *чувства* могут быть с живостью воспроизведены на сцене, если актер дополнит хороший текст хорошей постановкой голоса и легкостью сценического движения, однако имеется множество *действий,* сыграть которые должным образом в театральном представлении невозможно. В особенности это относится к смерти, которую никто не умел натурально исполнить, кроме римского гладиатора, когда он не подражал смерти и не изображал агонии, а действительно умирал. Поэтому сцены убийств и смерти лучше всего опускать.

Слова хорошего писателя, ярко описывающие смерть, могут скорее заставить нас поверить в нее, нежели умирающий перед нами актер, наподобие того, как поэтические описания прекрасного сада или луга сильнее воздействуют на наше воображение и доставляют большее удовольствие, чем сам вид описываемого места. Театральное зрелище смерти убеждает нас в том, что это лишь выдумка, но когда мы слышим рассказ о смерти и наши глаза (самые бдительные свидетели) не могут его разоблачить, мы охотно верим вымыслу, если поэт не слишком грубо обманывает нас. Поэтому те, кто считает, что рассказы вообще не интересуют зрителей, ошибаются, смешивая изложение предыстории, которое на самом деле холодно принимается аудиторией, с рассказами о событиях, происходящих за сценой. Интерес к последним уже подогрет действием самой пьесы. Мысль философов о том, что тело, которому придали движение, продолжает двигаться само по себе

и будет находиться в движении бесконечно, если его что-либо не остановит, со всей очевидностью верна и в нашем случае: душа, затронутая образами и судьбами воображаемых героев, надолго сохраняет этот интерес, и мы с не меньшим нетерпением выслушиваем рассказы о том, что произошло с ними, когда их не было на сцене, нежели ждем известий от уехавшей возлюбленной. В качестве возражения обычно задают вопрос: если часть пьесы может быть рассказана, отчего же не может быть рассказана вся пьеса? Я отвечаю: оттого, что некоторые части действия лучше всего воспроизводить на сцене, а некоторые — излагать. Рассудительный Корнель говорит, что поэт не обязан выставлять на обозрение все детали действия: он должен выбирать лишь те, которые представляются наиболее сценичными благодаря своему зрелищному великолепию, накалу страстей, вызываемых ими, или же благодаря каким-либо иным привлекательным качествам. Остальное зритель пусть узнает из рассказов. Мы глубоко ошибаемся, полагая, что французы не представляют на сцене действия: каждое изменение или смещение в общем сюжете, каждое неожиданно вспыхнувшее чувство героев и его развитие есть часть действия, и действия в высшей степени благородного, если, конечно, под действием мы не разумеем лишь обмен тумаками, как будто изображение ума и сердца героя не является задачей, более приличествующей художнику, чем живописание силы человеческого тела. Это ни в коей мере не противоречит мнению Горация, говорившего нам:

> **Что к нам доходит через слух, то слабее в нас трогает сердце,**
> **Нежели то, что само представляется верному глазу.**

Ибо он тотчас же продолжает:

> **Однако ж на сцене**
> **Ты берегись представлять, что от взоров должно быть сокрыто.**
> **Или что в хоре в рассказе живом сообщит очевидец [62].**

[...] Не только древние, но и лучшие из прославленных английских поэтов часто пользовались этим приемом. Бен Джонсон, например, прибегает к нему в своей «Притягательной леди», один из героев которой рассказывает о ссорах и беспорядках, имевших место во время званого обеда, с тем чтобы не было необходимости изображать на сцене этот непристойный эпизод. Одновременно сокращается и длительность представления.

[...] Мне кажется, что я слишком много внимания уделил этому положению, а ведь французы обладают и многими другими достоинствами, несвойственными нашим драматургам. Так, вы никогда не увидите французских пьес, завершающихся простым изменением поведения героев или их внутренним исправлением, как обычно заканчивают свои пьесы наши сочинители. Финал драматического произведения,

в котором персонажи, мешавшие счастью героев на протяжении четырех актов, неожиданно прекращают оказывать сопротивление в пятом без какой-либо весомой на то причины, свидетельствует о профессиональной неловкости автора. И хотя я не отрицаю, что причины подобного изменения поведения персонажей могут быть и обоснованными, несомненно, что для поэта это опасная тропа. Он должен быть уверен в серьезности мотивов и в том, что он сам способен убедить в этом зрительный зал. Преображение ростовщика в «Насмешливой леди»[63], например, кажется мне несколько натянутым, ибо профессия ростовщика подразумевает страсть к деньгам, доходящую до высшей степени алчности (таким его изображает и сам поэт). Обстоятельства обращения, а именно то, что его провел молодой повеса, представляются неубедительными. Напротив, по логике вещей, будучи обманут, скряга должен стать еще осторожнее с людьми и наказать себя более скромным рационом и грубой одеждой, чтобы покрыть убыток. И если для нас естественно услышать в проповеди, что обман был воспринят ростовщиком как наказание свыше и привел к раскаянию, то в пьесе я с этим никогда не примирюсь.

Довольно об этом. Я не хочу говорить долго и о тщательности, с какой французы следят за тем, чтобы после первого своего появления ни один из персонажей не выходил на сцену без очевидной на то причины. Соблюдение этого правила приводит к более естественному развитию всех событий пьесы, ибо вероятность каждого события определяется его причинами. Событие даже случайного характера, когда оно оказывается следствием обстоятельств, представляется зрителю почти необходимым в пьесе. Но мы должны понимать, отчего актер уходит со сцены именно в данный момент и зачем появляется вновь (хотя, если сцена хорошо написана, происходящее, как правило, расходится с нашими ожиданиями), так как нет ничего абсурднее, пишет Корнель, ухода актера со сцены только по той причине, что ему более нечего сказать.

Теперь мне следовало бы остановиться на красоте их рифмованного стиха в трагедии, который я с полным на то основанием предпочитаю нашему белому стиху. Однако, поскольку некоторые из наших драматургов уже начали писать рифмой, я не стану говорить о ней в связи с французским театром, так как рифма перестала быть исключительным признаком их трагедии. Что касается нашего театра, то я уверен, что рифмованный стих значительно украсит английскую трагедию, и не вижу ни малейшего основания препятствовать его общему распространению, за исключением того обстоятельства, что наши поэты плохо владеют рифмой. Этот аргумент, действительно, самый серьезный из всех тех, которые используются против нее, и поэтому меня беспокоят лишь отрицательные высказывания талантливых и умных поэтов или тех, кого считают таковыми. Что до остальных, то им можно ответить словами одного древнего автора: «Насколько мы поначалу возгораемся тайной надеждой превзойти тех, кого мы считаем

самыми выдающимися людьми, настолько, отчаявшись превзойти или сравняться с ними, мы остываем вместе с нашими чаяниями. Без сомнения, человек отказывается от цели, до которой он не в состоянии дойти; и, оставляя в покое вещи, в которых мы не сумели добиться совершенства, мы ищем то, в чем способны добиться успеха»[64].

На этом Лизидий закончил свою речь, и Неандр после некоторого молчания начал ему отвечать:

«Я не стану оспаривать истинности большинства выпадов Лизидия в адрес английских драматургов, ибо я признаю, что французы более правильно строят сюжеты, тщательнее соблюдают законы сцены и жанра (говоря в общем), нежели наши поэты. Кроме того, я не отрицаю, что он имел право упрекать нас за те нарушения норм, которые были им отмечены. И все же, однако, я считаю, что ни наши недостатки, ни их достоинства не являются достаточными основаниями для того, чтобы ставить французский театр выше английского.

Ведь мы определили пьесу как живое подражание природе, и поэтому лишь те драматурги, которые лучше всех выполняют это требование, должны считаться лучшими. Это верно, что красота французского стиха такова, что он делает более совершенным совершенное подражание природе, но он не способен придать совершенства тому, что само по себе несовершенно.

[...] В последние годы, между прочим, Мольер, Корнель-младший[65], а также Кино[66] и некоторые другие драматурги начали понемногу подражать английскому театру — его зрелищной легкости и стремительности неожиданных поворотов действия. После смерти кардинала Ришелье они стали украшать комическими эпизодами и свои серьезные пьесы, которые теперь напоминают наши трагикомедии. Так и выходит, что чистые жанры, столь восхваляемые Лизидием и другими, непопулярны уже в самой Франции. [...] Что касается новой для французов манеры смешивать веселье с серьезными вещами, то я, в отличие от Лизидия, не осуждаю ее, хотя и не могу одобрить то, как они ее используют. Лизидий утверждает, что мы неспособны быстро приходить в себя после сцен, исполненных высокой патетики и глубокого трагизма, и переключаться на веселые, смешные сцены с тем, чтобы получать от них какое-либо удовлетворение. Но отчего он считает, что человеческая душа менее подвижна, нежели наши ощущения? Разве глазу необходимо так много времени, чтобы от предмета приятного перейти к неприятному? И разве безобразие первого не подчеркивает прелести второго? Старое правило логики должно убедить его в том, что противоположности, будучи расположены рядом, по контрасту подчеркивают качества друг друга. Вещи слишком серьезные угнетают душу, и мы должны время от времени давать ей развеяться наподобие того, как все предпочитают путешествовать с максимально возможным комфортом, чтобы не слишком утомляться от дороги. Веселые сцены трагедии действуют на нас так же, как и музыка в антрактах. И то и другое дает нам возможность отдохнуть от самого интригующего действия

и от великолепнейшего языка, особенно если речи были длинными. Поэтому я считаю, что положение, согласно которому веселье и сострадание в одном и том же произведении убивают друг друга, нуждается в более весомых доказательствах. А пока они не найдены, я должен, к чести нашей нации, заключить, что мы изобрели, вырастили и довели до совершенства самый привлекательный из всех жанров, известных и древним и современным драматургам других стран. Этот жанр — трагикомедия.

[...] Наши пьесы помимо основного имеют еще и побочные действия, разыгрываемые второстепенными персонажами и захватываемые движением основного сюжета подобно тому, как орбиты неподвижных звезд и вращающихся планет, несмотря на наличие собственного движения, вращаются еще и вместе с primium mobile[67]. Это сравнение хорошо выражает характер английской сцены; ибо если в природе противоположные движения могут быть согласованы между собой, если планета в одно и то же время может двигаться и на запад, благодаря собственному движению, и на восток, вместе с девятой сферой, то нетрудно себе представить, каким образом побочная интрига, которая лишь отлична от основной, а не противоположна ей, может быть естественным образом развита параллельно основной.

[...] Я должен согласиться с тем, что Лизидий имеет полное право осуждать недостаток взаимосвязи между сценами пьесы, если незначительные эпизоды действия так плохо сочинены, что выпадают из общего. Несогласованность для сцены столь же опасна, как и для государства. В то же время он должен признать, что наши сложные сюжеты, если они хорошо продуманы, зрителю доставляют большее удовольствие, чем французские.

[...] Со времени театральной реформы при кардинале Ришелье французские драматурги, приспосабливаясь к серьезности священнослужителя, ввели на сцену бесконечные разглагольствования.

[...] А между тем невозможно отрицать того, что краткие речи и ответы вызывают больший интерес и сильнее возбуждают чувства, нежели пространные, ибо в порыве страсти нормальные люди не говорят слишком много и не выслушивают спокойно собеседника до конца. Горе и страсть похожи на бурные разливы маленьких ручьев: после внезапного ливня они быстро вздуваются и захватывают нас течением. Затяжной, но несильный дождь, напротив, не поднимет их уровня, ибо излишек воды успевает протекать по руслу. Основное достоинство комедии заключается в обмене остроумными репликами, всегда вызывающими восхищение зрителей, если реплики действительно удачны, а герои не задумываясь отвечают друг другу. И если мы сами не вполне владеем этим искусством, то наши предшественники владели им столь превосходно, что французам никогда не сравниться с остроумием флетчеровских пьес.

В другой части своего рассуждения, где речь шла о том, что во французских пьесах лишь один герой оказывается личностью значи-

тельной, Лизидий скорее оправдывал, нежели хвалил наших соседей. Его стремление понятно: это верно, что во всех драматических произведениях, даже независимо от намерения автора, один из героев будет возвышаться над остальными, и построение всего произведения будет зависеть от этого. Это однако не мешает тому, чтобы в пьесе было больше ярких персонажей, которые подчас становятся столь весомыми, что почти приравниваются к главному герою, чтобы величие противостояло величию и чтобы все персонажи были значительными не только благодаря их положению или достоинству, но и по своей роли. Совершенно ясно, что увеличение числа ведущих образов делает сюжет более разнообразным. Если части построены столь правильно, что они не портят красоты целого и сложный сюжет не превращается в набор перепутанных и перемешанных происшествий, тогда вы получаете огромное удовольствие от путешествия по лабиринту замысла, видя перед собой лишь короткий отрезок пути, но до самого конца не представляя, что будет за следующим поворотом. А то, что это действительно так, я могу доказать, назвав многие из наших английских пьес, такие, как «Трагедия девушки», «Алхимик», «Молчаливая женщина». Я собирался назвать и «Вольпоне»[68], однако в этой пьесе единство действия представляется не вполне соблюденным, ибо она практически состоит из двух действий: первое завершается четвертым актом, а второе пристегнуто в пятом. Бена Джонсона однако не следует порицать слишком строго, так как переодевание Вольпоне, хотя оно и не было вызвано хитростью или алчностью — качествами, ему не свойственными, но довольно легко объясняется сладострастием его натуры. И кроме того, этим приемом поэт достигает желанной цели: он наказывает порок и вознаграждает добродетель. Поэтому, беспристрастно оценивая пятый акт, можно сказать, что сам по себе он превосходен, хотя его содержание и не вытекает естественным образом из предыдущего действия.

Переходя к последней части рассуждения Лизидия, в которой речь шла о сценических рассказах, я должен согласиться с ним в том, что французы имели основания опускать слишком бурные сцены и передавать их содержание в речи какого-либо персонажа, обращенной прямо к аудитории. Далее я думаю, что это действительно очень удобно (как доказал Лизидий) — опускать все невероятные действия. Но я не знаю, отчего наши земляки столь свирепы — врожденное ли это или же благоприобретенное свойство их натуры. Они едва ли потерпят, чтобы битвы и другие ужасные сцены были убраны из театра. Да и действительно осудить эти эпизоды возможно только за непристойность беготни и крика на сцене, ибо в чем они представляются менее вероятными, нежели другие сцены? И ежели воображение обманывается правдоподобием всего действия, сцены сражения не должны вызывать особых сомнений. Что до меня, то я с такой же легкостью верю в серьезность намерений сражающихся героев, с какой верю, что актеры, обменивающиеся выпадами, являются королями, принцами и другими персо-

нами, которых они играют. [...] Что касается того, что сцены смерти не должно играть на сцене, то, помимо аргументов, выдвинутых Лизидием, мне приходится считаться и с авторитетом Бена Джонсона, избегавшего их в своих трагедиях. Так, мы не видим ни смерти Сеяна, ни гибели Катилины[69], хотя в последнем случае я должен отметить промах, допущенный этим великим поэтом: в одном акте место действия переносится из Рима в военный лагерь и вновь возвращается в Рим. Кроме того, отрезок времени между речью Катилины в сенате и возвращением Петрия, рассказывающего сенату о его смерти, слишком мал, чтобы за это время было возможно дать сражение и вернуться в Рим. Я не должен был бы слишком критиковать поэта, всегда тщательно соблюдавшего правила сцены, не будь он столь жесток по отношению к несравненному Шекспиру за ту же самую ошибку. Не останавливаясь долее на этом предмете, я хочу сказать, что если наши драматурги повинны в чрезмерной зрелищной полноте действия, то французы столь же ошибаются, почти не показывая его. Каждый благоразумный писатель волен избрать путь золотой середины между этими крайностями с тем, чтобы зрители не страдали из-за отсутствия прекрасных сцен, с одной стороны, и не бывали шокированы зрелищем невероятных и непристойных сцен — с другой.

Надеюсь, я убедил вас в том, что, хотя мы в целом не столь аккуратны, как французы, в соблюдении законов комедии, все же наши ошибки столь немногочисленны и незначительны, а наши достоинства столь велики, что с полным на то основанием предпочтение должно быть отдано нам. Но что ответит Лизидий, если французы и сами признают, что они слишком ограничены правилами, за нарушение которых он осуждал англичан? Я сошлюсь на слова Корнеля, которые я нашел в заключении его «Трактата о трех единствах»: «Il est facile aux spéculatifs d'estre sévères, etc»[70]. «На основании умозрительных представлений легко судить автора, но если бы критики сами написали десять — двенадцать пьес этого рода, они, возможно, отнеслись бы к соблюдению правил с большей легкостью, чем это делал я. Тогда они на собственном опыте поймут, насколько мы связаны и стеснены правилами и в какой мере они обедняют зрелищную красоту сцены». Значит, Корнель говорит, что рабское соблюдение единства времени, места и непрерывности сцен приводит к обеднению сюжета и к ограничению воображения, что и характерно для всех его пьес. Как много интересного из того, что может произойти в течение двух-трех дней, нельзя ввести с какой-либо долей вероятности в границы двадцати четырех часов! Кроме того, для обдумывания своих действий и их выполнения человеку необходимо иметь достаточное количество времени, особенно когда дело касается людей значительных и разумных, каковыми часто предстают герои трагедий. Поэтому стремительность, с которой герои решают и действуют в пьесах, продолжительность коих ограничена сутками, кажется неправдоподобной. Далее, строго связывая себя единством места и непрерывностью сцен, французские драма-

турги часто вынуждены опускать превосходные эпизоды, если они случаются где-либо еще, а не на том месте, с которого открывается акт. Иначе драматургу необходимо останавливать действие и очищать сценическую площадку. И поэтому французские поэты часто доходят до абсурда. Так, например, если акт начинается в спальне, то все персонажи пьесы должны иметь повод появиться там, иначе они не могут выйти на сцену в этом акте, хотя часто их положение отнюдь не соответствует данному месту действия. [...] Переводы французских пьес не пользовались и не могут пользоваться успехом у наших зрителей. Ибо наши сюжеты более разнообразны, наш слог более лаконичен и одухотворен. Странным образом ошибаются те, кто протестует против рифмы в пьесах, как будто в этом англичане подражают французскому театру. Мы ничего у них не заимствовали; сюжеты наших пьес сотканы на местных станках, и в них мы наследуем флетчеровское или шекспировское разнообразие и величие образов. У Джонсона мы унаследовали сложность и добротность отделки интриг. Да и сама стихотворная форма драмы в Англии была известна задолго до появления первых пьес Корнеля. Вся старая дошекспировская комедия написана шестистопным стихом, похожим на современный французский, называемый александрийским. В произведениях самого Шекспира я могу указать на многие места, написанные рифмой, равно как и в трагедиях Бена Джонсона: «Катилина» и «Сеян» имеют местами до тридцати — сорока рифмующихся строк, даже помимо партий хора и монологов. Это доказывает, что Бен не враждовал с рифмой, особенно если обратить внимание на его «Печального пастуха»[71], где белый стих постоянно перемежается рифмой, напоминая лошадь, которая то пустится вскачь, то переходит на рысцу. Положительная оценка, данная Джонсоном «Верной пастушке», также подтверждает наше предположение, ибо флетчеровская пастораль почти целиком написана рифмой, хотя она и не вполне совершенна. Этих примеров, полагаю, достаточно, чтобы снять с нас обвинение в рабском подражании французам.

Но, возвращаясь к основным спорным положениям нашей беседы, я осмеливаюсь дерзко утверждать, что, во-первых, английский театр имеет немало пьес, написанных столь же правильно, как и любая пьеса наших соседей, и что даже эти произведения отличаются бóльшим разнообразием действия и характеров сравнительно с французскими. И что, во-вторых, большинство неправильных пьес Флетчера или Шекспира (пьесы Бена Джонсона в основном правильны) отличаются такой силой воображения и мужественностью духа, которые не были доступны ни одному французскому драматургу. Даже у Шекспира или Флетчера я могу назвать несколько почти правильных пьес, таких как «Виндзорские проказницы» и «Насмешливая леди». Но в связи с тем что Шекспир, писавший первым (говоря в общем), не вполне придерживался законов комедии, а Флетчер, произведения которого более совершенны, из-за собственной небрежности часто ошибался, в качест-

ве образца правильной пьесы я возьму произведение Бена Джонсона — ученого поэта, тщательно соблюдавшего законы драматической поэзии. Из всех его комедий я остановлюсь на «Молчаливой женщине» и попытаюсь дать краткий анализ того, как автор подчиняется правилам, соблюдавшимся во французском театре».

Прежде чем Неандр приступил к разбору «Молчаливой женщины», Евгений, выразительно глядя на него, сказал: «Умоляю вас, Неандр, доставить нам всем и мне в частности удовольствие, дав свое суждение об авторе до того, как вы начнете говорить о пьесе. И скажите откровенно, не думаете ли вы, что все писатели — и французские и английские — должны потесниться, уступая ему первое место?»

«Боюсь, — ответил Неандр, — что, подчинившись вашему пожеланию, я могу вызвать некоторое раздражение у присутствующих. Кроме того, отвечая на вопрос, мне придется в первую очередь говорить о Шекспире и Флетчере — его соперниках в поэзии, один из которых, я полагаю, был равен Джонсону, а возможно, даже и превосходил его.

Итак, начну с Шекспира: он был человеком всеобъемлющей и всепроницающей души. В этом никто из древних или новых поэтов не может сравниться с ним. Все образы природы были открыты ему, и он легко и свободно, без кропотливого усердия, писал их, и писал так, что вы не только видите их перед собой, но также и чувствуете их. Те, кто обвиняет его в недостатке образованности, не желая того, воздают ему еще большую хвалу: он был знатоком природы и не нуждался в линзах книг для того, чтобы читать природу; он погружался в себя и находил ее там. Я не могу утверждать, что он везде равно хорош. Будь это так, я не осмелился бы оскорблять его, сравнивая с величайшими умами человечества. Его слог часто вял и безжизнен; его остроумие подчас превращается в судорожные потуги быть остроумным, а высокая патетика — в напыщенность. Однако он велик тогда, когда предмет равен ему по масштабу. Никто не может сказать, что Шекспир, имея подходящий случай показать свой ум, не возвышался тогда над всеми другими поэтами: «Как над ползучей лозой возносятся ввысь кипарисы»[72].

Это обстоятельство позволило мистеру Хейлсу из Итона[73] утверждать, что любой из предметов, которых когда-либо касались поэты, всегда значительно лучше описан у Шекспира. И кого бы из других поэтов в наше время ни предпочитали ему, век, в котором он жил вместе с Флетчером и Джонсоном, никогда в своей оценке не приравнивал их к Шекспиру. И даже при дворе последнего короля в период высочайшего успеха Джонсона сэр Саклинг, а с ним и подавляющее большинство придворных ставили Шекспира много выше него.

Бомонт и Флетчер, о которых теперь пойдет речь, учились у Шекспира. Кроме того, они — высокоодаренные люди, чьи таланты были отшлифованы образованием. Из них двоих особенно Бомонт отличался такой тонкостью вкуса и суждений относительно драмы, что Бен Джон-

сон, пока первый был жив, отдавал ему на прочтение все свои произведения и, как принято считать, исправлял, если не переделывал целиком, все свои сюжеты, следуя его указаниям. Насколько высоко Джонсон ценил Бомонта, об этом он сам писал в своих стихах, посвященных ему, и поэтому нет необходимости говорить об этом. Первой пьесой, принесшей ему и Флетчеру успех, был их «Филастер»[74]. До этого они совместно сочинили два-три неудачных произведения, так же как и Джонсон, до того как написать «Всяк в своем нраве»[75]. Сюжеты их пьес в целом были более правильными, чем у Шекспира. Это в особенности относится к произведениям, написанным до смерти Бомонта. Кроме того, они лучше Шекспира понимали и воспроизводили речь молодых светских людей, чьи разгульные попойки, похождения и чье остроумие никто из поэтов не живописал ярче них. Они не описывали характеры и нравы, типичные для определенных разрядов людей, как это делал Бен Джонсон, но живо изображали все человеческие страсти, и прежде всего любовь. Я склонен верить тому, что в их произведениях английский язык достиг высочайшего своего совершенства и что все слова, вошедшие в наш обиход после их смерти, являются скорее лишними, чем необходимыми. Их пьесы в настоящее время составляют самую излюбленную и популярную часть репертуара наших театров: в течение года мы ставим по одной пьесе Шекспира и Бена Джонсона и по две пьесы Бомонта и Флетчера. Это объясняется тем, что их комедии по-настоящему веселы, а серьезные пьесы действительно вызывают грусть и сострадание — чувства, понятные людям с самым различным складом характера, в то время как язык Шекспира представляется несколько устаревшим, а остроумие Бена Джонсона — не столь смешным.

Что касается Джонсона, то, если судить по его лучшим вещам (ибо последние пьесы были написаны им в период старческого слабоумия), я полагаю, что это был самый образованный и разумный драматург в истории театра. Он был беспощаден и к себе и к другим. Нельзя сказать, что ему недоставало блеска и остроумия, но он был экономен на этот счет. Его произведения почти невозможно сокращать или изменять. И до него английский театр имел произведения остроумные, тонкие, написанные прекрасным слогом и хорошо изображающие человеческие нравы, но все же до него драме недоставало некоего совершенства. Свои способности он использовал с наивозможной полнотой. В этом с ним не сравнится никто из предшественников. В его пьесах мы редко наблюдаем любовные сцены. Он не пытался также вызывать в нас смятение чувств, ибо гений его был излишне замкнутого, мрачного характера, чтобы эти сцены в его исполнении выглядели изящно, особенно в сравнении с любовными и трагическими шедеврами его предшественников. Характеры и нравы были самой подходящей для него областью; и с особым удовольствием он изображал людей с примитивными чувствами и поведением. Он был широко начитан в античной литературе — как греческой, так и римской — и смело заим-

ствовал у древних авторов: едва ли отыщется поэт или историк, которого бы он не привел в «Катилине» или «Сеяне». Но грабит он совершенно открыто, и понятно, что он не боится никакого закона. Как император, вторгается он в чужие книги, и что для других поэтов было бы воровством, для него — военная добыча. С помощью этих авторов он так описывает Древний Рим с его обычаями, ритуалами и обрядами, что, возьмись за это любой из римских поэтов, и тот не сумел бы описать свое время с такой полнотой и тщательностью. Если в слоге Джонсона и можно найти какой-либо недостаток, то, вероятно, тот, что он слишком искусно и туго сплетен в его серьезных пьесах. Еще, возможно, то, что он излишне любил употреблять романские слова, не приспосабливая их к нашему языку: грамотно воспроизводя латинские обороты и идиомы, он не добивался того, чтобы они звучали по-английски. Если Джонсона сравнить с Шекспиром, я должен признать первого более правильным и грамотным поэтом. Но Шекспир более велик мыслью. Шекспир был нашим Гомером или отцом нашей драматургии, а Джонсон — Вергилием, образцом ученого творчества. Я восторгаюсь им, но люблю Шекспира. В заключение можно добавить, что он не только подарил нам самые правильные пьесы, но и в предписаниях, изложенных в его «Наблюдениях», мы получили не меньшее число полезных правил для усовершенствования нашей сцены, чем мы их можем получить у французов.

Закончив, таким образом, разговор об авторе, я перехожу к разбору его комедии «Молчаливая женщина»[76].

[...] Таково было содержание высказываний по этому поводу, и кажется, что Лизидий собирался было отвечать, когда его опередил Крит. «Я уверен, — сказал он, — что самые весомые доводы, которые каждая из сторон могла привести в защиту своей точки зрения, уже были высказаны. Если же нет, то я попрошу Лизидия подождать другого удобного случая, так как, признаюсь, я не согласен с вами, ибо вы оба считаете, не предоставив тому каких-либо доказательств, что рифма уместна на сцене. Я не стану оспаривать того факта, что рифма издревле была известна нашему театру; возможно, что наши предки и не умели писать иначе вплоть до Шекспира. Я допускаю, что сам Шекспир иногда пользовался рифмой и что Флетчер и Бен Джонсон часто применяли ее в пасторалях, а иногда и в пьесах. Далее, я не стану рассуждать об ее генезисе: унаследована ли нами рифма от наших земляков или же она была заимствована у французов. [...] И поскольку вы согласны с моим мнением, что рифма не приличествует комедии, мне остается лишь утверждать о ее недопустимости в серьезных пьесах. Доказывая это, я мог бы ограничиться заявлением о тщетности ваших стремлений идти против народного мнения. Сознание большей части людей настолько захвачено великолепными пьесами Шекспира, Флетчера и Бена Джонсона, не имеющими рифмы, что до тех пор, пока вы не представите на суд народа пьесы, написанные рифмованным стихом, которые были бы лучше этих (причем написан-

ные драматургами, чей авторитет не уступает репутации названных), вам не выиграть дела, ибо судьями всегда будут люди. [...] В данном случае, однако, я не воспользуюсь преимуществом большего числа сторонников, но лишь выскажу свои доводы против рифмы. [...] Поскольку драматическое произведение есть подражание природе и поскольку в жизни никто без предварительной подготовки не говорит рифмованным стихом, герои и на сцене не должны делать этого. [...] Аристотель говорит, что лучше всего писать трагедию самым простым стихом, стоящим ближе всего к прозе. В античном стихосложении таким размером был ямб, а у нас — белый стих, то есть размер, сохраняемый без рифмы. [...] Если возразят, что белым стихом также никто не говорит ex temporе[77], отвечу, что его все же следует предпочесть как ближайший к природе.

Имеются, однако, два особо серьезных возражения, которые и я, и многие другие выдвигают против рифмы и которые с особой отчетливостью указывают на несоответствие рифмы природе драматического произведения. Первое из них основано на том же самом доводе, который используется некоторыми для защиты рифмы: они утверждают, что стих украшает быстрые остроумные ответы в сценах спора. Какое неразумное предположение, будто человек способен в мгновение ока не только находить остроумные ответы, но и облачать их в рифму! Это умение обрезать говорящего стихотворной репликой обнаруживает дар столь высокий, что вы должны по крайней мере предположить, будто персонажи вашей пьесы являются поэтами от рождения: «...Дети Аркадии в пенье искусны равно, отвечать обоюдно готовы»[78]. Они, должно быть, достигли той степени свободы владения словом, при которой «что ни пытаюсь сказать, все получается стих...»[79], когда стихи льются помимо воли говорящего. Но если они хотя бы в малой степени уступают аркадским поэтам, тогда каждая их реплика будет выглядеть результатом сотрудничества двоих, а не ответом одного персонажа: будет казаться, что актеры, подчиняясь единому замыслу, исполняют свои трюки в сговоре, как это делают гадальщики. А это с излишней очевидностью будет указывать на опытную руку вопреки девизу всех профессий «ars est celare artem»[80], то есть тому положению, что величайшее совершенство мастера заключается в умении скрывать свои приемы. Столь же неправомерно и возражение, будто пьеса, как бы она ни исполнялась, остается пьесой, и, следовательно, зрители всегда понимают, что они находятся в театре и что все диалоги написаны одним сочинителем. Ведь драматическое произведение есть все же подражание природе. Мы знаем об иллюзорности театрального представления и сами хотим быть обманутыми. Но человека можно обмануть лишь с помощью иллюзии, содержащей вероятность правды, ибо кто вынесет очевидную, грубую ложь? Так, мы достаточно снисходительны, чтобы понимать, что декорации, изображающие различные города и страны, не могут быть настоящими вещами. Мы согласны с иллюзией крашеного дерева и холста, но это ни в коей

мере не должно извинять дурного исполнения декораций. Напротив, разве не должны декораторы трудиться с большим прилежанием и знанием предмета, чтобы помочь нашему воображению? Ведь человек по природе нацелен постоянно на поиск истины, и поэтому чем ближе вещь приближается к ней при подражании, тем большее удовольствие она доставляет.

Ваша рифма не способна передавать возвышенные мысли, сохраняя при этом естественность выражения. Она также не способна передавать изящно и вещи низменные, ибо что в большей степени противоречит величию стиха, чем необходимость рифмованным стихом звать слугу или просить, чтобы закрыли дверь? А вы выступаете именно за это убожество. Но стих, говорите вы, вводит в рамки стремительную буйную фантазию, которая по любому поводу могла бы увести драматурга слишком далеко в сторону, если бы работа над тщательной отделкой стиха и рифмы не обуздывала ее. Этот аргумент, если с ним согласиться, может в лучшем случае указывать на некоторые достоинства рифмованного стиха, но не доказывает его естественности. Кроме того, он не опровергает очевидного факта — того, что поэт, не умеющий обуздать свое воображение белым стихом, способен допустить этот же промах и в рифмованном стихе, в то время как поэт, отличающийся способностью правильного суждения, не допустит этого ни в том, ни в другом случае. [...] Необходимость писать стихами не ограничивала безудержной фантазии Овидия, в то время как Вергилий не нуждался в оковах стиха, чтобы писать сдержанно.

В нашем собственном языке мы имеем Бена Джонсона, который, даже пользуясь свободой белого стиха, умел быть лаконичным. [...] Имея еще несколько аргументов против рифмованного стиха, я тем не менее не стану их приводить, так как возражения, высказанные выше, уже были в основном представлены на суд публики, и, полагаю разумным, что именно на них должно отвечать в первую очередь».

«Меня это касается столь мало, — сказал Неандр (заметив, что Крит умолк), — что я не должен отвечать на данные возражения, потому что даже в том случае, если мне и удастся доказать естественность рифмы в драматических произведениях, мне все же придется быть постоянно готовым к признанию, что мои собственные пьесы, написанные рифмой, далеки от совершенства. Однако, поскольку вы побуждаете меня к этому, я отвечу. [...] И ограничусь утверждением, что в серьезных пьесах, где предмет возвышен, а характеры героичны, рифмованный стих может звучать столь же непринужденно, как и белый, и даже быть более эффективным в случае, если в сюжете не имеется комических элементов, облегчающих или снижающих трагизм действия. [...] Правильный выбор слов обеспечивает естественное выражение вашей мысли, а правильное их расположение — естественность звуковых повторов. Если вы станете утверждать, что даже когда слова и рифмы удачно найдены, рифма заставляет поэта писать одну

строку ради другой, то я отвечу, что этого не может быть, ибо в стихах либо имеется смысловая взаимосвязь между первой и второй строками, либо ее нет вообще. Если таковая имеется, правильное расположение слов во второй строке с неизбежностью вытекает из построения первой; если же между строками подобной связи не имеется, правильное расположение слов делает вторую строку столь же естественной, хотя и самостоятельной, как и первую. Таким образом, необходимость подбирать звуковые повторы никого, кроме плохих или ленивых поэтов, не понуждает писать то, что в противном случае они не стали бы писать. Разумеется, рифмованный стих требует немалого труда и мастерства. Хороший поэт никогда не записывает первой строки до того, пока он не найдет рифмы, соответствующей смыслу и подготавливающей вторую строку. Смысл одного предложения часто завершается в середине второй строки или чуть дальше, и английские поэты должны чаще пользоваться этим обстоятельством, как это постоянно делает Вергилий: он не дописывает вторую строку целиком, а начинает следующую. Несоблюдение этого делает пьесы, написанные в рифму, излишне утомительными: ибо, хотя обычно мысль и должна охватывать рифмующееся двустишие, однако все, что perpetuo tenore fluere[81], не может постоянно нравиться. Это напоминает журчание ручейка, столь ровное и монотонное, что сначала оно обращает на себя внимание, а затем вас начинает клонить ко сну. Лучшее правило — это разнообразие ритмов, облегчающее актерскую игру и освежающее слуховое восприятие.

Если же рифмованный стих сам по себе звучит естественно, тогда отчего же он теряет естественность в пьесах? Вы говорите, что сцена есть воспроизведение природы и что ни один человек в обычном разговоре не пользуется рифмой. Вы предвидели, как на это возможно ответить, а именно: никто не разговаривает также и белым стихом. Отсюда, заключаете вы, следует предпочесть последний как более близкий к природе. Вы, однако, не обратили внимания на то, что рифма не менее белого стиха может быть приближена к ней посредством должного расположения слов и т. д. При условии, что обе стихотворные формы правильны, вся разница между ними сводится к наличию звуковых повторов в одной форме и к отсутствию в другой. А если это так, то мы лишь подчеркиваем преимущество рифмы перед белым стихом как формы более музыкальной. Все сказанное по этому поводу в предисловии к «Дамам-соперницам»[82] до сих пор не потеряло силу. Что же касается высказывания Аристотеля, в котором он утверждает, что драматические произведения следует писать такими стихами, которые более всего походят на прозу, то оно не подтверждает вашего мнения, так как белый стих по сути не является стихом, а есть метрическая проза. В настоящее время метр в любом современном языке не является исключительной особенностью стиха, не делает речь стихотворной. Это было свойственно лишь античному стихосложению, основанному на долготе слогов и количестве стоп. [...] В современной

поэзии стихотворец не обязан соблюдать количество стоп, ибо обычно пишут двухстопными размерами, будь то спондей, хорей или ямб — не имеет значения. Поэт обязан лишь находить звуковые повторы, называемые рифмой. Ни в испанской, ни во французской, ни в итальянской или немецкой поэзии не принята вообще или же встречается крайне редко такая форма, как белый стих. Поэтому он в лучшем случае является своего рода поэтической прозой, sermo pedestris[83], и как таковой более всего приличествует комедии, для которой, я признаю, совершенно не подходит рифма. Далее, я считаю, что наш героический куплет[84], используя указанные выше приемы, может быть настолько же приближен к прозе, как и сам белый стих, то есть применение неполных строк и переносы предложений во вторую строку способны настолько замаскировать искусственность и упорядоченность стиха, что он будет казаться свободным и раскованным, как сама природа. Или же, не связывая себя правильностью героического куплета, мы можем воспользоваться вольностью пиндарова стиха, как это делает автор «Осады Родоса»[85], чей стих построен на смене размеров, из-за чего ритм кажется свободным, почти небрежным. Не следует пренебрегать и античным приемом — менять размер стиха при смене сцен или при новом выходе актера, ибо древние никогда не ограничивали себя ямбом, но свободно пользовались всеми лирическими размерами, а иногда даже гекзаметром. Мне, однако, не стоило забираться столь далеко, чтобы доказать, что рифмованный стих, наследующий все функции греческого и латинского стиха, особенно хорош в драматических произведениях, так как современная традиция всех стран убеждает в этом: все французские, итальянские и испанские трагедии, как правило, написаны в рифму. И само собой разумеется, что единодушное согласие самых развитых в этом отношении стран, как это бывает и в других вопросах, оказывает влияние и на все остальные страны.

Вы, возможно, скажете, что я предложил недейственный способ добиваться естественности рифмованного стиха и его соответствия природе драматического произведения и что я едва ли найду в любой из пьес шесть — восемь строк подряд, в которых слова были бы так расположены, как то необходимо для естественного их звучания. Отвечу, что поэт не обязан все время рифмовать. Достаточно того, чтобы рифма стала основным принципом его стихосложения, ибо я не отрицаю, что подчас слогу придает величавость иное расположение слов и что иногда строки лучше звучат без рифмы. Да и сам закон разнообразия также извиняет чередование в пьесе рифмы с белым стихом. Но если в рифмованном стихе слова в основном расположены с непринужденностью прозы, то этого достаточно для того, чтобы признать его формой практически употребительной, ибо мы оцениваем как таковые вещи, которые при испытании в большинстве случаев удаются. О том, что это так, свидетельствует множество пьес, написанных рифмой, где, если вы и не найдете, как вы утверждаете, более шести — восьми риф-

мующихся строк подряд, то также не найдете, даже у величайших наших поэтов, и большего количества белых стихов подряд, за что я не имею ни малейшего основания их порицать.

Данное обстоятельство, сэр, напомнило мне начало вашего высказывания, где вы говорили, что мы не сумеем завоевать благосклонности зрителя по отношению к рифмованным пьесам до тех пор, пока нам не удастся создать в этой форме нечто столь же превосходное, как произведения Бена Джонсона, Флетчера и Шекспира, написанные без рифмы. Но мы и не станем возбуждать зависти к живым, сравнивая их с мертвыми. Мы уважаем, почти поклоняемся жившим до нас, как они того и заслуживают. И я не знаю ни одного человека, который был бы столь самонадеян, чтобы пытаться соперничать с ними. Но и они сами, даже если бы восстали из мертвых, не смогли бы написать вновь так хорошо. Мы признаем их своими родителями по разуму, но они успели обеднеть до того, как их наследство перешло в руки детей. Едва ли отыщется хотя бы один комический типаж, характер или какой-нибудь сюжет, который бы уже не был лишен ими своей первоначальной свежести: до нас все дошло в грязном, запущенном состоянии. И будь они вынуждены развлекать наш век, они не сумели бы давать столь роскошные вечера на остатки своих состояний. Поэтому мы и столкнулись с альтернативой: или не писать вообще, или же писать иначе. На их тропах лавр более не растет:

> Не торным путем пойду я и, быть может,
> Ввысь подымусь и людские уста облечу, торжествуя! [86]

Единственным путем, остававшимся для нас открытым, была рифма. И здесь наш век достиг такого совершенства, которого они никогда не знали и которого, если мы можем предположить по их стихотворным пьесам (таким, как «Верная пастушка» или «Печальный пастух»), они, вероятно, никогда не смогли бы достичь. Ибо гений каждого века своеобразен, и, хотя наш век превзошел их время в этом отношении, я не отрицаю, что подражать природе с таким совершенством, с каким они делали это в прозе, — вещь, более достойная хвалы, нежели правильный стих. Вы добавили к этому, что люди в своем большинстве предпочитают в театре слышать прозу. Даже если бы это было так, в этом не было бы ничего удивительного, ибо все новое завоевывает себе место в борьбе со старыми привычками. Разве не являются несовершенные переводы псалмов Давида, сделанные Хопкинсом и Стернхолдом, более популярными, нежели прекрасный перевод Сэндиса? [87] Если под словом «народ» вы подразумеваете «большинство», hoi polloi [88], то совершенно безразлично, что он думает: иногда большинство думает правильно, иногда — заблуждается. Надеяться на его мнение — все равно, что играть в лотерею. «Именно тогда, когда народ думает, что он прав, он заблуждается». Гораций

сказал это о плебеях, оценивающих поэзию. Но если вы говорите о смешанной аудитории простонародья и аристократов, я осмелюсь с уверенностью утверждать, что большая часть зрителей уже благосклонно относится к стихотворным драматическим произведениям и что ни одна серьезная пьеса, написанная с момента возвращения короля, не была принята лучше, чем «Осада Родоса», «Мустафа», «Индейская королева» и «Индейский император»[89].

Теперь я хочу вернуться к выводу, который вы делаете на основании своего первого аргумента. [...] Поскольку в жизни никто не говорит ex temporе рифмой, вы заключаете, что рифма, подобающая эпической поэзии, не может в равной мере быть подходящей для поэзии драматической до тех пор, пока мы не предположим, что все рожденные от женщины обладают бóльшим поэтическим даром, нежели сами поэты.

Я вслед за вами признал, что, поскольку никто не говорит любыми стихами ex temporе, в пьесах следует избирать ту форму, которая ближе всего к природе. Поэтому, отвечая вам, я утверждаю, что необходимо делать различие между той формой, которая ближе всего к природе комедии, подражающей заурядным людям в их разговорной речи, и формой, стоящей ближе к природе серьезной пьесы. Последняя также воспроизводит природу, но природу возвышенную. Сюжет, герои, содержание, чувства и описания в серьезной пьесе настолько приподняты сравнительно с обычным разговором, насколько воображение поэта способно воспарить, сохраняя пропорции правдоподобия. Трагедия, как мы знаем, имеет обыкновение изображать перед нами думы и судьбы людей благородных, и для нее более всего пригодно и ближе всего к ее природе героическое двустишие, так как оно — самая благородная из стихотворных форм.

[...] Принято считать, что белый стих слишком низок для поэмы и более того — для собрания стихов. Но ежели он слишком низок для обычного сонета, насколько же он не соответствует трагедии, которую Аристотель, сопоставляя эпическую поэзию с драматической, по многим причинам, указанным им, ставит выше других жанров?

Есть и иное опровержение вашего положения, ибо оно почти в одинаковой степени направлено как против использования рифмы в пьесах, так и в поэмах, потому что последние имеют массу диалогов и разговорных сцен. Поэтому вы либо должны признать, что рифма не соответствует эпосу, а это противоречит вашему утверждению, либо допустить возможность ее использования в драматических произведениях на тех же основаниях, что и в поэмах. И хотя трагедия по справедливости была признана самым высоким жанром, все-таки между нею и эпосом имеется значительное сходство, которое с легкостью может быть обнаружено в определении драматического произведения, данном Лизидием. Жанры трагедии и эпоса родственны — они в равной мере должны быть правдивыми и живыми картинами человеческой натуры с ее активностью действия, страстями и переменчивостью

судеб. У них и цель одна — услаждать и воспитывать человечество. Герои обоих жанров равновелики, то есть самые возвышенные. Они различаются только по способу передачи действий, страстей и судеб. Трагедия представляет их в viva voce[90] — в действии, в беседе. И в этом она превосходит эпическую поэму, которая в основном повествует и поэтому не является столь живой картиной человеческой природы. И все же соответствие между ними таково, что, если рифма хороша для одного жанра, она должна быть хороша и для другого. Стих, это правда, не рождается со скоростью мысли, но это не мешает ему выражать мысль внезапную, так как в трагедии образ мысли героев возвышен до такой степени, до которой природа сама, без тщательной подготовки, не способна поднять его. Следовательно, мы и не должны предполагать, что эти мысли неожиданно приходят в голову поэту или актеру. Трагедия, как я уже сказал, чтобы быть подобной природе, должна быть выше ее, напоминая этим скульптуры, имеющие высокие пьедесталы: их размеры должны быть больше нормальных, чтобы в зрительной перспективе они воспринимались бы в правильных пропорциях.

Возможно, я слишком задержался на этом положении, однако его выяснение позволит мне быть более кратким, отвечая на остальные доводы. Вы сказали нам, Крит, что рифма неестественнее всего звучит в быстрых остроумных ответах, когда отвечающий (который, по идее, не знает, что скажет первый актер) ухитряется дополнить незаконченную стихотворную строку и вдобавок снабдить ее рифмой. Это, говорите вы, выглядит скорее как сговор двоих, нежели ответ одного.

Я знаю, что этот аргумент чаще всего срывается с уст противников рифмы, но прошу вас предположить, что все лаконичные ответы в пьесе написаны исключительно белым стихом. Разве в этом случае часть того же самого аргумента не оборачивается против вас самих? Ибо и в этом случае отвечающий должен, сохраняя размер, дополнить незаконченные строки или прибавить к законченным вторые как ответы на первые. Достаточно взглянуть на любую страницу из пьес Джонсона, чтобы убедиться в истинности этого предположения. У греческих трагиков и у Сенеки вы часто находите, что последняя часть триметра[91] добавляется отвечающим, когда сцены подогреваются до лаконизма кратких реплик. Однако никто из античных или современных критиков не упрекал их за это. Мы же пользуемся аналогичным приемом с той разницей, что в современном стихосложении количественный принцип замещен рифмой. Но если поэту не отпущено вольности, вы не только лишаете его прав — «все смеют поэт с живописцем — и все им возможно, что захотят»[92], — но и связываете его более тесными путами, чем путы философа. Именно так и взращиваются «более строгие музы». Вы требуете, чтобы поэт следовал природе, а он должен плестись за нею пешком, ибо вы ссадили его с Пегаса. Но вы говорите, что эти ответы вторыми полустишиями или вторыми строками, подогнанными к первым, более похожи на сговор двоих, чем на ответ одного

персонажа. Представьте, что мы согласны с вашим возражением. Отчего же, однако, этот сговор столь неприятен вам? Разве вас раздражает хорошая согласованность партнеров во время танца? Единый рисунок танца состоит из движений большого количества людей, которые то разбиваются на пары, то вновь друг за другом сходятся вместе. Договоренность между танцующими очевидна, ибо никакой случай не мог бы создать нечто столь прекрасное, и все же зрелище танца не шокирует вас. Я признаю, что рука мастера отчетливее просматривается в лаконичных ответах, как неизбежно угадывается она в стихах любого рода. Но лаконичные остроумные реплики отличаются также и стремительной колкой краткостью, которая в высшей мере напоминает природу с ее внезапными порывами страсти. А это, вместе с благозвучностью и приятностью стиха, наполняет душу слушателя истинным блаженством. В этом усматривается искусственность; но она напоминает светотени на полотне, без которых картина не может быть совершенной, и если вы видите всю картину целиком, вы перестаете их замечать. Также, когда мы начинаем обращать внимание на другие достоинства пьесы, трудность и виртуозность рифмованного стиха отходит на задний план или по крайней мере прячется в собственной благозвучности, подобно тому как это у пчел, утопающих в собственном меде. Поэт, найдя удачную краткую реплику, должен придать ей полную завершенность — сделать ее стихотворной. Сколь бы превосходна ни была мысль и сколь бы удачны ни были слова, выражающие ее, он не почувствует покоя, пока не отыщет рифмы. Он будет биться над ней до тех пор, пока она не получится простой и естественной. И тогда он почувствует облегчение и удовлетворение.

От лаконичных реплик, в которых выражаются самые возвышенные мысли, вы переходите к самым низменным бытовым разговорам, в которых, говорите вы, величавый стих звучит нелепо. В качестве примеров вы приводите случаи, когда актер рифмованным стихом вынужден звать слугу или требовать, чтобы закрыли дверь. Эти примеры свидетельствуют о вашей наблюдательности, но они не являются доказательством, ибо они доказывают лишь то, что подобных ситуаций, насколько это возможно, автор должен избегать. Но допустим, что такие реплики необходимы именно там, где он использует их; все же ничто не заставляет сочинителя наряжать их в рифмы. Он может располагать их в начале строки и обрывать стих посредине, не заканчивая его. Или же, в худшем случае, если они не укладываются в полустишие, поэт должен выбрать лучшие, наименее презренные слова, чтобы выразить подобные мысли. Многие бранили рифмованный стих за недостаток, который хороший поэт мог бы исправить без особого труда. И это отношение столь же необоснованно, как если бы всю английскую поэзию стали поднимать на смех из-за стихов паромщика [93]. Наш язык благороден, богат и значителен, и я не знаю, отчего поэт, мастерски владеющий им, якобы не имеет возможности пристойно говорить о зауряднейших предметах, как это делали римские поэты, если

он с такой же тщательностью будет искать слова. «Наслаждение словом — источник красноречия»[94]. Это высказывание принадлежит Юлию Цезарю, оратору столь искусному, что ни одно его слово нельзя изменить, не испортив целого. Некоторые полагают, что фраза «открой дверь» — одна из самых низменных, и все же Сенека заставил ее на своей латыни звучать высоко и величественно: reserate clusos regii postes laris[95].

Но я отвлекусь от этого возражения, так как, во-первых, столь низменные мысли встречаются в любой пьесе не более двух-трех раз и, во-вторых, даже в том случае, если ничего нельзя было бы сказать в их защиту, самая их необходимость (равная для всех видов словесности) могла бы извинить их присутствие. Кроме того, высокая эмоциональность и стремительность, с которой все это говорится на сцене, заставляют нас обращать внимание на существо, а не на форму высказывания: на то, для чего это говорится, а не на то, как это делается. Ибо эти фразы всегда выражают какие-либо намерения героев, исполнение которых не терпит отлагательства, и что-то важное зависит от них.

Итак, Крит, я попытался ответить на ваши возражения. Теперь мне остается отстоять лишь один-единственный аргумент в защиту рифмы, который вы постарались отвергнуть. Ранее я утверждал, что легкость белого стиха предоставляет поэту излишне широкие возможности, в то время как дисциплина рифмы сдерживает чрезмерно богатую фантазию в определенных рамках; ибо дело обстоит так, что предложение в рифмованном стихе обычно состоит из двух строк и слова располагаются таким образом, что окончания строк сами по себе содержат одинаковые звуки, а не наоборот, когда порядок слов вызывается рифмой. На это вы ответили, что данное доказательство не имеет отношения к обсуждаемому вопросу, ибо, по вашему мнению, разговор шел не о том, какую стихотворную форму следует считать лучшей, но о том, какая из них более соответствует предмету изображения.

Прежде всего, сэр, позвольте напомнить вам, что довод, против которого вы выдвинули данное возражение, является второстепенным: он был основан на предположении, что рифмованный стих представляется формой, возможной в серьезных пьесах. Когда данное предположение было признано допустимым (при этом нам пришлось кратко объяснить, каким образом рифмованный стих может получить естественное звучание), мы сказали, что рифма способна помочь поэту принимать правильные решения, так как она обуздывает дикое, избыточное воображение. Однако вы добавили, что, даже будь это так, поэт, лишенный чувства меры, равным образом способен обнаружить данную слабость и в рифмованном стихе, ибо тот, кто наделен способностью правильного суждения, будет избегать ошибок, а тот, кто ею не наделен, будет их совершать независимо от того, в какой стихотворной форме он пишет.

Это очень сильный довод, и вы взяли его у человека самого острого ума. Однако он построен на неопределенности понятия *способность суждения*. Я согласен с тем, что поэт, обладающий способностью правильного суждения, то есть суждения столь глубокого, сильного и столь безошибочного, что оно не нуждается ни в какой дополнительной поддержке, не допустит ни единой ошибки ни в рифмованном, ни в белом стихе. И, если обратиться к другой крайности, поэт, способность суждения которого столь слаба и подвержена влиянию, что никакими средствами нельзя исправить или улучшить ее, будет писать безобразно белым стихом, а рифмой — и того хуже. Но первая крайность вообще не существует в природе, а вторая делает человека совершенно непригодным для стихотворства. Поэтому, говоря о способности правильного суждения, следует иметь в виду реальную способность лучших поэтов: даже те из них, кто обладает самой развитой способностью суждения, нуждаются в различных вспомогательных средствах для ее поддержания. К примеру, вы навряд ли станете утверждать, что поэт, даже в высшей степени наделенный даром суждения, не нуждается в знаниях по истории, географии или этике, чтобы писать правильно. Способность суждения, действительно, играет роль главного надсмотрщика при создании драматического произведения, но она нуждается в массе инструментов и подсобных рабочих. И рифма, утверждаю я, является одним из таких инструментов: это рулетка и отвес, по которым поэт проверяет правильность строения. В противном случае неуправляемое воображение способно сделать его неправильным или бесформенным. И по меньшей мере очевидно, что, если поэт, пользуясь рифмой, способен ошибаться, то без нее его ошибки будут серьезнее. Короче говоря, это медленный и кропотливый, но самый надежный способ работы. Овидий, которого вы упрекаете за многословность, в прозе, вероятно, писал бы еще более путано и многословно. Что касается Бена Джонсона, который, согласно вашему утверждению, писал правильно и точно без помощи рифмы, то вам следует помнить, что рифма должна сдерживать чересчур богатое воображение, которым Джонсон не обладал. И хотя нельзя говорить, что его воображение было бедным, в то же время никто и никогда не утверждал, что он имел его в избытке. Да и стих не был еще столь отшлифован, чтобы хорошо служить поэтам того века. Таким образом, поскольку обдуманные мысли, как правило, являются наилучшими, ибо суждение в данном случае имеет возможность хорошенько их переварить, и поскольку самым зрелым продуктом этих мыслей является искусный, хорошо отделанный стих, мы имеем полное право заключить, что рифма в значительной мере помогает богатому воображению удержаться в допустимых границах. Таков смысл довода, против которого вы стали возражать».

Неандр говорил с такой увлеченностью, что Евгений дважды или трижды обратился к нему, прежде чем он заметил, что шлюпка не движется и что они находятся у подножия Сомерсетской лестницы[96],

к которой они приказали причалить. Приятелям не хотелось так скоро расставаться, хотя большая часть вечера уже миновала. Они постояли молча, глядя на воду, играющую в лунных лучах и похожую на переливающуюся ртуть. Наконец, они поднялись по лестнице и прошли сквозь толпу французов, весело танцующих под открытым небом. Гром пушек, в полдень растревоживший город, ни в малой степени не испортил их настроения. Дойдя вместе до Пьяццо[97], приятели расстались. Лизидий и Евгений направились на свидания, назначенные им, а Крит и Неандр пошли домой.

Джон Мильтон

О ТОМ РОДЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ, КОТОРЫЙ НАЗЫВАЕТСЯ ТРАГЕДИЕЙ

Трагедия, если писать ее так, как писали древние, была и есть наиболее высокий, нравственный и полезный из всех поэтических жанров. Аристотель полагает за ней способность пробуждать сострадание, страх, ужас и тем самым очищать душу от этих и сходных с ними аффектов, то есть смягчать или должным образом умерять последние посредством особого рода наслаждения, доставляемого нам чтением или смотрением пиесы, где умело воспроизводятся чужие страсти. Природа дает нам немало примеров, подтверждающих его мысль: так, медицина лечит дурные соки болезнетворными средствами — кислые кислотами, соленые солями. Поэтому философы и прочие серьезнейшие писатели, как-то: Цицерон, Плутарх и другие — нередко приводят отрывки из трагических поэтов, чтобы придать красоту и отчетливость собственным мыслям. Сам апостол Павел нашел уместным включить в текст Священного писания стих Еврипида (I Коринф., XV, 33) [1], а Пареус [2] в комментарии к «Откровению» представил эту книгу в виде трагедии, различая в ней акты, отделенные друг от друга хорами небесных певцов и арфистов. Со стародавних времен люди самого высокого положения не жалели труда, дабы доказать, что и они способны сочинить трагедию. Дионисий Старший алкал этой чести не меньше, чем прежде стремился стать тираном. Цезарь Август также принялся за «Аякса», который остался незакончен лишь потому, что начало его не удовлетворило автора. Кое-кто почитает философа Сенеку доподлинным создателем тех трагедий, которые ходят под его именем, — по крайней мере, лучших из них. Григорий Назианзин, отец церкви, не счел ниже своего святого достоинства написать трагедию под заглавием «Христос Страждущий» [3]. Мы упоминаем об этом, дабы защитить трагедию от неуважения, вернее сказать, от осуждения, которого в наши дни она, по мнению многих, заслуживает наравне с обычными театральными представлениями, чему виной поэты, примешивающие комическое к великому, высокому и трагическому или выводящие на сцену персонажей банальных и заурядных, что люди здравомыслящие находят нелепым и объясняют лишь желанием угодить извращенному вкусу толпы. И хотя древняя трагедия не знает пролога, она все-таки

прибегает подчас — либо для самозащиты, либо для пояснений — к тому, что Марциал именует эпистолой; поэтому и мы предпосылаем подобную эпистолу нашей трагедии, сочиненной на манер древней и сильно разнящейся от тех, что слывут у нас наилучшими, и уведомляем: введенный в нее хор есть не только подражание греческим образцам — он свойствен также новому времени и до сих пор в ходу у итальянцев. Таким образом, в построении этой пиесы мы — притом с полным основанием — следовали древним и итальянцам, чья слава и репутация гораздо более для нас непререкаемы. Написаны хоры стихом непостоянного размера, называвшимся у греков монострофическим, или, точнее, словом apolelymenon, без деления на строфу, антистрофу и эпод, которые представляли собой нечто вроде стансов на музыку, аккомпанировавшую пению хора, — для поэмы они несущественны, и без них можно обойтись. Поскольку хоры у нас разбиты паузами на отрывки, стих наш можно именовать и аллеострофическим; от деления на акты и сцены мы также отказались — они нужны только для подмостков, для которых произведение наше никогда не предназначалось.

Довольно будет, если читатель заметит, что драма не выходит за пределы пятого акта; что же до слога, единства действия и того, что обычно носит название интриги, запутанной или простой — неважно, и что на самом деле есть расположение и упорядочение сюжетного материала в согласии с требованиями правдоподобия и сценичности, то справедливо судить о них может лишь тот, кто не совсем незнаком с Эсхилом, Софоклом и Еврипидом, тремя поныне непревзойденными трагическими поэтами и наилучшими учителями для тех, кто пробует силы в этом жанре. В соответствии с правилом древних и по примеру наиболее совершенных их творений, время, которое протекает от начала до конца драмы, ограничено сутками.

ФРАНЦИЯ

Жан де Ла Тай

ОБ ИСКУССТВЕ ТРАГЕДИИ

Ее Высочеству
Принцессе Генриетте Клевской,
Герцогине Неверской [1]

Ваше Высочество! Хотя бедствия недавнего времени, навлеченные на Францию нашими гражданскими войнами, были столь велики, а смерть короля Генриха, короля-сына, вашего дяди короля Наваррского и многих других принцев [2], сеньоров, рыцарей и дворян столь горестна, что не следовало бы искать иных предметов для трагедий, я все же, дабы не бередить наши старые и свежие раны, намеренно от подобных предметов отказываюсь, решительно предпочитая описывать злоключения чужие, а не наши, ибо мне не только пришлось воочию видеть два поражения, к которым привели нас эти безумные войны, но и самому сражаться и быть тяжело раненным. Говоря прямо, я хочу посвятить вам трагедию о самом несчастном из государей, когда-либо носивших корону, первом, кого бог избрал, чтобы он правил народом его [3], первом также, кого избрал я, чтобы написать трагедию и, делая подарок вам, поведать по мере сил и остальным об одном из самых загадочных чудес, описанных в Библии, одной из самых необъяснимых тайн великого господа нашего и одном из самых ужасных путей его промысла. И дабы вы извлекли из моего творенья все удовольствие, какое хотел я вам доставить, я решил сообщить вам некоторые начальные сведения, дать почувствовать, что такое трагедия, и, рассказав о ее основных признаках, запечатлеть внешний ее облик и главные черты.

Трагедия как род и вид относится к поэзии не низкой, но, напротив, достигающей всего мыслимого изящества, красоты и совершенства. Сюжетом истинной трагедии должны быть лишь скорбные судьбы великих государей, превратности Фортуны, изгнания, войны, пленения, голод, мор, чудовищная жестокость тиранов — словом, чрезвычайные страдания и бедствия, но ни в коем случае не события обыденной жизни, текущие естественной чередой: например, история того, кто умер своею смертью, или убит врагом, или осужден на казнь правосудием, причем за собственные преступления; ибо такие события не могут сильно взволновать и, самое большее, выжмут из глаз одну слезу, меж тем как подлинное и единственное назначение трагедии состоит именно в том, чтобы волновать и чудесным образом пробуж-

дать всеобщее сочувствие. Посему и надлежит сюжету ее быть настолько горестным и душераздирающим, что уже одно краткое и безыскусное изложение его должно рождать в нас сильные страсти. Таков, например, рассказ о том, как человек волею злосчастных событий поедает родных сыновей[4], и таким образом отец (сам того не ведая) служит своим детям могилою, или же о том, как человек, не находя палача, который мог бы прервать его дни и его бедствия, принужден свершить это скорбное деяние собственной рукой[5].

Сюжетом трагедии также не должны быть судьбы государей-злодеев, чьи ужасные преступления требуют наказания, и, по сходным причинам, судьбы людей совершенно добродетельных и праведных, каким был безвинно отравленный Сократ. Подобные сюжеты всегда выглядят холодными и не достойными названия трагических: такова история Авраама, которого бог испытывает повелением заклать Исаака[6], не влекущим, однако, несчастья; такова же история врага Израиля и религии нашей Голиафа, которого убивает охваченный ненавистью Давид[7], ибо это событие пробуждает в нас отнюдь не сострадание, а скорее радость и удовлетворение.

События трагедии следует изображать происходящими в течение одного дня, без перерывов, и в одном и том же месте[8], и не показывать на сцене то, что трудно изобразить подобающе и достоверно, например казни и вообще смерти, ибо, каковы бы ни были ухищрения, всякий тут же увидит, что́ перед ним, и поймет, что это всего лишь подделка, подобная той, которой воспользовался неблагочестивый и чуждый правилам искусства человек, представивший взорам наполненного театра распятие великого нашего Спасителя[9].

Тем, кто утверждает, что трагедия должна обязательно иметь радостное начало и печальный конец, а в комедии (которая похожа на трагедию в том, что касается словесного искусства и расположения частей, но отличается характером сюжета) обязательно должно быть наоборот, укажу, что так бывает не всегда и что каждой из этих драматических поэм присуще разнообразие сюжетов и строений. Лишь бы только пишущий трагедию умел расположить части пьесы хорошо и придать ей строение правильное; лишь бы только умел он развивать сюжет так, чтобы все время изменять, преобразовывать, направлять умонастроение зрителей, обращать его то в одну сторону, то в другую, заставлять зрителей видеть то радость, внезапно сменяющуюся скорбью, то, наоборот, скорбь, внезапно сменяющуюся радостью, как бывает это и в человеческой жизни. Лишь бы только действие трагедии было правильно сплетено и сочленено, лишь бы оно по правилам прерывалось и возобновлялось и, что главное, приходило в конце к разрешению, к целе, ради которой предпринято сочинение; лишь бы не было в нем ничего лишнего, ненужного, ничего сказанного не к месту. Даже в том случае, когда сюжет трагедии почерпнут из священного писания, не следует перегружать ее богословскими рассуждениями, отвлекающими от хода событий и более уместными в проповеди. По

сходным причинам не следует выводить на сцену так называемых аллегорических, не существующих в жизни персонажей, какими являются Смерть, Истина, Скупость, Мир и им подобные, ибо нужно, чтобы персонажи были такими же людьми, как и те, кто имеет удовольствие видеть их на сцене.

Вот что хотел рассказать я о сюжете трагедии; теперь расскажу об искусстве, с коим надлежит располагать части и писать. Нужно разделять трагедию на пять актов и добиваться, чтобы к концу каждого акта сцена освобождалась от актеров, а смысл акта достигал известной завершенности. Нужен хор, то есть несколько мужчин или женщин, которые по окончании акта рассуждали бы о том, что в этом акте произошло. Особенно же важно соблюдать такой способ изложения, при котором ничего не сообщается о том, что с легкостью может быть понято из происшедшего ранее. Следует приурочивать начало трагедии не к началу событий, составляющих ее предмет, но к их середине или концу (это один из важнейших секретов искусства, о которых я вам рассказываю) — так, как поступают лучшие трагики древности и авторы великих героических поэм, — дабы зрители внимали трагедии не с холодным равнодушием, но с нетерпением, и с удовольствием узнавали начало истории, а затем и конец.

Но я слишком уж долго обсуждаю предмет, о котором великий Аристотель в своей **Поэтике** и вслед за ним с несколько меньшей обстоятельностью Гораций писали гораздо полнее и лучше: ведь то, что излагаю я, предназначается единственно вам, а не придирчивому вниманию важных и ученых мужей. Моя цель — лишь предупредить вас, что многие трагедии, комедии, фарсы, моралите (в коих часто нет ни смысла, ни толка и содержится одна лишь забавная болтовня, приправленная дурачествами) и прочие пьесы, создаваемые вопреки правилам истинного искусства и образцам, оставленным нам древними (Софоклом, Еврипидом, Сенекой), являются, и не могут не являться, творениями невежественными, корявыми, недостойными внимания и долженствующими быть развлечением лишь слуг и простонародья, но никак не людей серьезных.

Хорошо было б изгнать из Франции эти пряные приправы, портящие вкус нашего языка, а вместо них ввести и усвоить истинные трагедии и комедии, которые, несмотря на все усилия, пока еще у нас не укоренились [10], и для которых тем не менее язык наш, я полагаю, станет почвой столь же благодатной, сколь языки греческий и латинский. Сделал бы только бог так, чтобы короли и вельможи поняли, какое удовольствие доставляет представленная въяве истинная трагедия или комедия [11], когда представление происходит в таком театре, о котором я мог бы многое рассказать и которому столь охотно посвящали досуг греки и римляне. Осмелюсь выразить уверенность, что если трагедии и комедии будут со всею искренностью разыгрываться подобающими людьми, пользующимися благородной жестикуляцией, красивым, непохожим на испорченную латынь языком, изящной и чет-

кой декламацией; людьми, никоим образом не напоминающими школяров, педантов и, паче всего, дурачащихся фарсеров[12], — в таком случае, утверждаю я, вельможи, удалившиеся из города для мирного отдыха, не найдут, по завершении живых игр, охоты и усладительных соколиных забав, досуга более приятного, чем этот.

Добавлю, что меня, когда я берусь за перо, нисколько не тревожат насмешки и грубые суждения тех, кто из-за пристрастия к военному делу не уважает и даже презирает людей ученых, как будто ученость и добродетель, присущая лишь разуму, ослабляют тело, сердце и руку и как будто благородное происхождение может быть опорочено другим благородным свойством, каким является ученость. Пусть себе задирает нос наша придворная молодежь, которая, пожелав ославить человека глупцом, называет его не иначе, как поэтом или философом. Она основывает свое суждение на тех — не знаю уж каких именно — трагедиях и комедиях, в коих нет ни сюжета, ни композиции — ничего, кроме названия и бесконечной вереницы стихов, лишенных стройности и смысла. Подобные пьесы создаются многочисленными невеждами, принявшимися ныне выпускать в свет (благодаря слишком доступному, к искреннему моему сожалению, книгопечатанью) все, что только ни изольется из их бестолковых голов, все эти пресные и нескладные творения, которые должны, казалось бы, заставлять краснеть саму бумагу. Эти неразумные люди почему-то считают, что совершенство в драматическом искусстве и божественное вдохновение могут прийти сами собой, без того, чтобы проливать пот, рыться в книгах, вынашивать замысел, шлифовать стихи и, кроме всего, памятовать, что на свете много рифмоплётов, но мало поэтов.

Впрочем, я ничуть не должен стыдиться того, что пишу трагедии: даже великий император Август, несмотря на постоянную занятость делами целого мира, с удовольствием отвлекался иногда, чтобы писать трагедию под названием **Аякс**[13], которую впоследствии уничтожил, по-видимому, из-за того, что она не показалась ему удачной. Многие полагают также, что доблестный Сципион вместе с Лелием сочинили комедии, приписываемые Теренцию[14].

Для меня поэзия не является ни призванием, ни ремеслом; хочу довести до общего сведения, что не имею, к моему величайшему сожалению, возможности тратить на нее время иное (да не упрекнут меня в том, что ради нее я гублю лучшие минуты), нежели то, которое придворные невежды используют обычно, чтобы развлекаться, играть и ничего не делать, и предоставляю им ценить мои творения не выше своих развлечений, игр и ничегонеделанья. Как говорит Дю Белле[15], то, что они считают стихи глупостью, еще не делает умной их прозу. Не достойны ли они сами гораздо большего осмеяния за то, что продают свою свободу, обрекая себя на жалкое рабство, и бездумно употребляют время домашнего досуга во вред своим природным качествам; попросту же говоря, не умеют ничего, кроме как подражать вельможам, применять некстати вольные остроты, торговать своим

покровительством, выдавать порок за добродетель и тупо повторять то, чего сами не понимают, — словом, делают невежество своим главным призванием?

Укажу в заключение, что в моей трагедии я использовал не сказочные повествования о подвигах какого-нибудь Атаманта, Геркулеса или же Роланда [16], но единственно то, что продиктовано самой истиной и уже на челе своем несет печать несомненной подлинности. По поводу же явления Самуила, каковое мне пришлось изобразить, скажу, что я не вдавался в рассмотрение, дух ли это, или же привидение и призрак (и вообще, может ли дух умершего являться живым людям), оставив решение этого спорного вопроса богословам. Впрочем, мне известен автор, который, не находя подобные события невероятными, полагает, что Саулу являлась подлинная душа Самуила, и указывает, что в течение года после кончины можно вызывать дух умершего и что этот секрет ведом магии. Но лучше привести самые латинские слова этого автора, именуемого Корнелием Агриппой. В книге о суетности наук он пишет, ссылаясь на самого святого Августина [17] (привожу место, где Корнелий Агриппа говорит о магии): In libris Regum legimus Phytonissam mulierem euocasse animam Samuëlis: licet plerique interpretentur non fuisse animam Propheta, sed malignum spiritum qui sumpserit illius imaginem: tamen Hebroeorum magistri dicunt, quod etiam Augustinus ad Simplicianum fieri potuisse non negat, quia fuerit verus spiritus Samuëlis, qui ante completum annum à disessu ex corpore facile euocari potuit, prout docent Goetici [18].

Впрочем, другой автор в своих латинских примечаниях к Библии истолковывает святого Августина противоположным образом. Так или иначе, я нахожу, что Агриппа (вообще говоря, человек удивительных знаний) серьезно заблуждался, — это меня поражает, — полагая, будто Самуил являлся до того, как истек год по его кончине. Иосиф, например, в своих **Древностях** (книга 6) [19] говорит со всей определенностью, что Саул царствовал восемнадцать лет при жизни Самуила и двадцать после его смерти, по прошествии которых и призвал с помощью волхвования тень Пророка. Святой Павел в **Деяниях Апостолов** (глава 13), добавляя к царствованию Саула еще два года, говорит, что он правил XL лет.

Слыхал я, что евреи, являющиеся ныне людьми наиболее сведущими в религии, не сомневаются в том, что тот, кого вызывала волшебница, был диаволом или же демоном, а не подлинным духом Самуила. Хотел бы я спросить, как они в этом случае объяснят то, что говорит о Самуиле Соломон в своем **Экклезиасте**, именно (глава 46): *Он пророчествовал и по смерти своей, и предсказал царю смерть его, и в пророчестве возвысил из земли голос свой.*

Возможно, живость моей Музы незаметно для меня вывела ее за границы подлинной истории: прошу, коли так, тех, кто находит это дурным, не хмурить брови слишком уж строго и принять во внимание, что я изменил историю не настолько, чтобы нельзя было уз-

нать, по меньшей мере некоторые очертания истины и действительного хода событий, ибо пользовался я в основном Библией, а именно **Книгой Царств** и книгами **Летописи**, кроме же них сочинениями Иосифа и грека Зонара [20].

Итак, поскольку Франция не имела до сих пор подлинных трагедий, если не считать переводных, я выпускаю в свет свою и пользуюсь покровительством вашего имени, ибо вы, Ваше Высочество, в нашем веке являетесь едва ли не единственным человеком, благосклонным к искусствам и наукам, которые обязаны посему прославить вас в поколениях будущих, описав им ваш благородный ум, знания и обходительность и поведав о том, как умели вы ценить тех, кто не схож с невежественной и варварской чернью. Уже давно решил я, что вы будете моей единственной Музой, моим Фебом, моим Парнасом [21], единственным человеком, коему буду предназначать я мои сочинения. Впрочем, я забыл, кажется, что пишу послание, а не книгу.

Завершая это послание, молю Бога, Ваше Высочество, чтобы ни с вами, ни с блистательным вашим домом никогда не случилось такого события, какое могло бы послужить сюжетом трагедии.

Франсуа Малерб

К г-ну де Флюрансу на его книгу «Искусство украшать»

На Калисту глядеть наслажденье!
Можно ль большей красы пожелать!
Но доныне не мог я понять,
Что естественно это явленье.

Ничего мы доселе не знали
О столь нежном румянце лица,
Покоряющем наши сердца,
Как Аврора рассветные дали.

О Флюранс, в своей книге ты рек:
Что коль внешне красив человек,
В том причиною ум его ясный.

Я уверен, что книга права:
Ведь Калиста настолько прекрасна,
Сколь разумна ее голова.

Ода королеве

...Когда я твой портрет создам,
Всяк, кто увидит, молвит сам,
Что равного ему не встретить,
Что быть такого б не могло
Ни в Тюильри, ни в Фонтенбло,
Ни в Лувре[1], и нигде на свете.
Всем щедрый Аполлон сполна
Рвать листья лавра дозволяет,

И лавр тот наши имена
От увядания спасает.
Но мало, кто сейчас бы смог
Сплести из листьев сих венок. —
Их трое, четверо, наверно, —
И я к их отнесен числу —
Кто в силах вознести хвалу,
Хвалу, которая бессмертна.

Франсуа Ожье

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРАГИКОМЕДИИ ЖАНА ДЕ ШЕЛАНДРА «ТИР И СИДОН»

К читателю

Поскольку мое суждение об этой пьесе было одной из главных причин, подвигших г-на Шеландра ее опубликовать, мне думается, что я ответствен за все нарекания, коим он может по сему поводу подвергнуться, и что от всякого обвиненья, которое может навлечь на него этот поступок, он вправе уклониться, переложив вину на меня. Я повторял ему, что «Тир и Сидон» — хорошая пьеса, до тех пор, пока он не позволил себя убедить, что она не так уж плоха и, на мой страх и риск, может быть представлена публике. Трудно понять: человек, о ком я веду речь, в двадцать пять лет сочинил три книги «Стюартиды», восхитившие ученого монарха Великобритании[1], чей престол окружают Музы, — а ныне с трудом решился на то, чтобы явить нашим взорам трагикомедию, в которую вложил так много умения и тщания. [...]

Те, кто защищает поэтов древних, найдут, за что упрекнуть замысел нашего автора, а те, кто держит сторону новых, найдут, за что похвалить его красноречие. Первые — люди ученые, суждению коих мы всемерно доверяем, — скажут, что наша трагикомедия построена вопреки правилам, предписывавшимся театру древними, каковые никогда не склонялись к изображению событий, не могущих вместиться в пределы одного дня. У нас же и первая и вторая части пьесы содержат события, которые не могут быть охвачены одним днем и требуют для своего свершения длительного времени.

На это ответим мы, что древние, стремясь обойти трудности, связанные с необходимостью сочетать в пределах нескольких часов разделенные значительным временем действия, допускали две ошибки, столь же важные, сколь и те, которых они хотели избегнуть. Одна из этих ошибок возникает тогда, когда они, зная, что приятность представлению доставляет прежде всего разнообразие событий, втискивают в один день столько случайностей и неожиданностей, сколько вероятным образом не может произойти за такое малое время. Это неприятно удивляет рассудительного зрителя, желающего, чтобы представляемые действия разделял реальный или подразумеваемый промежуток времени, который не позволял бы им выглядеть неестественно, и чтобы не казалось, что персонажи нарочно дожидаются назначенного часа, а за-

тем появляются подобно богам из машины, — кои, впрочем, и сами-то нередко выводятся на сцену без должного основания. Этот недостаток виден почти во всех пьесах древних; особенно же в тех, где происходит узнавание некогда брошенного на погибель ребенка и где именно в то мгновение, когда нужно подтвердить догадку, основанную на возрасте, чертах лица, перстне или другой примете, на сцене внезапно, как бы благодаря действию магии, появляются и встречаются человек, которому было поручено этого ребенка погубить, пастух, который его взрастил, добрая женщина, вскормившая его грудью, и т. п., — между тем как правдоподобным образом всех этих людей можно было бы собрать, лишь затратив много времени и усилий. Такими примерами изобилуют все трагедии и комедии древних.

Даже Софокл, более других заботящийся о стройности пьесы, допускает в трагедии «Эдип-царь», которую знатоки признают совершенным образцом, подобное несообразие: ибо в тот самый момент, когда на сцене вот-вот должен появиться бывший слуга, за коим послали в надежде услышать необходимые разъяснения (после того, как Креонт возвратился из Дельф от оракула и никто не мог определить виновника смерти Лая), — этот поэт заставляет неожиданно прибыть из Коринфа старца, в свое время взявшего к себе младенца Эдипа, причем принявшего его из рук именно того дряхлого слуги, появления которого все теперь ожидают. Таким образом, боясь, что трагедия перейдет пределы одного дня, поэт раскрывает все в одно мгновение. Кто не видит при этом, что внезапное прибытие коринфского старца предрешено и рассчитано много ранее и что совершенно неправдоподобно то, что человек, не будучи нарочно вызванным, является и вступает в разговор с Эдипом сразу же после того, как послали за старым слугой Лая? Разве не ясно, что все направлено к тому, чтобы вопреки истинным обстоятельствам свести эти персонажи друг с другом и в один миг раскрыть тайну смерти несчастного царя?

Соблюдение правила, запрещающего относить какое-либо из событий в воображаемое завтра, приводит также к тому, что поэты заставляют некоторые события следовать непосредственно одно за другим, хотя подобало бы, чтобы их разделял заметный промежуток. Так, у Эсхила пышный вынос тела Агамемнона[2], сопровождаемого длинной свитой плакальщиков и возливающих вино, совершается сразу же вслед за тем, как Агамемнона убивают. И хотя убийство должно было бы повергнуть весь царский дом в замешательство, хотя убийцы должны были бы спрятать или вынести труп, хотя действие должно было бы стать бурным и переполниться проявлениями гнева, сострадания и желания отомстить, — мы видим, как это шествие с великой торжественностью и размеренностью сопровождает злосчастного государя, кровь которого еще не успела остыть и который, собственно говоря, еще наполовину жив.

Второе несообразие, какое допускают древние поэты, стремящиеся вместить события трагедии в промежуток от восхода до захода солн-

да, возникает из-за того, что им то и дело приходится использовать вестников, которые рассказывают о том, что произошло в предыдущие дни, и объясняют причины поступков, совершающихся на сцене в настоящее время. В итоге эти вестники чуть ли не в каждом акте занимают общество пространными разъяснениями интриг, истощающими терпение даже самого благосклонного слушателя. В самом деле, скучно, когда один человек овладевает всем действием пьесы; кроме того, скорее доброму трактиру, чем хорошей трагедии, подобает принимать непрестанно прибывающих вестников. Лучше уж по возможности обходиться без этих нудных краснобаев, описывающих то, что случилось с другими людьми, и охватывать действием всех персонажей, оставив длинные повествования историкам или тем, кто берется создавать аргументы для представляемых на сцене пьес[3].

Существует ли, спрошу я вас, хоть малейшее различие между «Персами» Эсхила и простым сообщением о столкновении Ксеркса и греков? Отыщется ли еще что-либо столь же плоское и пресное, как эта пьеса? Но разве отвращение у читателя рождает не то, что все роли играет один-единственный вестник и что автор не пожелал преступить именно тот закон, в нарушении коего ныне напрасно обвиняют нас? Впрочем, я не намерен придираться к сочинениям поэта, у которого в славные дни Марафона, Саламина и Платей[4] достало смелости, чтобы доблестно сражаться за свободу родной страны. Предоставим ему рассуждать о бегстве персов так, как ему нравится, — тем более, что он столь сильно содействовал их поражению, — и отправимся далее.

Поэзия, и в особенности та, что сочиняется для театра, стремится доставить лишь удовольствие и развлечение, а удовольствие может проистечь лишь из разнообразия представляемых событий. И когда поэты обнаружили, что таковые не укладываются с легкостью в пределы одного дня, они были вынуждены мало-помалу оставить обычай своих стесненных чрезмерно узкими границами предшественников. Эта перемена совершилась уже в самой древности. Кто изучит внимательно «Антигону» Софокла, тот увидит, что между первым и вторым погребениями Полиника проходит ночь: ибо разве смогла бы Антигона в первый раз обмануть стражей, охранявших тело несчастного царевича, и ускользнуть от стольких взоров, если бы ей не помогла ночная темнота? Во второй же раз она является, пользуясь непогодой и сильным ливнем, вынудившим стражей спрятаться; в самый разгар бури хоронит брата и воздает ему последние почести. Таким образом, трагедия об Антигоне изображает события по меньшей мере двух дней, — поскольку мнимое преступление этой царевны было предварено постановлением Креонта, оглашенным средь бела дня, в присутствии старейших жителей Фив. Порядок действия этой трагедии таков: постановление (иначе, воспрещение) Креонта, принятое и оглашенное днем; первое погребение Полиника, совершившееся, как считаю я, ночью; второе погребение во время бури посреди дня — но это уже второй день. [...]

Из сказанного видно, что сами древние и другие лучшие знатоки театрального искусства не всегда соблюдали то правило, которому ныне столь свято должны, по мнению наших критиков, следовать мы. Если в большинстве случаев они его и придерживались, то вовсе не потому, что полагали своей обязанностью угождать воображению зрителя, каковое они достаточно сильно угнетали двумя описанными мною способами, — а потому, что привыкли не позволять себе слишком уж далеко уклоняться от стези, проложенной предшественниками. Это явствует уже из того, что малейшие нововведения в театре древние расценивали как важные и значительные перемены в государстве. (То, что Софокл изобрел котурны и добавил трех человек к хору, ранее насчитывавшему лишь двенадцать человек, не было весомым изменением и касалось единственно роста актера и численности хора, который, впрочем, всегда нехорош, в каком бы количестве и качестве ни выступал.)

Существуют, на мой взгляд, две причины, по которым древние трагики осмеливались отступать от первоначальных образцов лишь на самую малость и делали это очень осторожно. Первая — та, что их трагедии составляли часть богослужения и религиозных обрядов. Поскольку здесь всякие новшества вызывают отвращение, а перемены — если только они не возникают сами по себе и как бы незаметно, — труднопреодолимое несогласие, поэты не решались предпринять что-либо не соответствующее установившимся обычаям. Возможно, именно по этой причине они, даже изображая ужасные события, сопровождающиеся и завершающиеся убийствами и другими жестокостями, никогда не проливали крови пред взорами зрителей, боясь осквернить торжество зрелищем насильственной смерти, и указывали, что все эти кровавые деянья свершаются за сценой. Так, при внимательном рассмотрении видно, что софокловский Аякс убивает себя не на подмостках, а в близлежащей роще, откуда ясно слышится его голос и последние вздохи.

Вторая причина, по которой все древние трагедии имеют почти одинаковый облик и почти в равной мере изобилуют хорами и вестниками, связана с тем, что поэты, стремясь получить приз, назначавшийся тому, кто лучше угождал зрителям, были вынуждены писать так, как требовали желание и вкус народа и судей, каковые, несомненно, отказались бы допустить в число состязавшихся того, кто не стал бы придерживаться порядка сочинения, соблюдавшегося ранее. Даже сам сюжет, над которым должны были трудиться состязавшиеся, назначался и предписывался. Поэтому мы и видим, что почти все древние трагедии имеют одни и те же сюжеты и что Эсхил, Софокл и Еврипид (единственные трагики, от коих дошли до нас целые произведения) используют сходные аргументы. И по той же причине эти сюжеты и аргументы черпались из весьма малого числа хорошо известных греческому народу сказаний или историй: ибо греки не одобрили бы зрелища, основанного на событиях иных, чем те, что случились в Фивах

и Трое[5]. Напомню еще, что афиняне, встречавшие трагедии Эсхила необычайным одобрением, выразили желание, чтобы, в виде исключительной привилегии, они разыгрывались публично и после смерти автора. Такое признание показало следовавшим за Эсхилом трагическим поэтам, что не нужно отступать далеко от этого прославленного образца и что надлежит считаться с мнением народа, поскольку это мнение господина.

В дальнейшем латиняне, зависевшие от изобретений греков, у коих перенимали они науки и словесные искусства, не осмелились сместить установленные ранее границы, особенно те, что обсуждаем мы. В самом деле, подражая грекам и даже оспаривая у них превосходство в поэзии исторической и лирической, римляне удовлетворялись (или почти удовлетворялись) всего-навсего переводами их трагедий и не избирали каких-либо иных сюжетов, кроме тех, какие множество раз представлялись в театрах Греции.

У меня нет желания говорить об Акции, Невии, Пакувии и других, от которых осталось нам лишь несколько отрывков[6], приводимых грамматиками в числе греческих сказаний; что же до немногих трагедий, сочиненных в век расцвета и дошедших до нас целиком, то они почти все и по содержанию, и по форме являются греческими, — за исключением «Фиваиды», где не используются хоровые части, и «Октавии»[7], имеющей сюжетом события римской истории; но последняя, если верить Юсту Липсу[8], представляет собой произведение ученическое и не достойна того, чтобы мы придавали ей большое значение.

После латинян театр, как и прочая изящная словесность, был заброшен, и возобладало варварство[9]. Долго терпели междуцарствие словесные искусства и смогли вновь восстановить свою власть лишь на памяти наших отцов. Восстановлению, однако, сопутствовали различные ошибки — но в мои намеренья не входит обсуждать их здесь; да я и не мог бы с этим справиться, не превратив предисловия в книгу и не наговорив много хотя интересного, но вовсе не относящегося к делу. Жалею я, что Франсуа Бэкон, признанный критик недостатков, свойственных науке о человеке, не коснулся этих ошибок в своих книгах: избранный им предмет обязывал его это сделать. Я же ограничиваюсь здесь одной поэзией и утверждаю, что слишком жаркое стремление подражать древним помешало нашим первым поэтам сравняться с ними как в славе, так и в совершенстве произведений. Они не приняли во внимание того, что в жизни духовной вкусы наций различаются так же, как в телесной; что так же, как мавры или — чтобы не ходить далеко — испанцы восхищаются совсем иным родом красоты, нежели тот, который ценим мы во Франции, и предпочитают в своих возлюбленных пропорции тела и черты лица настолько не сходные с теми, которые ищем мы в наших, что среди них можно встретить людей, в чьем представлении красота приобрела такие очертания, какие мы сочли бы уродливыми, — так, несомненно, и дух каждого

народа, а также его склонности резко отличают этот народ от других. То же можно сказать и о чувствах, которые рождает в каждом народе красота духовных творений, в число коих входит и поэзия, — впрочем, это не касается поэзии, связанной с философией: ибо философия предполагает, что разум всякого человека, под каким бы небом этот человек ни родился, должен приходить к одному и тому же мнению о том, что необходимо для достижения высшего блага, и стремится, по мере сил, объединить всех людей в поисках истины, — каковая и может быть лишь единой для всех. Что же касается предметов просто приятных и к философии отношения не имеющих, то здесь последняя позволяет нам иметь то суждение, какое больше нам нравится, и на эту область своего ведения не простирает.

Стоит лишь согласиться с этой истиной, как тут же откроется возможность для спокойного и приязненного обсуждения разногласий, часто рождающихся ныне меж теми, кто критикует творения древних поэтов, и теми, кто их защищает. Я не могу не укорить тех двух или трех стихотворцев, которые называют Пиндара глупцом и сумасбродом [10], Гомера — рассеянным и т. д. и т. п., а также тех, кто стал в последнее время этим стихотворцам вторить; но не менее странным нахожу и то, что нам предлагают Гомера и Пиндара в качестве совершенных образцов, от коих не вправе мы отступать и на малую толику. На это следует ответить, что греки трудились для Греции, в чем и преуспели, если верить суждениям достойных людей того времени, и что мы будем подражать им гораздо лучше, если в какой-то мере воздадим должное гению нашей страны и свойствам нашего языка, не обязывая себя, как некоторые из нас, идти за их замыслами и красноречием след в след. Нужно лишь, как и в любом другом деле, действовать с рассудительностью и брать у древних только то, что может быть приспособлено к нашему времени и нраву нашей нации, — не возводя, разумеется, хулы на творенья, над коими при неизменном общем одобрении пронеслось столько столетий. В прошлом на эти творения взирали другими глазами, нежели теперь смотрим мы, и замечали в них достоинства, которые ныне от нас скрыты и которые не может обнаружить тот, кто не вдыхал от рожденья воздух Аттики и не был взращен среди великолепных мужей древней Греции.

Поистине, как желудок наш отвергает известные яства и плоды, которыми наслаждаются жители иноземных стран, так и наш разум не одобряет острословия и изобретательности, которые некогда вызывали огромное восхищение у древних (афиняне, несомненно, видели в стихах Пиндара совсем иные достоинства, нежели те, какие обнаруживаем в них ныне мы, — ибо они награждали этого поэта за одно лишь слово, которым он дарил их город, более щедро, чем теперешние государи жалуют за прославляющие их Илиады).

Итак, нам не следует держаться за правила, соблюдавшиеся древними, как слепец держится за поводыря; напротив, нужно, изучив эти правила в применении к времени, месту и людям, для которых они

были составлены, пополнить и сократить их, приспосабливая к употреблению у нас, — что одобрил бы и Аристотель. Ибо даже этот философ, стремящийся утвердить господство высшего разума и не принимающий во внимание мнение народа, не преминул сказать, что поэты должны считаться с удобством комедиантов, чтобы облегчить им исполнение ролей, а также по возможности не забывать о непонятливости и своенравии зрителей. Несомненно, он согласился бы с желанием и мнением целой нации и, случись ему создавать законы для пьес, которые должны представляться пред таким нетерпеливым и любящим изменения народом, как мы, воздержался бы от того, чтобы утомлять нас слишком частыми рассказами вестников и безостановочными хоровыми частями стихов на полтораста (как делает это Еврипид в своей «Ифигении в Авлиде»).

Древние и сами ощущали несовершенство своего театра и его однообразие, угнетавшее зрителей, и поэтому были вынуждены ввести в качестве интермедий сатиры, которые безмерно разнузданным злословием и нападками на лиц наиболее знатных привлекали общее внимание: люди, как правило, любят слышать дурное слово о других.

Такое строение пьес и расположение их частей, применявшееся древними, позволяют нам с легкостью оправдать введенную итальянцами трагикомедию, — поскольку гораздо разумнее сочетать важное и несерьезное в едином течении речи и сводить их в единый сюжет, основанный на сказании или истории, нежели извне присоединять к трагедии не имеющие с ней никакой связи сатиры, которые повергают в смятение взор и память зрителей. Те же, кто говорит, что не подобает в одной и той же пьесе выводить людей, рассуждающих то о серьезном, значительном и трагичном, то об обычном, суетном и комичном, не обращают внимания на свойства самой жизни, где нередко в продолжение дня и даже часа перемежаются смех и слезы, довольство и горе, в зависимости от того, счастье или несчастье выпадает на долю человека. Кто-то из богов некогда пожелал смешать радость и печаль в единый состав и, не добившись цели, решил все же присоединить одну к другой. Поэтому они и сменяют одна другую без всякого перерыва. Сама природа говорит об отсутствии и малого различия между ними: живописцы заметили, что те же движения мускулов и нервов, какие создают на лице улыбку, служат нам и для того, чтобы разрыдаться или принять печальное выражение, свидетельствующее о крайнем горе. А, впрочем, те, кто требует ничего не преобразовывать и не изменять в правилах древних, вообще оспаривают лишь слова, а не суть: ибо что такое «Киклоп» Еврипида, как не трагикомедия, изображающая, с одной стороны, шутки и винопитие, сатиров и силенов, а с другой — обливающегося кровью и неистовствующего Полифема, которому выкололи глаз?

Итак, перед нами изобретение древнее, хотя оно и носит новое название; надлежит лишь использовать его должным образом, застав-

ляя всех персонажей говорить, как того требуют сюжет и благопристойность, и умея вовремя спускаться с котурнов трагедии (да будет мне дозволено так выразиться) и надевать сандалии комедии. Именно так и поступает наш автор.

Всем ведомо, сколь много должны различаться стили, свойственные столь различным видам поэзии, как трагедия и комедия: первой подобает стиль высокий, величественный, пышный; второй — обыденный и менее серьезный. Недаром Плиний Младший в шутку именовал свои загородные дома, из которых один был расположен на горе, а другой — внизу, на берегу моря, Трагедией и Комедией.

И как местоположение каждого дома делало его по-своему приятным, так и стиль нашего автора, надеюсь я, ублаготворит лучшие умы и там, где автор воспаряет ввысь и влагает в уста Фарнабаза речи пышные и важные, какие приличествуют правителю, преисполненному сознанием своего величия и удачливости, — и там, где автор снисходит до изображения посредничающего в любовной интриге Тимадона, или переодетого девицей пажа, который обманывает старика [11].

Не сомневаюсь, что новейшие критики, не заметив достоинств нашей трагикомедии и забыв о всех великолепных речах, роскошных описаниях и редкостных, доселе не виданных изобретениях, остановят внимание на нескольких не вполне отделанных стихах и трех-четырех выражениях, которые придутся им не по вкусу. А меж тем им надо бы принять к сведению, что существует огромное различие между песней или сонетом и описанием битвы или неистовства человеческого духа, охваченного яростною страстью [12], и что в первом случае нужно использовать совсем иной способ изъяснения, нежели во втором, и употреблять такие слова, какие в прочих случаях были бы недопустимы. Да и то, что порицают эти господа, не всегда требует немедленного исправления; весьма часто они заблуждаются в одобрении и осуждении как чужих произведений, так и своих собственных. Поистине, кто уповает нравиться ученым мужам в будущем, тот рискует не угодить нескольким слабым и завистливым умам в настоящем. [...]

Жан Шаплен

ОБОСНОВАНИЕ ПРАВИЛА ДВАДЦАТИ ЧЕТЫРЕХ ЧАСОВ И ОПРОВЕРЖЕНИЕ ВОЗРАЖЕНИЙ

Сударь!

Раз Вы так настаиваете на том, чтобы я поспешил рассеять Ваши сомнения о необходимости соблюдения правила двадцати четырех часов для драматических поэм, то, очевидно, Вы имеете некий великий замысел, способный прославить французский театр. Я полагаю даже, что Ваш проект (в том виде, как Вы его задумали) не ограничивает длительность действия естественным днем; любовь Ваша к собственному детищу и вызвала, должно быть, эти тонкие замечания, свидетельствующие о желании сохранить его в неизменном виде. Иначе как веселостью и желанием развлечься нельзя объяснить, что этому предмету Вы уделили целых три страницы, отыскивая ответ на задачу, которая должна была бы считаться решенной после тех усилий, которые мы оба на нее затратили.

Будучи уверенным в этом, я, во-первых, поздравляю Вас со славным начинанием и умоляю Вас продолжить его с тем же терпением, каким отмечены другие произведения, которые Вам так удались; во-вторых, чтобы почесть Ваше начинание всецело разумным, я полагал бы, что Вам следовало соблюдать правило двадцати четырех часов наряду с другими и признать его если не полностью необходимым для такого рода сочинений, то, по крайней мере, соответственным ему, в степени, близкой к абсолютной необходимости. А поскольку Вы просите у меня не законов, а доводов по вопросу, который вызывает у Вас сомнения и относительно которого Вы очень здраво рассуждали, то, хотя я и располагаю в качестве подтверждения одним лишь опытом древних, который позже единодушно подхватили итальянские авторы, и *не помню, трактовал ли этот вопрос Аристотель или кто-либо из его комментаторов,* я попытаюсь для Вашего удовлетворения представить свои доводы, которые уже давно должны были бы убедить всех хороших драматических поэтов соблюдать это правило, попробую ответить на все замечания, которые Вы сделали по этому поводу; все это при условии, что Вы не сочтете вопрос заслуживающим меньшего внимания лишь потому, что он окажется плохо аргументированным, и, читая мое письмо, не забудете о том, что уязвим я, а не мое мнение. Итак, я полагаю в качестве основы, что подражание во всех драмати-

ческих поэмах должно быть настолько совершенным, чтобы не чувствовалась разница между предметом подражания и подражающим, поскольку основное назначение последнего — представить вещи как настоящие и реальные, дабы очистить душу зрителя от необузданных страстей; по-видимому, это положение, главное для всех жанров поэзии, более всего относится к театральному искусству, в котором личность поэта сокрыта лишь для того, чтобы еще больше поразить воображение зрителя и беспрепятственно укрепить его веру в то, что ему представляют. Служа лишь этой цели, древние, не удовлетворяясь словами, которые вкладывались в уста актеров, и костюмами, соответствующими их ролям, усиливали энергичность представления, совершенствовали искусность походки и мелодичность произношения — все для того, чтобы сделать притворство похожим на саму правду и произвести то же впечатление на умы зрителей, какое произвело бы на очевидцев событие подлинное. Поскольку же, несмотря на все эти условия, древние не доверяли вниманию зрителя и опасались, что сам по себе он мало проникнется изображаемыми на сцене якобы подлинными чувствами, то они считали уместным во многих постановках вводить танцоров, которые, имитируя действие пьесы танцами и энергичными жестами, поясняли смысл спектакля; одновременно между актами исполнялась музыка, соответствовавшая изображавшимся страстям; делалось это для того, чтобы всеми средствами заставить разум почувствовать себя присутствующим при подлинном действии и искусственным путем вызвать те движения души, которые в реальной обстановке возникали бы путем естественным. Для тех же целей служат оставленные древними наставления о привычках, возрасте персонажей, месте действия, о единстве фабулы, ее истинной протяженности, *короче говоря, о достижении правдоподобия, столь настоятельно рекомендуемого и столь необходимого для всякой поэмы; все это с единственным намерением — лишить зрителя любой возможности размышлять над степенью правдоподобия увиденного и усомниться в его реальности.*

Предположив, что все это так и что зритель был в состоянии извлечь пользу из спектакля (т. е. присутствовал при действии театральном как при подлинном), древние, я думаю, ограничили себя правилом двадцати четырех часов, считая, что распространение действия за пределы естественного дня превратит произведение в неправдоподобное для аудитории, зрители же, несмотря на свое воображение, склоняющее их верить в желательную для поэта длительность времени, имеют точных наблюдателей и свидетелей — глаза и способность суждения, — опровергающих воображение; таким образом, как бы ни правдоподобна была пьеса, они все же заметили бы ее искусственность и не смогли поверить в нее — без чего невозможно воздействие поэзии. Это убедительное рассуждение, если я не ошибаюсь, опирается на то, что в повествовательных произведениях воображение покорно следует по пути, начертанному поэтом, ибо воображению присуща исключительная способность сжимать время и принимать за реально истекшее определен-

ное количество условных дней и лет, с тем, чтобы поверить в это и сообразовать с этим впечатлением свои безграничные возможности; для драматических же поэм *глаз,* обладающий ограниченными возможностями, *служит судьей,* которого нельзя заставить видеть больше, чем он видит, и, таким образом, глаз определяет человеческое суждение о некоторых вещах в соответствии с тем, как они им замечены.

Если воспользоваться Вашим же сравнением, то можно сказать, что дело обстоит точно так же, как с написанными по правилам картинами, в которых хороший художник всегда воплощает лишь основное событие, а если изобразит и другие — в глубине или в стороне, — то таким образом, что они будут непременно зависеть от главного; скажу больше: это будут события одного дня, и единственно потому, что *глаз может объять единовременно лишь одну вещь, а его способность видеть ограничена определенным пространством.* Таким образом, если не соразмерять картину с возможностями человеческого глаза, предназначенного быть ее судьей, то вместо того, чтобы убеждать и волновать ярким воспроизведением вещей, а удивленный глаз заставлять обманываться ради собственной выгоды, воображению была бы предоставлена возможность разоблачить ложь показанного и таким образом помешать искусству выполнить его предназначение: затрагивать чувства зрителя утверждением правды. Воспроизведение одного события в едином времени для художника не менее важно, чем наличие всех других элементов, которые, по мнению невежд, будто бы единственно и определяют воздействие картины на зрителей; итак, картина окажется неправдоподобной, если в ней предстанут два различных времени и места и таким образом глазу явится возможность опознать фальшь изображенного подобно тому, что произошло бы, если пропорции отдельных тел оказались неверно согласованными между собой, свет и тени разбросанными наугад, а надлежащая близость и удаленность предметов не принятыми в расчет, и к каждому предмету, короче говоря, пришлось бы пририсовать таблички: это человек, а это лошадь. Думается, что высказанное выше положение извлечено из самой природы, и хотя многое еще можно добавить в подтверждение его основательности, я полагаю, что изложил основы, и поэтому предпочитаю предоставить Вам возможность поразмыслить самому, нежели задерживать Ваше внимание на вопросе, на мой взгляд, решенном.

Теперь попытаюсь ответить на Ваши сомнения и показать Вам, как бы замысловаты и настойчивы они ни были, что истина неизменна. Прежде всего я исхожу из того, что признание или осуждение правила двадцати четырех часов не следует приписывать современным авторам и что до нас не дошло *ни одного драматического произведения древности,* в котором бы оно не было соблюдено; поэтому меня удивило Ваше категорическое утверждение, будто это изобретение нового времени, которому древние не подчинялись. До тех пор, пока Вы не докажете мне хотя бы на одном примере, что древние вовсе не задерживали свое внимание на этом правиле, я буду настаивать на том, что те аргу-

менты, которые Вы приводили в свою пользу, абсолютно пригодны и для меня. Далее, поскольку я согласен с Вами в том, что основная цель всякого сценического представления — волновать зрителя силой и наглядностью, с которой различные страсти изображены на сцене, и посредством этого очищать душу его от дурных привычек, которые могли бы привести его к тем же несчастьям, что и эти страсти, то я не могу вообразить, чтобы такое воздействие имело место в театре, не будучи основанным на правдоподобии, и чтобы драматический поэт оказался способен когда-либо достичь своей цели, не исключив всего, что могло бы неприятно поразить разум зрителя и возбудить малейшее подозрение в том, что в пьесе есть несоответствия. Не думаю, чтобы существовало что-либо более неправдоподобное, нежели уплотненное поэтом в два или три часа действие, продолжавшееся десять лет, поскольку воплощение должно во всех составных частях как можно больше совпадать с изображаемым, а одной из таких главных составных частей является время; посему в театре, предназначенном для подражания, время должно быть соблюдено в надлежащей пропорции, т. е. соответственно истинной продолжительности изображаемого действия; в противном случае перегруженный впечатлениями глаз зрителей с трудом даст убедить себя в том, что за три часа, которые длился спектакль, прошли месяцы и годы, и тогда судящий обо всем разум, признав, что это невозможно и что, следовательно, он уделяет внимание вещи ложной, уже не воспримет с должной остротой все остальное, что может быть ему полезно, и не испытает того самого воздействия, без которого весь труд поэта становится напрасным.

Итак, условие — следить за тем, чтобы восприятие зрителей не натолкнулось на малейшее подозрение во лжи — настолько важно, что многие теоретики, рассуждавшие об этой доктрине, считали недостаточным для создания произведения одного правдоподобия (хотя оно и составляет поэтическую сущность драматической поэмы) и полагали, что трагедию нельзя назвать хорошей, если в основу ее сюжета не положено подлинное событие; по их словам, это обусловлено тем, что крупные события из жизни государства и королей обычно известны людям; если же зарождается подозрение в том, что изображаемое вымышлено, доверие к нему сразу исчезает, а вместе с тем и воздействие, основанное только на доверии. И здесь необыкновенно важно не отвлечь внимание зрителя ни единой ошибочной подробностью и не поколебать его доверия, столь необходимого для извлечения из спектакля требуемой пользы.

Что касается второго Вашего замечания, то я отрицаю, будто лучшей драматической поэмой следует считать ту, которая охватывает наибольшее число действий, и утверждаю, напротив, что в поэме должно быть лишь одно действие и, кроме того, *не слишком длинное,* иначе оно затруднит представление и перегрузит память. Именно поэтому все древние поэты использовали на сцене рассказ о событиях, а также вводили вестников, чтобы зритель узнавал о происходившем в другом ме-

те, и тем самым разгружали действие. Поскольку же развязка является в поэме единственной частью, потрясающей разум и приводящей его в желаемое драматургу состояние, ибо все предшествующие действия сами по себе *безрезультатны* и их значение обнаруживается лишь с развязкой, то те же древние ради надлежащего впечатления весьма разумно откладывали разъяснение окончательного смысла действия до развязки, поскольку в ней подытоживается все происходившее ранее. Тем самым, заботясь о сценическом правдоподобии и представляя одним непрерывным целым лишь то, что действительно случилось за один день, они освобождали театр от путаницы, неизбежно заложенной в длинной цепи событий. Что касается меня, то я не могу понять, почему рассказ о происшедшем более скучен на сцене, нежели в обычных беседах, особенно если он необходим для сюжета и поэт сопровождает его меткими высказываниями и фигурами, прерывает риторическими вопросами и обогащает великолепными описаниями, как это было у всех наших предшественников.

Отвечая на Ваше третье замечание, я должен заметить, что то расположение духа, которое Вы предполагаете у зрителя, когда он приходит в театр, противоречиво. Ибо, хотя и справедливо положение, что изображенное на сцене выдумка, тем не менее зритель *должен* смотреть на него как на вещь пусть и вымышленную, но соответствующую действительности; если же он не посчитает его таковым во всяком случае на протяжении спектакля и не будет сопереживать с актерами, то не обретет заложенное в поэзии благо, одаривать которым — основная ее задача. Таким образом, если кто-либо идет в театр, заведомо, как Вы говорите, собираясь увидеть в представленном на сцене небылицу и не следовать туда, куда ведет его автор, тот пренебрегает назначением поэзии и добровольно отказывается от возможной пользы. Меня более заинтересовало Ваше суждение о том, что одинаково трудно представить себе, будто прошли двадцать четыре часа за время в лучшем случае трехчасового спектакля, как и то, что за те же три часа разыграны события, продолжавшиеся десять лет. Однако, помимо того, что есть значительная разница между одним днем и десятью годами, и воображение куда легче обмануть, когда речь идет об отношении небольшой протяженности к чуть большей (я имею в виду два часа к двадцати четырем), нежели когда речь заходит об отношении маленькой временной протяженности к гораздо большей (те же два часа и десять лет), полагаю, что антракты, когда на сцене нет актеров и аудитория занята музыкой и интермедиями, должны в представлении зрителя дополнить время до недостающих двадцати четырех часов. Если это рассуждение недостаточно убедительно, я добавлю следующее: воспринимая в течение трех часов столько событий, сколько в действительности может произойти за двадцать четыре часа, разум, по крайней мере во время спектакля, легко допускает, что происшедшее длилось примерно сутки. Более того, если говорится о двадцати четырех часах, то лишь для того, чтобы указать временной предел изоб-

ражаемого действия, а не для того, чтобы обязать поэта придерживаться этого срока; ведь обычно действие совершается между восходом и заходом солнца, то есть длится около полусуток, что вдвое сокращает протяженность действия и всякий раз облегчает разуму возможность поверить в то, что он присутствовал при нем дольше, чем то было на самом деле. Относительно Вашего сравнения поэзии драматической с поэзией эпической и вывода о том, что если в эпической поэме дозволено рассказать об истории, длившейся много лет, то и в драматической поэме подобное возможно, мне кажется, я дал на это удовлетворительный ответ, обосновывая правило двадцати четырех часов с помощью доводов, естественно вытекающих из самой его сути, и показал, что возможности зрительского восприятия драмы несравнимы со свободой воображения, связанного с восприятием поэмы.

Для подтверждения своего мнения добавлю, что хотя и есть стремление отказать глазу в способности судить о длительности времени, нельзя говорить, будто он не может компетентно судить о месте действия — понятии материальном — и замечать изменения в окружающей обстановке, вводимые поэтом для изображения различных событий. Поскольку же длительность времени действия неизбежно связана с необходимостью показать более чем одно место (ибо невозможно создать впечатление, будто история, продолжающаяся десять лет, происходит в одном и том же месте), то глаз будет не в состоянии поверить, что одна и та же сцена, которую он не терял из виду, превратилась в другую, отличную от представленной поэтом в первый раз; в силу этого представление будет сочтено ложным и противоестественным.

Отвечая на шестой параграф, в котором говорится, что только лишь подражание создает всю поэзию и что она для своего совершенства не нуждается в других правилах, я утверждал, что правдоподобие — неотъемлемое качество поэзии, призванное сопровождать ее при всех обстоятельствах, и подражание само по себе бессильно, если правдоподобие не подаст ему руку помощи.

Что же касается последнего Вашего предположения о том, что театр настоящего времени существует только для удовольствия и что удовольствие от зрелища будет всякий раз гораздо большим, если не соблюдать правила двадцати четырех часов (придуманное, по Вашим словам, ради хоров, вестников и музыкантов) и, следовательно, им ради удовольствия надлежало бы пренебречь, я думаю, достаточно отринуть оба эти положения, поскольку, по-моему, доказать их будет очень трудно. Тем не менее скажу по поводу первого следующее: если присущий веку вкус свел задачу театра к удовольствию и лишил его возможности приносить пользу, ради чего некогда он и был главным образом создан, то это не означает, будто следует потакать такому ошибочно исправленному вкусу, напротив, не должно быть более важной задачи, нежели возвратить театр в его первоначальное состояние, поскольку природа учит нас: похвальны лишь изменения, устремленные

от хорошего к лучшему, а не к худшему. Таким образом, вместо того чтобы отказываться от присущей театру полезности, я бы настаивал не только на возвращении театру хоров, вестников и музыкантов, но и на том, чтобы добавить ему, если бы это было возможно, еще какую-нибудь другую часть, которая помогла бы больше чем упомянутые средства воплощению этого справедливого намерения древних.

Если, как Вы говорите, подобное пренебрежение пользой действительно имело бы место, то это была бы одна из несправедливостей нашего времени, выдающего недостатки за законы и отбрасывающего добродетель из-за ее суровости. Для всего, имеющего обоснование в природе, всегда пагубно извращение, *доверяться которому — значит грешить против рода человеческого.* Мы видим, как на благо учтивых людей вновь обретают свой первоначальный блеск и оживают после долгой дремоты науки и искусства; все они пробуждаются в этом похвальном стремлении и, *отдав должное наследию старины*[1], *мы уже отказываемся от него. Так неужели же, во всем подражая добродетелям древности, мы захотим пренебречь образцом в области театра, игравшего роль немаловажную, и остаться варварами именно в этой области?* Итак, я осуждаю подобное воззрение, если даже и справедливо, что склонность к нему существует, и, переходя ко второму положению, скажу больше: даже если бы оно было законным и театр не имел иной цели, кроме доставления удовольствия, то и тогда эти так называемые поправки имели бы последствие совершенно обратное тем ожиданиям, которые с ними связывались; вместо искомого удовольствия — я уже не говорю об увеличении его — они бы породили отвращение у тех, кто умеет отличать мнимое удовольствие от подлинного. Ибо справедливее всего то, что удовольствие, как и все прочее, создается порядком и правдоподобием, и мудрые древние доставляли удовольствие, опираясь на те самые основы, которым сегодня грозит разрушение. Если и можно получить удовольствие от беспорядочности и ослабления воздействия театра, то только крайне грубое и совершенно неспособное тронуть умы, рожденные для вежливости и учтивости. Я хочу видеть спектакль, а не нагромождение событий; я хочу, чтобы поэт приноравливался к склонностям публики, но не к ее порокам, и никогда не посоветую своему другу быть скорее Табареном, чем Росиусом[2], угождая глупцам и той черни, которая только по видимости является подлинным народом, а на самом деле — подонками и отбросами. Таково мое понимание вопроса, которое я представляю целиком на Ваше рассмотрение, не претендуя на окончательное решение.

Вы находите несуразным, что некоторые поэты стали вкладывать в уста актеров в форме монологов то, что зрители должны были узнавать из фабулы. Я осуждаю это еще больше, чем Вы, и, доведись мне составлять сцены в пьесе, я бы всегда вводил какой-либо персонаж, чей рассказ о событиях оказывался в данный момент логичным по ходу действия; если бы я ввел только одного рассказчика, то его сооб-

щения перемежались бы и сопровождались живой игрой и служили лишь лучшему изображению чувств. Ибо монолог — только не в форме чистого повествования — допускается на сцене для выражения внутренней речи, присущей всем, кроме совершенных глупцов; этот вопрос глубоко изучен и вполне удовлетворительно решен Джиральди[3]. Наконец, последнее: Вы порицаете тот факт, что в театре говорят стихами и даже рифмованными; я полностью согласен с Вами и считаю это нелепостью столь значительной, что уже из-за нее одной я бы навсегда потерял желание заниматься драматической поэзией, даже имей я к тому непреодолимое влечение. И, можно сказать, в этом отношении наш язык несчастливее любого другого, поскольку он обязан подчиняться не только стиху, но и тирании рифмы, которая убивает в спектакле всякое правдоподобие, а у зрителей, обладающих хоть каплей здравого смысла, — доверие.

Паоло Бени[4] в специальном трактате утверждал, что театр должен отказаться от любого вида стихов. Древние употребляли такие стихи, в которых совершенно отсутствовала гармония и которые скорее походили на прозу. Из огромного количества итальянских комедий и трагедий лишь «Софонисба» Карретто рифмована, все остальные написаны прозой или вольным стихом, ритм которого почти не чувствуется; кроме стихотворца Лопе де Веги, все испанцы, хотя и не соблюдая остальные правила театра, тем не менее сохранили это, чтобы не грешить против правдоподобия, и использовали, как и итальянцы, в своих комедиях прозу или нерифмованный стих. Только мы, последние из варваров, пребываем в заблуждении, и, что еще хуже, я не представляю, как мы могли бы отказаться от него[5].

Но я слишком злоупотребил Вашим вниманием и сгорел бы со стыда за свое многословие, если бы не действовал по Вашему вполне определенному повелению. Я был бы счастлив, если бы на самом деле разрешил Ваши сомнения, так как надеюсь и в будущем получать подобные свидетельства дружбы, которой Вы меня почитаете (не смею сказать — свидетельство оценки моего скромного рассуждения об Акроаматах[6]).

Остаюсь, сударь, и т. д. и т. д.

МНЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ ПО ПОВОДУ ТРАГИКОМЕДИИ «СИД»

Тем, кто из некоего желания славы предлагает свои произведения вниманию публики, не следует удивляться, если публика берется быть их судьей. Коль скоро дар, который они ей преподносят, не вполне бескорыстен, проистекая не столько от их щедрости, сколько от честолюбия, он не принадлежит к числу тех даров, которые приличия велят нам принимать, не заботясь об их цене. Раз эти люди занимаются чем-то вроде торговли произведениями своего труда, вполне разумно признать, что тот, кому они их предлагают, волен принять их или отвергнуть в зависимости от того, полагает ли он их хорошими или дурными. Эти люди не могут, по справедливости, требовать от него одинакового почтения как к истинным, так и к ложным красотам, равно как и похвал за то, что достойно одного лишь порицания. Хвалить добрые дела более добродетельно, нежели бранить дурные, однако дело не в этом, а в том, что и то, и другое одинаково справедливо. Одобрение можно заслужить и порицанием, лишь бы только порицание это проистекало из заботы об общем благе, а не из желания вознести собственную славу над развалинами чужой. Надобно, чтобы указания на недостатки автора были не укором ему в слабости, но советом, который придал бы ему новые силы, так чтобы несколько ветвей были срезаны с его лаврового древа лишь затем, чтобы в иное время года оно разрослось еще более пышно. Если бы критика оставалась в этих границах, можно было бы сказать, что в царстве словесности она способна принести не менее пользы, чем некогда принесла римской державе, выпестовав столько же хороших писателей в первом из них, сколько добродетельных граждан — во второй. Ведь всем известно, что порицание скорее способно отвратить нас от порока, нежели похвала — направить на путь истины; на свете есть много людей, кои отнюдь не позволяют увлечь себя тщеславию, но мало таких, кто не страшился бы бесчестия. К тому же нередко хвала, внушая нам, будто мы уже возвысились над

всеми остальными, на деле удерживает нас ниже наших возможностей и, мешая достигнуть совершенства, вынуждает пребывать в порочной посредственности. Наоборот, порицание, ежели только оно не нарушает пределов справедливости, раскрывает человеку глаза, затуманенные самолюбием, и, показывая ему, сколь далек он еще от цели своего пути, побуждает удвоить усилия, дабы ее достичь. Такого рода отзывы, весьма полезные в каждом деле, особенно полезны применительно к творениям человека, который самостоятельно, без посторонней помощи, не сумел бы собрать воедино то множество красот, из которых рождается красота всеобщая, долженствующая нравиться всем. Ведь ему надлежит составить свои произведения из стольких отменнейших частей, что всегда может обнаружиться нехватка или несовершенство какой-либо из них, так что нужда в помощниках и поправщиках никогда не отпадает. Желательно даже, чтобы в ответ на всякое спорное предложение рождались достойные возражения, сама горячность которых способна в короткое время открыть такие истины, какие холодное исследование не смогло бы обнаружить и за многие годы; желательно также, чтобы разум человеческий, стремясь избавиться от беспокойства, причиняемого сомнениями, мог в бурных спорах скорейшим образом обрести то приятное отдохновение, каковое приносят ему достоверные познания. Те из познаний, что почитаются наиболее совершенными, почти все родились из столкновения умов; ведь нередко бывало, что истина извлекалась из бездны благодаря пылкости спорщиков, порождающей благотворный результат скорейшим образом. Такие диспуты подобны войне, которая выгодна всем, ежели только ведется с надлежащей учтивостью, и применение отравленного оружия в ней недозволено. Они подобны состязанию в скорости, где победитель завоевывает награду лишь затем, чтобы вручить ее своему сопернику. Нет нужды подробно вспоминать здесь обо всех дружелюбных и весьма полезных спорах, которые в разнообразных науках вели между собой славные ученые древности. Достаточно будет упомянуть о тех диспутах, кои происходили между современными авторами с великой пользой для всей словесности; заметим также, что поэзия была бы сегодня отнюдь не так совершенна, если бы произведения даже самых знаменитых авторов нашего времени не становились предметом критического разбора. Сказать по правде, мы должны быть весьма обязаны тем изящным диспутам, кои велись вокруг поэм **Hierusalem** и **Pastor Fido**[1], сих выдающихся произведений двух величайших поэтов, родившихся по ту сторону Альп, после чего мало кто мог бы возыметь желание бранить критику и сетовать, что его постигла та же участь — быть подвергнутым критике. Подобные причины и поводы можно было бы считать вполне достаточными, дабы побудить Академию высказать свое мнение о **Сиде** — поэме, которая и по сию пору вызывает раздор среди умов, доставляя столько же беспокойства, сколько и удовольствия. У Академии не было оснований считать, что она берет на себя слишком много, решаясь высказать собственное мнение относительно

предметов, о которых невежды берутся судить столь же смело, как и люди ученые, и что можно усмотреть нечто дурное в том, чтобы сие собрание воспользовалось правом, которым частные лица пользуются уже в течение многих столетий. Однако она не забыла, что отказалась от такой привилегии уже в самый момент своего учреждения, обязавшись обсуждать лишь произведения своих членов, и что, принявшись критиковать чужие недостатки, она погрешила бы против своих же правил[2]. Среди смутных слухов, где хула перемежалась с хвалой, она прислушивалась лишь к голосу собственных законов, повелевавших ей молчать. Она предпочла бы сама хоть сколько-нибудь приблизиться к совершенству, прежде чем судить, насколько далеки от него все остальные; она желала бы наставить других при помощи своих примеров, а не своей критики. В то время как Критик **Сида** просил ее в публичном послании и в многочисленных частных письмах высказаться по поводу его замечаний, да и сам автор, со своей стороны, обнаруживал надежду услышать ее нелицеприятное мнение, она не только не считала себя вправе взять на себя роль судьи в этом споре, но не решалась даже на то, чтобы выступить в нем посредником. Однако же в конце концов она рассудила, что никакая академия не вправе отказать двум весьма достойным мужам в просьбе высказать свое мнение относительно предмета сугубо академического и к тому же прославленного благодаря многим обстоятельствам. Хотя и не без сожалений, она отступила от своих правил и склонностей и подчинилась настойчивым просьбам, найдя некоторое утешение в том, что принуждение, коему она подверглась, согласно с общественной пользой. Она рассудила, что в век, когда люди устремляются в театр всего лишь как на самое приятное из доступных им увеселений, она получает возможность представить их взорам благороднейшую и совершеннейшую цель, преследовавшуюся теми, кто впервые установил театральные законы. Поскольку замечания, высказанные критиками этой трагикомедии[3], отнюдь не показались Академии убедительными, ее не удивило и то, что пьеса сия обрела столь многих приверженцев. Она еще могла согласиться, что пьеса обладает известными достоинствами, однако же не могла признать, что достоинствами этими она обязана только своей приятности. Она рассудила, что, коль скоро дело идет о вынесении справедливого суждения, а не о силе партии, защищающей эту пьесу, надобно заняться взвешиванием доводов, а не подсчетом количества ее сторонников, говорить не о том, что она-де многим понравилась, а о том, действительно ли она должна понравиться. Ведь природа и истина навечно вкладывают в предметы определенную ценность, которая не может меняться под влиянием случая и людских мнений. Тот сам себя опорочит, кто станет судить о вещах не по тому, чем они являются на самом деле, а по тому, чем они кажутся. Можно подумать, правда, что знатоки искусства не вполне сходятся во мнении относительно сей материи. Одни, слишком приверженные, как кажется, наслаждению, полагают, что подлинной целью драматической поэзии

должно быть удовольствие; другие, более пекущиеся о человеческом времени, считающие его слишком драгоценным, чтобы расточать на развлечения, не приносящие пользы, полагают ее истинной задачей все же пользу[4]. Но, хотя они и высказываются по-разному, все же — присмотревшись поближе и судя с подобающей благосклонностью — надобно признать, что в сущности говорят они одно и то же, поскольку ведь и приверженцы удовольствий готовы допустить лишь те из них, кои согласны с разумом. Справедливо предположить, что они разумеют такое удовольствие, которое является отнюдь не врагом, но орудием добродетели, ибо мягко и незаметно избавляет человека от дурных привычек, и полезно потому, что достойно; оно не сокрушает ни человеческий ум, приводя его в недоумение, ни душу, развращая ее. Итак, противники лишь по видимости сражаются друг с другом, ибо если удовольствие само по себе и не является пользой, то во всяком случае — ее источником; повсюду они следуют рука об руку и возникают одними и теми же путями. Таким образом, все вместе мы можем согласиться на том, что в театре хороша только та пьеса, которая доставляет разумное удовольствие. Подобно тому как в музыке и в живописи мы не признаем совершенными любые концерты или полотна — пусть даже они и восхищают толпу, — а только такие, где надлежащим образом соблюдены все правила этих искусств и которые заслужили одобрение знатоков (кои одни только могут считаться подлинными судьями в этих вопросах), подтвердивших мнение толпы, — точно так же и в поэзии мы не должны доверяться суждениям народа[5] и утверждать, что поэтическое произведение совершенно только потому, что пришлось ему по нраву, а не потому, что его одобрили люди ученые. Поистине невероятно, чтобы удовольствие оказалось в противоречии со здравомыслием, ежели только речь не идет об удовольствиях человека извращенного, вроде тех, кому по вкусу одно только горькое да кислое. Но мы ведь рассуждаем здесь не о том, как угодить распущенным и порочным людям, у которых зрелище прелюбодеяний и кровосмешений не вызывает ничего, кроме смеха, и которых насилие над законами природы оставляет вполне равнодушными — лишь бы только они получили развлечение. И не о том ведем мы здесь речь, чтобы понравиться людям, на все взирающим невежественным и варварским оком, коих муки Клитемнестры трогают не менее, чем печаль Пенелопы[6]. Дурные примеры заразительны, даже и в театре; разыгрываемые на сцене представления слишком часто оказываются причиной настоящих преступлений в самой жизни; весьма опасно развлекать народ при помощи таких удовольствий, которые в один прекрасный день могут привести к общественным бедствиям. Надобно постоянно печься о том, как бы не приучить его глаза и уши к поступкам, кои должны быть ему неведомы, как бы не преподать ему одних лишь уроков жестокости и коварства, не напомнив одновременно о возмездии, так чтобы по возвращении с представления он был преисполнен не только удовлетворением, но и страхом. К тому же ни-

что беспорядочное и путаное вообще не может никому нравиться, и если случается иногда, что пользуются успехом пьесы неправильные, то только потому, что в чем-нибудь они остаются верными правилам и им присущи какие-нибудь подлинные и исключительные достоинства, настолько увлекающие ум, что он долго еще не замечает соседствующих с ними уродств, настолько ослепляющие своим блеском очи нашего разума, что вместе с сими достоинствами проскальзывают и недостатки. Если же, наоборот, некоторые правильные пьесы приносят нам мало удовлетворения, то не следует думать, будто в этом виноваты правила, а не сами авторы, чей скудный гений не сумел найти достаточно богатого материала для обработки средствами искусства. Положив все сказанное за истину, мы не думаем, однако, что все вопросы, возникшие касательно **Сида**, уже окончательно разрешены и что суждения, высказанные на сей счет, могут помешать нам удовлетворить просьбу Критика и высказать собственное мнение по поводу его замечаний.

Сознаемся, что с самого начала Критик удивил нас тем, что, решившись изобличить сию пьесу в неправильности, избрал для этого метод, отличный от метода, которого придерживался Аристотель, когда излагал способы составления эпических и драматических поэм. Мы полагаем, что он поступил бы более правильно, прибегнув к иному порядку разбора **Сида,** рассмотрев сначала его фабулу, включающую как нахождение, так и расположение материала, затем характеры[7], подразумевающие привычки и страсти, волнующие душу, затем суждения персонажей, в коих они высказывают свои мысли, необходимые для воплощения сюжета, и, наконец, способы выражения, то есть поэтический язык произведения; поскольку же он воспользовался иным методом, его рассуждения показались нам не вполне основательными, и даже в наиболее верных его замечаниях мы обнаружили слабости. Впрочем, мы не стали бы упоминать здесь об этом новом методе, если бы не опасались, что само наше молчание может послужить ему поощрением. Однако независимо от того, совершил или нет Критик ошибку, прибегнув к названному методу, мы, со своей стороны, не ошибемся, последовав за ним при разборе его сочинения; каков бы ни был избранный им путь, мы не отклонимся от него, дабы не дать ему повода упрекнуть нас в предвзятости.

Итак, в первую очередь Критик утверждает, будто сюжет **Сида** совершенно не удался; однако, по нашему разумению, он не столько убеждает нас в этом, сколько тщится убедить, заявляя, что *в сей пьесе невозможно обнаружить никакой завязки и никакой интриги и что ее конец легко угадать, едва увидев начало*[8]. Однако же коль скоро завязкой театральных пьес является какое-нибудь неожиданное событие, прерывающее течение действия, а развязкой — другое непредвиденное событие, способствующее его завершению, мы полагаем, что обе эти необходимые части драматических поэм наличествуют в **Сиде** и что, вопреки приведенному замечанию, его сюжет следовало бы при-

знать удачным, если бы не было возможным сделать другое замечание, более серьезное.

Достаточно вспомнить, что брак Родриго и Химены, будучи решен самим Графом, оказывается под угрозой разрыва из-за последовавшей ссоры с доном Диего и заключение его отдаляется еще более из-за смерти Графа от руки дона Родриго. В этих-то постоянных препятствиях как раз и нетрудно признать завязку интриги. Наличие в пьесе развязки также не менее очевидно, если принять в соображение, что дон Санчо вызывается защитить честь Химены после того, как она, долго домогавшись мщения, изъявляет согласие стать женой любого, кто сразит Родриго, и что Король не только не назначает для последнего иного наказания, кроме единократного поединка, но и, более того, вопреки всеобщему ожиданию, повелевает, чтобы Химена вышла за того, кто победит в сражении. Согласна ли такая развязка с правилами искусства — это другой вопрос, который будет разрешен в своем месте. Несомненно, однако, что она наступает внезапно и что, следовательно, в этой пьесе есть как интрига, так и ее разрешение. Это вскорости вынужден признать и сам Критик, когда, браня **Сида** за то, что он изобилует эпизодами, не связанными с основным действием, замечает, что у автора было тем меньше оснований вводить их в пьесу в таком количестве, что *в этом не было никакой надобности, коль скоро сюжет ее сам по себе является сплетенным*[9], ведь, согласно сказанному им о сплетенных сюжетах, *интрига заложена в самой их природе, и они не нуждаются почти ни в каких дополнительных украшениях.* Итак, если сюжет **Сида** и должно признать неудачным, то не потому, что в нем отсутствует завязка, а потому, что он неправдоподобен. Критик, сказать по правде, коснулся сего предмета, хотя и не в том месте, где следовало, ибо он вознамерился доказать, будто *сюжет этот грешит против основных правил драматической поэзии.*

Насколько мы можем судить о том, как понимал Аристотель правдоподобие, он признавал только два вида правдоподобного — обыденное и необыкновенное. Под обыденным понимается то, что обычно случается с людьми в соответствии с их званием, возрастом, нравом и страстями; так, правдоподобно, что торговец ищет барыша, ребенок совершает неосторожные поступки, мот впадает в нищету, гневливый человек жаждет мести, а также все, что отсюда проистекает. К необыкновенному относится все то, что случается редко и как бы вопреки обыденному правдоподобию, когда, например, ловкий и злой человек оказывается обманутым или сильный — побежденным. К необыкновенному относятся все удивительные происшествия, которые называют судьбой, надо только чтобы они возникали из сцепления обычных событий. Именно так случилось с Гекубой, узревшей, благодаря неожиданному стечению обстоятельств, труп своего сына, вынесенный морем на берег, в тот самый миг, когда она пришла туда, дабы омыть водою мертвое тело дочери. Так вот, то, что мать спускается к морю, чтобы омыть тело дочери, и море выносит на берег другое мертвое

тело, — события сами по себе вполне обыкновенные; однако всяческого удивления достойно то, что она нашла труп сына, коего полагала живым и невредимым, в том самом месте и в то самое время, когда обмывала труп дочери, так что совпадение двух обычных событий породило здесь событие необыкновенное и чудесное. Никакие другие события — помимо обыденных и необыкновенных — не должно считать правдоподобными, и если случается происшествие, не подходящее ни под один из этих видов правдоподобия, оно называется просто возможным; так, например, возможно, чтобы человек, всегда живший честно, вдруг совершил умышленное преступление. Но такое происшествие не может служить сюжетом ни для повествовательной, ни для драматической поэзии, ибо возможное может стать для них предметом только тогда, когда оно правдоподобно или необходимо. Слушатели и зрители правдоподобных событий должны, без всяких дополнительных подтверждений, быть уверены — либо в согласии с первоначальными понятиями нашего ума, либо в результате размышлений над всеми частями, составляющими эти события, — в том, что всякое правдоподобие, как обыденное, так и необыкновенное, содержит в себе одну только правду, ибо в правдоподобном нельзя усмотреть ничего, что было бы противно правде. Что же до причины, по которой эпическая и драматическая поэзия придерживаются скорее правдоподобия, чем правды, то состоит она в том, что, имея своей целью полезное удовольствие, искусства сии гораздо легче достигают этой цели при помощи правдоподобного, коему люди противятся не столь сильно, как правде, которая ведь может оказаться весьма необыкновенной и невероятной, так что, даже будучи принята на веру, она никого не убедит. Но чтобы действие было правдоподобным, требуется многое: нужно правильно соблюдать время, место, условия, возраст, нравы и страсти; главное же нужно, чтобы всякий персонаж действовал согласно своему характеру, и злой, например, не имел добрых намерений. Стремиться же к точному соблюдению этих правил побуждает нас то, что не существует иного пути к созданию произведений прекрасных, изумляющих и пленяющих душу и наилучшим образом дающих поэзии возможность приносить пользу.

На этом основании мы и утверждаем, что сюжет **Сида** неудачен в самой существенной своей части, ибо в нем отсутствуют оба вида правдоподобия — как обыденное, так и необыкновенное; ведь, с одной стороны, благонравие в характере девушки, которая изображается добродетельной, не выдержано поэтом до конца, коль скоро она решается выйти замуж за убийцу собственного отца[10]; с другой — развязка здесь также не происходит по воле непредвиденной случайности, каковой все равно надлежит вытекать из всего переплетения правдоподобных событий. Наоборот, девушка соглашается на брак, повинуясь только владеющему ею чувству, а развязка интриги основана на неожиданном и несправедливом решении дона Фернандо, отдающего повеление о свадьбе, о которой, сообразно разуму, он не должен был бы

и помышлять. Мы признаем, конечно, что подлинность всей этой истории[11] отчасти оправдывает поэта и делает его ошибку более простительной, чем если бы сюжет был им вымышлен; однако же мы утверждаем, что не всякая правда хороша для театра; ведь существует правда преступлений столь ужасных, что судьям приходится вместе с преступниками сжигать даже и протоколы их допросов. Бывает правда чудовищная, которую следует изгонять для блага общества или, если ее нельзя совсем скрыть, говорить о ней как о явлении ненормальном. В таких именно случаях поэт и бывает вправе предпочесть правде правдоподобие, ибо лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума. И если поэту приходится трактовать исторический предмет такого рода, ему надлежит, даже забыв о правдивости, привести его в соответствие с законами благопристойности, и лучше изменить все события, чем оставить что-либо несовместное с правилами того искусства, которое, создавая всеобщие понятия о действительности, очищает ее от недостатков и всякого рода неправильностей, с которыми, по причине суровости своих законов, вынуждена мириться история[12]; так что при разработке сюжета **Сида** было бы несравненно лучше, если бы поэт прибегнул к вымыслу, даже и вопреки правде: пусть бы в конце пьесы обнаружилось, что Граф — не родной отец Химены; или что он, вопреки всеобщему убеждению, не умер от раны; или что спасение Короля и всего его королевства целиком зависело от названного брака, так чтобы благо государя и его державы искупало насилие, совершенное над человеческой природой; все это, повторяем, было бы более простительно, чем перенесение на сцену весьма неприглядного события прямо таким, каким доставила его нам история. Но правильнее всего было бы вовсе не сочинять на сей сюжет драматической поэмы, ибо, с одной стороны, он слишком хорошо всем известен, дабы изменять его в столь существенной части, а с другой — может послужить слишком дурным примером, ежели предлагать его взорам народа, предварительно никак не исправив. Впрочем, Критику, справедливо указывающему, что замужество Химены мало правдоподобно, не удается, вопреки его намерению, вполне обосновать свое мнение ссылкой на мнимое значение слова **фабула** у Аристотеля, которым тот пользуется для обозначения сюжета драматических поэм. Сие заблуждение он разделяет с теми комментаторами сочинений философа, кои вообразили, будто само это слово, **фабула**, призвано полностью изгнать всякую правду из театра и будто бы поэтам недозволено обращаться к истории и пользоваться ею как предметом, поскольку-де она не терпит никаких исправлений, имеющих целью придать ей правдоподобие. Мы полагаем, что сии комментаторы недостаточно поняли смысл учения Аристотеля, который, без сомнения, при помощи слова **фабула** обозначал не что иное, как сюжет, вовсе не имея в виду сюжеты непременно баснословные, но лишь такие, которые, не будучи обязательно правдивыми, все же являются правдоподобными. Доказательства

тому содержатся в **Поэтике,** где Аристотель нарочно говорит о поэте, что *даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее остается поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности* [13], а также и в некоторых других местах, где он утверждает, что трагические и эпические сюжеты должны быть правдивы (или почитаться за таковые) лишь в целом, а частности могут и не быть известны, дабы поэт имел возможность восполнить их при помощи своего воображения, заслужив тем самым звание поэта. Поистине весьма странно выглядела бы доктрина, которая, держась буквального значения слова **фабула** [14], выдавала бы за баснословные выдумки приключения Медеи, Ореста, Эдипа и т. д., кои, взятые в целом, все древние почитали за подлинные события, хотя, конечно, относительно частностей могли существовать и разногласия. Среди тех сюжетов, которые обыкновенно считаются чистыми баснями, нельзя обнаружить ни одного, сколь странным и нелепым он бы ни казался, основания которого, если верить Бэкону, не были бы укоренены в истории и который не был бы переделан древними мудрецами так, чтобы приносить народу наибольшую пользу. Вот почему мы и утверждаем, вопреки мнению Критика, что поэт не должен думать, будто совершает кощунство, изменяя историческую правду. В таком убеждении укрепляет нас и благочестивейший из поэтов [15], который, погрешив против истории, изобразил Дидону недостаточно целомудренной только затем, чтобы украсить свою поэму восхитительным эпизодом и, унизив карфагенян, возвысить римлян; который, ради высшей цели своего творения, изобразил Энея ревностным защитником родины и победителем всех латинских героев, хотя ведь некоторые историки и сообщают, что он был одним из тех, кто предал Трою грекам, а иные уверяют даже, будто он был убит Мезенцием, снявшим с него доспехи. Вот почему, по нашему мнению, Критик заблуждается, когда говорит, что *сюжет* **Сида** *не подходит для драматической поэмы, ибо, будучи сюжетом историческим, то есть правдивым, он не мог быть ни изменен, ни приспособлен для театра.* Но ведь если Вергилий — хотя в том и не было необходимости — изобразил честную женщину — бесстыдной, то и нашему поэту следовало бы дозволить, ради общественной пользы, переделать неправдоподобную свадьбу в свадьбу, отвечающую законам разума, исправив недостатки путем изменений и дополнений. Нам хорошо известно, что многие бранили Вергилия за его поступок, но — помимо того, что мы сомневаемся в справедливости суждений сих критиков, равно как и в том, будто они лучше Вергилия знают, сколь далеко простираются права поэзии,— мы полагаем, что бранили они его все же не за то, что он исправил историю, а за то, что исправил он ее в худшую сторону: они ведь, собственно, обвиняли его не в том, что, изменив правде, он погрешил против искусства, а в том, что он погрешил против добрых нравов, опорочив женщину, которая в действительности предпочла бы скорее уме-

реть, чем жить опороченной. Наоборот, возможные изменения в сюжете **Сида** оказались бы прямо противоположного свойства, коль скоро дурные нравы, имевшие место в истории, здесь были бы исправлены и, силой поэзии, превращены в добрые — ради общественного блага.

Возражение, которое Критик делает вслед за этим, кажется нам весьма существенным; ведь важнейшее правило подражательной поэзии состоит в том, чтобы не перегружать произведение материалом, что лишает поэта возможности придать ему необходимое изящество и развернуть действие надлежащим образом. Разумеется, автор не сможет отрицать, что ему недостало мастерства, раз он заключил в двадцать четыре часа столько значительных событий и не сумел построить свои пять актов иначе, как нагромоздив множество происшествий в столь короткий промежуток времени. Но если автора справедливо упрекать в избытке событий, коими переполнена его поэма, то еще более справедливо упрекнуть его в том, что он допустил, чтобы Химена согласилась на брак с Родриго в тот самый день, когда последний убил Графа. Это превосходит всякое вероятие и не может быть признано правдоподобным не только по отношению к благонравной девушке, но даже и по отношению к девице, лишенной всякой порядочности и человечности. Речь здесь уже не о том, что автор включил столько разнообразных и значительных происшествий в столь малый промежуток времени, а о том, что он вместил в сознание одного и того же лица — и на протяжении менее чем двадцати четырех часов — две столь несовместных мысли, каковы жажда мести за смерть отца, с одной стороны, и согласие выйти замуж за его убийцу — с другой, в течение дня примирив два таких побуждения, какие нельзя было бы согласить и в течение целой жизни. Испанский автор в этом отношении погрешил против благопристойности несколько меньше, ибо в его пьесе между требованием Химены об отмщении и ее согласием на брак все же проходит несколько дней [16]. А французский автор, решившийся соблюсти правило двадцати четырех часов, желая избежать одной ошибки, впал в другую и из опасения погрешить против правил искусства погрешил против законов природы.

Во всем, что Критик говорит далее относительно размеров, коими надлежит иметь пьесе, дабы, не причиняя уму неудобств, доставлять ему удовольствие, видна правильная и основательная доктрина, опирающаяся на авторитет Аристотеля, а лучше сказать — на авторитет разума [17]. Однако применение этой доктрины не кажется нам вполне справедливым, поскольку Критик скорее ведет речь о временных границах, а не об объеме материала, полагая **Сида** чрезмерно громоздким из-за того, что в нем на протяжении одного дня происходят события, которые в действительности заняли многие годы, тогда как следовало бы показать, что этих событий в нем больше, чем способен единым взором охватить человеческий ум. Таким образом, признавая, что сюжет **Сида** излишне пространен и обременяет нашу память, мы отнюдь

не думаем, что он превышает надлежащие размеры, поскольку-де в нем события многих лет соединены в пределах одного дня; ведь то, что они могли произойти за день, — правдоподобно. Но коль скоро не время действия, а избыток событий утомляет наш ум и перегружает драматическую поэму, ее следует скорее сопоставлять с эпосом, могущим охватывать даже и период годичного оборота солнца со сменой всех четырех времен года, так чтобы ум наш при этом не утрачивал способности ясного восприятия; однако и эпическая поэма может оказаться слишком обширной, если в ней обилие событий приводит к путанице и не позволяет охватить ее единым взором. Действительно, Аристотель установил правило касательно времени в театральных пьесах, заключив события, составляющие их сюжет, в промежуток между восходом и заходом солнца [18]. Однако, устанавливая сие весьма справедливое правило, он исходил из соображений, весьма далеких от тех, которые приводит Критик. Впрочем, поскольку это один из интереснейших вопросов поэзии, который нет надобности решать немедленно, мы откладываем его разбор на будущее — в специальном трактате о поэтическом искусстве, который намереваемся написать. Что же касается другого вопроса, которым задавались некоторые, — следует ли осуждать поэта, если он соединяет на протяжении одного дня события, на самом деле происходившие в разное время, — то мы полагаем, что — нет, ежели только это сделано разумно и касается происшествий малоизвестных или незначительных. В истории поэт должен соблюдать только правдоподобие событий, не становясь рабом тех обстоятельств, кои сопутствовали им в действительности; так что если в одинаковой мере правдоподобно, чтобы некоторые события случились одновременно или нет, поэт волен сблизить их, лишь бы такое сближение способствовало совершенству его произведения. Чтобы подкрепить сие мнение, достаточно вновь вспомнить Вергилиеву Дидону, которая, по мнению всех историографов, родилась на двести лет позже Энея; назовем также и Ринальдо в Тассовой поэме **Hierusalem**, который никак не мог родиться раньше, чем умер Готфрид Бульонский [19]. Ошибки же, допущенные Эсхилом в **Ниобе** и Бьюкененом в **Иевфае**, весьма верно подмеченные Хейнзиусом [20], ни в чем не противоречат нашему суждению; ведь если мы полагаем, что поэт, вполне властвуя над временем в своем произведении, может удлинять или укорачивать протяженность событий, составляющих сюжет, то лишь при условии, что он остается в пределах правдоподобия и не преступает границ почитания, коими окружены предметы священные. Мы не дозволим ему совершить ничего, что было бы несогласно с обычаем и здравым смыслом, например, изобразить Ниобу проведшей целых три дня на могиле своих детей и не вымолвившей при этом ни слова. Еще более осуждаем мы искажения текста Св. Писания, коего каждый слог слишком священ, чтобы вносить в него изменения, на которые, однако же, поэт имеет право, когда предметом ему служит гражданская история; так, недопустимо по собственному почину сокращать двухмесяч-

ный срок, который дочь Иевфая Галаадитянина испросила у отца, дабы оплакать девство свое в горах [21].

Затем Критик переходит к разбору характера Химены и осуждает его, в чем мы полностью с ним согласны, ибо ведь нельзя отрицать, что, вопреки скромности, свойственной ее полу, она слишком пылкая влюбленная, а дочерняя натура ее извращена. Как бы ни обуревала ее страсть, несомненно, что она не должна была отказываться от мести за смерть отца, а тем более давать согласие на брак с его убийцей. В этом отношении ее поведение следует считать по меньшей мере предосудительным, если не развратным. Сии губительные примеры делают произведение особенно неудачным, уводя его от главной цели поэзии — пользы. Это не значит, что пользы нельзя достигнуть, изображая дурные нравы, но в таком случае надобно, чтобы в конце они были наказаны, а не вознаграждены, как в данном произведении. В дополнение мы могли бы указать на непоследовательность в характере Химены — недостаток, на который Критик не обратил внимания; впрочем, того, что он сказал, довольно, чтобы согласиться с его замечаниями. Однако же мы порицаем Химену вовсе не за то, что она любит убийцу отца; ведь ее помолвка с Родриго была решена еще до смерти Графа, а в один миг разлюбить своего избранника — не в человеческой власти. Мы порицаем ее лишь за то, что любовь одерживает в ней верх над чувством долга и что, домогаясь мести, она в то же время выказывает к Родриго благосклонность. Мы порицаем ее за то, что, приняв в его отсутствие правильное решение

Послать его на казнь и умереть самой [22],

(действ. III, явл. III, стих 848)

Химена, как только Родриго является к ней, еще обагренный кровью ее отца, принимает его в своем доме, более того, в своих комнатах, не велит его задержать, ищет оправдания его действиям, уверяет, что любит его по-прежнему, почти признается, что, домогаясь кары, хочет лишь возвысить свое доброе имя, и желает даже, чтобы казнь, коей она требует, не была назначена судьями. Все это говорит о том, что она слишком явно поступается своими естественными обязанностями ради любовной страсти, слишком открыто ищет предлога для оправдания своего чувства и поступает скорее как влюбленная, чем как дочь. Разумеется, она вполне могла любить Родриго и после случившегося несчастья, коль скоро его преступление состояло лишь в том, что он восстановил поруганную честь семьи; более того, ей даже следовало любить его, дабы победа чести над страстным и подлинным чувством, одержанная после долгих терзаний, возвысила ее добрую славу; красота произведения, в коем была бы одержана столь замечательная победа, коль скоро она согласна с требованиями разума, только бы приумножилась. Таким образом, мы осуждаем вовсе не борьбу двух чувств. Мы не одобряем лишь то, что

заканчивается она не так, как следовало бы; вместо того чтобы, по меньшей мере, поддерживать эти чувства в равновесии, автор заставляет взять верх то из них, которое, по законам разума, должно было бы потерпеть поражение. Если и признать допустимым, что поэт позволил возобладать чувству любви над чувством долга в сознании одного из влюбленных, то более извинительно было бы, если бы этим влюбленным оказался Родриго, а не Химена. Родриго — мужчина, и его пол как бы дает ему право забывать о любых обязательствах ради удовлетворения страсти, так что его поведение выглядело бы, по крайней мере, не столь странным и недопустимым. Однако же именно Родриго, решившись мстить за отца, заявляет, что долг для него неизмеримо выше любви, забывает Химену или, по крайней мере, отказывается от нее. Мстя за оскорбление, нанесенное его роду, он не хочет довольствоваться простой победой над Графом. Родриго стремится лишить Графа жизни, хотя, чтобы смыть бесчестие, в его смерти и не было надобности. Ничем не поступаясь в ненависти, которую отныне ему надлежало питать к Графу, он все же мог пощадить его ради дочери. И коль скоро, согласно законам чести, повелевавшим Родриго мстить, победа над Графом принесла бы ему больше славы, чем его смерть, ему следовало выступить на поединок, руководствуясь одним только желанием одержать верх, а затем, по возможности, смилостивиться над ним и, пылая мщением, вместе с тем оказать Графу надлежащее почтение, проявив тем самым уважение к Химене и сохранив надежду на брак с ней. Однако же Родриго, сделавшись врагом своей возлюбленной и врагом самому себе, забывает обо всем, кроме понесенного бесчестия, и помышляет об одном только мщении[23]. В своем исступлении он совершает поступки, коих мог бы и не совершать, и без всякой необходимости отвергает любовь, дабы остаться человеком чести. Наоборот, хотя за смерть своего отца Химене надлежало мстить гораздо более жестоко, чем дону Родриго — за бесчестие своего, хотя ее пол повелевал ей проявить несравненно больше непреклонности и хотя за убийство Графа Родриго мог заплатить только собственной смертью, Химена добивается этой смерти слишком нерешительно, страшится вынесения соответствующего приговора, и память о былой любви решительно одерживает в ней верх над заботой о добром имени. Если же в оправдание Химены нам заметят, что именно изображение ее чувства как раз и является главной удачей пьесы, благодаря чему она и снискала столько аплодисментов, то мы возразим, что дело тут вовсе не в похвальности этого чувства, а в том, что при всей своей порочности оно было умело выражено поэтом. Бурные порывы ее души, выказанные живо и непосредственно, вполне были бы достойны одобрения, если бы только страсть Химены изображалась сама по себе, а не входила составной частью в целое пьесы, в которой такая страсть недопустима. Короче, надобно признать, что страсть сия представлена столь ярко и привлекательно, что вынудила позабыть о правилах всех, кто с ними незнаком или мало о них заботится.

Обсудив названные вопросы, Критик переходит к разбору поэмы, дабы указать на ее конкретные недостатки и на различные случаи нарушения благопристойности. Однако нам показалось, что он неудачно приступил к этому делу; его первое замечание — упрек в том, что Граф благосклонно отзывается о доне Санчо[24], — мы не сочли справедливым; ведь коль скоро и Родриго и Санчо принадлежат к благороднейшим домам Кастилии, у Графа были все основания полагать, что оба они равно способны поддержать честь своих предков; он не мог предвидеть, что один из них окажется настолько труслив, что решится сохранить жизнь, согласившись сложить свой меч, выбитый у него Родриго, к ногам его возлюбленной. Мы не вправе упрекать поэта в том, что он вынудил Санчо погрешить против законов чести в конце пьесы; коль скоро отзыв Графа о доне Санчо имел место задолго до того, как последний поступился честью, проступок сей не может служить поводом, чтобы упрекать Графа за то доброе мнение, которое ему и подобало иметь о Санчо вначале.

Второе замечание показалось нам более существенным; мы согласны с Критиком, что Графу не пристало вступать в беседу с Эльвирой, простой служанкой его дочери, в особенности — касательно столь важного предмета, как выбор наставника для Инфанта Кастилии, равно как и относительно своего собственного участия в этом деле[25]. В этом отношении наш поэт проявил мало изобретательности и много небрежности; ведь если бы, например, он изобразил Эльвиру родственницей Графа и подругой его дочери, их беседа оказалась бы более оправданной. Мы думаем также, что Критик был вправе упрекнуть автора и в том, что пьеса его открывается появлением служанки; сие представляется нам мало согласным с важностью избранного сюжета и допустимым только в пьесах комических.

Что до третьего замечания, то мы полагаем, с одной стороны, что Графа, как бы он ни восхвалял собственные достоинства, все же не следовало называть фанфароном, коль скоро и свидетельства истории, и сам дон Диего говорят о нем как об одном из доблестнейших мужей Испании старого времени. По крайней мере, он не фанфарон в том смысле, в каком употребляет это слово Критик, уподобляющий Графа капитану из народных фарсов[26], все достоинства которого — на кончике его языка; кичливость старого воина, а не бахвальство, свойственное капитану, надменность доблестного мужа, а не уловки труса, скрывающего отсутствие храбрости, — вот что понуждает его произносить заносчивые речи. С другой стороны, чрезмерные и явно театральные преувеличения, коими изобилует роль Графа, его недопустимо дерзкие отзывы о своем властелине, Короле, который, если рассудить беспристрастно, вовсе не обошелся с ним дурно, предпочтя ему дона Диего, позволяют думать, что название *фанфарон* вполне ему подходит и что Критик дал это имя Графу по справедливости. Действительно, он заслуживает этого имени, если мы употребим сие слово в ином значении, каковое придаем ему, когда говорим о человеке мужествен-

ном, но совершающем добрые дела только ради собственной славы, презирающем всех и почитающем только самого себя.

Следующую картину[27] Критик, как нам кажется, бранит без всяких на то оснований, ибо рассказ Эльвиры, обращенный к Химене, весьма краток и не относится к числу тех событий, кои должны происходить за кулисами, а не на сцене. Более того, картина эта даже необходима, дабы Химена могла появиться в самом начале пьесы и чтобы зрители сразу узнали о чувстве, питаемом ею к Родриго, равно как и о том, что дон Диего намеревается просить ее руки для своего сына.

Касательно третьей картины мы полностью согласны с Критиком и весь эпизод с Инфантой считаем лишним[28], ибо персонаж сей никак не способствует и не препятствует заключению названного брака, а лишь показывает нам наивную страсть, кстати сказать, весьма мало подобающую принцессе, ибо предметом ее является юноша, ничем еще не выказавший своих доблестей. Нам известно, конечно, что не все второстепенные эпизоды, хотя бы даже и ненужные для развития сюжета, должны быть изгоняемы из поэзии. Но мы знаем также, что хороши они только в поэзии эпической, а в драме допустимы только при условии их чрезвычайной краткости. Таких эпизодов — а ими переполнена вся пьеса нашего автора — драма не приемлет. Большая часть того, что Критик в подтверждение своих возражений говорит далее, касательно связи второстепенных эпизодов с основным сюжетом, целиком основывается на доктрине Аристотеля и вполне согласно со здравым смыслом. Однако, в отличие от него, мы не думаем, что к числу эпизодических персонажей, совершенно излишних в пьесе, относится и дон Санчо. Поистине трудно вообразить, какие причины привели его к такому выводу, ежели только принять в соображение, что дон Санчо — соперник Родриго в любви, что после смерти Графа он, перед лицом самого Короля, вызывается защитить честь Химены, дабы снискать ее благосклонность, и что, наконец, он бьется за нее с Родриго и оказывается побежденным; таким образом, все поступки дона Санчо связаны с основным действием пьесы, а последний из них, то есть поединок с Родриго, вводится не затем только, чтобы изобразить его поражение, но чтобы дать Родриго возможность смыть с себя вину за смерть Графа и получить Химену в жены. Более важным представляется нам возражение против дона Ариаса, который и вправду участвует в сюжете гораздо меньше, чем дон Санчо. И все же нельзя безоговорочно утверждать, будто персонаж сей так же ненужен для пьесы, как и Инфанта; ведь исключив его, надлежало бы вообще исключить из трагедий советников при государях, тем самым разом осудив всех поэтов, как древних, так и новых, кои вводили их в свои произведения; кроме того, напомним, что дон Ариас выступает также и в роли секунданта во время поединка соперников. Вот почему, вопреки мнению Критика, он не может считаться совершенно бесполезным персонажем. Другое дело, что, хотя повод, по которому дон Ариас появляется в первой сце-

не второго действия, вполне оправдан, Критик, по нашему разумению, все же прав, упрекая автора за эту сцену; ведь Королю надлежало послать к Графу вовсе не дона Ариаса, дабы уговорить его дать удовлетворение дону Диего, но стражу, чтобы предотвратить последствия оскорбления и своей абсолютной властью принудить Графа подобающим образом возместить ущерб, нанесенный чести дона Диего.

Далее Критик, по нашему мнению, совершенно верно отмечает предосудительность слов, произносимых Хименой в третьей сцене второго действия[29]; даже отнесясь к этой сцене со всей благосклонностью и согласившись, что Химена здесь вовсе не хочет сказать, будто Родриго окажется недостоин звания дворянина, ежели не отомстит Графу, а лишь страшится, что он, будучи благородного происхождения, не сможет стерпеть оскорбления и не возжаждать мести, — мы все же должны признать: Химене не следовало говорить, что, поддавшись ее уговорам, Родриго опорочит себя в ее же глазах. Ей отнюдь не подобало колебаться в выборе между любовным чувством и чувством, внушаемым ей самою природой, равно как и между заботой о чести возлюбленного и тревогой за жизнь отца. Ежели бы Родриго отказался от мести, то, как бы велик ни был его позор, Химена не должна была даже и думать о нем; ведь соверши Родриго сию месть, Химена потеряла бы гораздо больше, чем тогда, когда бы он ее не совершил. В одном случае отец рисковал жизнью, в другом — возлюбленный рисковал честью. Но ведь сии две вещи слишком неравноценны, чтобы Химена могла их сравнивать; коль скоро Родриго мог сохранить свое доброе имя, лишь погубив жизнь и честь Графа, ей следовало пожертвовать этим добрым именем. К тому же, веря, что Родриго достоин ее любви, Химена, разумеется, не должна была сомневаться и в его великодушии, а следовательно, и в том, что он готов совершить великий и трудный выбор, поступившись местью ради любви, а не любовью ради мести. Посему, ежели бы Химена запретила Родриго вступать в поединок, ему не пришлось бы стыдиться, подчинившись этому запрету. Правда, весьма возможно, что двор проявил бы в сем случае гораздо менее снисходительности; однако же Химене, забота которой состояла в том, чтобы Родриго совершил бесчестный, по видимости, поступок, отнюдь не подобало хладнокровно взвешивать все его последствия. Раз ее отец подвергался смертельной опасности, она должна была помышлять о том, чтобы Родриго, коль скоро он действительно любит ее, пощадил того, кто дал ей жизнь, и лучше отверг горделивый призрак чести, чем решился, убив Графа, потерять любовь Химены, равно как и надежду обладать ею. Однако мысль о том, что Родриго, будучи благородного рода, не мог без ущерба для своего доброго имени отказаться от мести, представилась поэту столь заманчивой, что он дважды ввел ее в пьесу, в одном случае удачно, в другом же — нет. Мысль сия была превосходна в устах Родриго, желающего оправдать свой поступок в глазах Химены и восклицающего, что *человек, лишившийся чести, недостоин ее;* в устах же Химены эта мысль показалась нам весь-

ма неудачной; ведь Химене, страшившейся, как бы забота о чести рода не одержала в Родриго победы над любовным чувством, подобало скорее воскликнуть, что *недостоин ее тот, кто отказался от любви.* Итак, мы полагаем, что, надлежащим образом изобразив тревогу Химены, поэт вместе с тем допустил серьезную ошибку, понудив ее, без всякой необходимости и пользы, тревожиться о чести Родриго.

Что до следующего замечания, будто бы Химене подобало, запершись дома, оплакивать гибель Графа, а не являться с требованием справедливого суда, то мы с ним отнюдь не согласны и полагаем, что, понудив Химену проливать у себя в спальне бесполезные слезы в то время, когда она находилась вблизи самой королевской резиденции, где могла добиваться отмщения за смерть отца, поэт совершил бы ошибку. Если бы Химена промедлила хоть единый миг, прежде чем отправиться во дворец, можно было бы со всей справедливостью предположить, что она оттягивает время, дабы обдумать, следует ли ей домогаться мести, и что интересы возлюбленного для нее столь же — если не более — дороги, как и интересы отца. Похоже, что Критик, хотя он и не делает такого замечания, молчаливо осуждает Химену по той же причине. Короче, независимо от того, вправду или нет она желала погубить Родриго, ей все равно надлежало выказать такое намерение и немедленно отправиться к Королю, дабы требовать казни. Что касается того, действительно ли у нее было такое намерение, то это становится ясно из последующего действия; раньше времени этим вопросом не следовало задаваться, и каково бы ни было мнение Критика по этому поводу, оно все равно говорит не в его пользу.

С бóльшим тщанием надлежит разобрать первую сцену третьего действия, поскольку здесь упреки Критика выглядят несравненно справедливее. Действительно, весьма странно, что, убив Графа, Родриго намеренно является к нему в дом для свидания с его дочерью, отлично зная при этом, что отныне самый вид его способен вызвать в ней лишь чувство ужаса и что умышленно предстать перед ней в таком месте — это все равно, что убить ее отца вторично. Однако же не этот поступок представляется нам наименее правдоподобным; ведь чувства влюбленного могут быть столь сильны, что, даже нанеся своей возлюбленной великую обиду, он бывает не в силах противиться желанию увидеть ее вновь —затем ли, чтобы испытать радость свидания, или же затем, чтобы искупить свою вину. Труднее поверить нам в то, что сей влюбленный, никем не провожаемый, не сговорившись предварительно со служанкой, беспрепятственно проникает в жилище только что убитого им человека и проходит до самой спальни его дочери, не повстречав по дороге никого из слуг, которые, несомненно, задержали бы его. Впрочем, это еще можно объяснить растерянностью, в которую после смерти Графа были повергнуты его домочадцы; ночной темнотой, скрывавшей тех, кто, по всей очевидности, являлся к Химене, дабы выразить ей свои соболезнования; наконец, обычным безрассудством влюбленных, слепо повинующихся чувству и не задумывающихся над по-

следствиями своего поведения. Поистине мы были бы вполне удовлетворены, если бы поэт, для собственной пользы, вложил в уста Родриго, когда тот обращается к Эльвире, какое-нибудь из этих объяснений, так чтобы зрителям не приходилось гадать на сей счет. Однако совершенно непростительным кажется нам то, что Родриго является к своей возлюбленной не затем, чтобы вымолить у нее прощение за деяние, каковое свершить ему повелевала честь, а чтобы домогаться смерти от ее руки; ведь если он думал, что заслужил казни, и вправду пришел затем, чтобы смертью искупить свою вину, то — коль скоро у нас нет ни малейших оснований полагать, будто Химена могла решиться совершить сию казнь собственной рукой, — ему надлежало, отнюдь не медля, нанести самому себе тот удар, который, подчиняясь власти разума, отказалась нанести ему Химена.

Избрав столь неподходящий способ умереть, не приняв в соображение, что смерть от собственной руки, как это и полагается влюбленным на сцене, была бы не только легчайшей, но и достойнейшей для него гибелью, Родриго слишком ясно показывает, что не хочет умирать. Он, конечно, мог просить Химену убить его, однако же ему не следовало рассчитывать, что она согласится на это; получив отказ, он не должен был удаляться, не сделав хотя бы попытки к самоубийству, как бы предотвращая тем самым — пусть только по видимости — смерть под топором палача, о которой он говорит весьма неопределенно. Итак, мы полагаем, что третья, а также следующая за ней, четвертая сцены особенно неудачны потому, что, явившись к Химене с безрассудной надеждой принять от нее казнь за свое преступление и получив отказ, Родриго предпочитает принять ее от руки палача, а не от своей собственной. Если бы он предстал перед Хименой затем, чтобы умертвить себя — любым способом — у нее на глазах, мы бы сочли, что обе эти сцены не только прекрасны благодаря своему возвышенному характеру, но что все несообразности в поведении героев, хотя и противоречат правилам, все же вполне терпимы.

Далее мы согласны с Критиком, что Химене приличествовало бы находиться в окружении каких-нибудь дам из числа подруг, которые бы ее утешали. Однако же мы не думаем, чтобы их присутствие было обязательно, коль скоро они помешали бы происходящему в следующих сценах; ведь, будучи вся предана скорби, Химена вполне могла пожелать остаться в одиночестве, а не в чьем-либо обществе. Этому не противоречат, как полагает Критик, слова Эльвиры о том, что *ей не дадут домой вернуться одинокой;* ведь *вернуться в сопровождении* кого-либо еще не значит *остаться в окружении* этих людей; и если предположить, что она пожелала остаться одна, то у нас не будет никаких оснований считать, будто те, кто проводил Химену из дворца домой, решились, против ее воли, пробыть всю ночь под ее крышей. Впрочем, это как раз одно из тех обстоятельств, о которых поэт должен был умело сообщить зрителям, дабы устранить все сомнения и избавить их от необходимости догадываться самим. Гораздо более достойно упре-

жа, которого, кстати сказать, Критик не пожелал сделать, то, что Эльвира не последовала за Хименой во дворец Короля и что Химена вернулась оттуда не в сопровождении дам, а в сопровождении одного только дона Санчо.

Третья и четвертая сцены кажутся нам весьма совершенными, ежели только не касаться сказанного выше относительно поведения героев. Яркие и точные высказывания, коими эти сцены изобилуют, по большей части порождены самим предметом, о котором ведется речь; мы считаем, что Родриго допустил лишь одну серьезную ошибку, когда с такой жестокостью объявил Химене, что не раскаивается в убийстве ее отца, тогда как ему надлежало со смирением умолять ее о прощении за то, что он выполнил свой долг, отомстив за честь дона Диего. Мы полагаем, что и Химена допустила одну, но весьма важную ошибку, отступив от справедливого решения *послать Родриго на казнь и умереть самой* и настолько утратив над собою власть, что, домогаясь смерти Родриго, сама же пожелала быть бессильной против него. Конечно, ей было позволительно признаться Эльвире и даже самому Родриго в своей неудержимой страсти к нему, однако ей тут же следовало объявить обоим, что честь для нее дороже жениха, что, сколь бы страстным ни было ее чувство, она с не меньшим пылом станет домогаться его казни и что, лишь исполнив свой долг, она подчинится этому чувству и сумеет разделить участь Родриго. Ее любовь, не сделавшись от этого менее сильной, стала бы только еще более благородной.

Разбирая затем пятую сцену, Критик замечает, что, *бросившись разыскивать сына по всему городу ночью и в полном одиночестве, в то время как в доме у него осталось множество дворян, дон Диего проявил по отношению к ним недостаток учтивости.* Что до учтивости, мы не считаем замечание справедливым, ибо в подобных случаях вполне допустимо, чтобы человек, целиком охваченный естественным порывом и отцовским чувством, пренебрег незначительными внешними приличиями, так что здесь мы не видим оснований для упрека. Мы полагаем, однако, что есть иная причина возразить против ночного выхода дона Диего. Трудно поверить, что друзья его, в великом множестве собравшиеся под его крышей, вдруг отпустили его одного и в столь поздний час на розыски сына; ведь, коль скоро Родриго не оказалось дома, приличия повелевали им воспрепятствовать выходу старца и тем самым избавить его от бремени, которое возложил на него поэт; итак, с полным правом можно сказать, что вовсе не дону Диего недостало учтивости по отношению к сим дворянам, но, наоборот, им — по отношению к нему. Что касается замечания Критика, будто число этих дворян непомерно велико[30], то, при всей своей тонкости и остроумии, оно, по нашему разумению, все же не вполне справедливо; в нем видно желание высмеять то, что насмешки отнюдь не заслуживает. Во-первых, не все из этих *пятисот друзей* обязательно должны были быть *дворянами;* ведь чтобы считаться в числе *друзей* дона Диего, как он их сам называет, они вполне могли быть и простыми воинами,

а отнюдь не *дворянами*. Во-вторых, думать, будто среди дворян было много таких, кто предпочел держаться в стороне от ссоры, что существовала якобы и четвертая партия — те, кто остался при особе Короля, — значит забыть, что, когда ссорятся вельможи, двор всегда разделяется, так что в стороне оказываются лишь те, кого презирают обе партии; ведь двор дона Фернандо вполне мог быть менее многочисленным, чем двор нынешних испанских государей, и состоять, по крайности, из тысячи человек, тем более, что дело происходит во время войны с маврами, о чем, кстати, напоминает и сам Критик. И хотя он вполне прав, утверждая, что волею поэта пятьсот друзей Родриго были собраны скорее для того, чтобы он повел их против мавров, а не против Графа, мы все же полагаем, что нет никакого противоречия в том, чтобы они выступили как против мавров, так и против Графа, и что поэт достоин похвалы, а отнюдь не порицания за то, что вымыслил сие собрание мужей, по видимости враждебных Графу, а на самом деле — маврам; ведь одно из достоинств драматической поэзии состоит в том, что вымышленное и введенное в пьесу ради одной цели в конце концов служит другой.

Упреки касательно первой сцены четвертого действия показались нам не совсем основательными, коль скоро достойны порицания отнюдь не любовь и терзания Химены сами по себе, а лишь признания, которые она делает в некоторых других местах пьесы, что любовное чувство берет в ней верх над велениями долга. Однако же как раз в разбираемой сцене дело обстоит прямо противоположным образом и борьба двух побуждений заканчивается так, как следует.

Недостаток второй сцены, на который указывает Критик, связан с тем, что присутствие в ней Инфанты — затем ли, чтобы ободрить Химену в ее чувстве, или же затем, чтобы побудить ее со всею твердостью выказать решение погубить возлюбленного, — совершенно излишне; коль скоро Химена вполне могла сообщить свое решение Эльвире, а не только Инфанте, мы считаем, что в появлении последней не было никакой надобности.

В третьей сцене Критика приводит в удивление то, что повеления, отданные ранее Королем, были дурно исполнены[31]. Однако же, коль скоро дурное исполнение разумных повелений — дело вполне обыкновенное, следовало предположить — с полным основанием и к чести Родриго, — что и на этот раз к приказаниям дона Фернандо отнеслись с небрежением. Впрочем, не этот довод надлежало поэту выставить в свою защиту, а тот, что Король, из опасения посеять в городе излишнюю тревогу, вовсе не распорядился готовиться к отпору маврам. Не станем отрицать, что подобное оправдание выглядит не лучше, чем сама допущенная оплошность; ведь в том, что разумные повеления Короля были, пусть и дурно, исполнены, заключалось бы меньше несообразности, чем если бы его держава погибла из-за того, что он вовсе никак не распорядился; впрочем, замечание Критика, здесь оказавшееся не у места, представляется нам весьма удачным и основа-

тельным применительно к шестой сцене второго действия, где дон Фернандо справедливо заслужил упрек в том, что дурно отправляет свои обязанности, пренебрегает разумными советами и, получив известие, грозившее гибелью всей его державе, принимает самое невыгодное решение.

Следующее далее замечание Критика касательно беспечности дона Фернандо, которому-де надлежало перегородить вход в гавань цепью, можно было бы признать вполне верным при условии, что вход в Севильский порт настолько узок, что цепь поперек него можно протянуть безо всякого труда; похоже, что именно так думает и сам автор, когда говорит в одном месте:

И Мавры, и прилив атаковали порт,
(*действ. IV, явл. III, стих 1276*)

равно как и в другом месте, где он различает порт и реку, на которой тот стоит:

И порт, и флот, и берег, и река;
(*там же, стих 1299*)

однако же, коль скоро Севилья расположена вдали от моря и гаванью ей служит сам Гвадалквивир, который, по причине его великой ширины, совсем нелегко перегородить цепью, можно утверждать, что довольно было бы, если бы Родриго послал в порт дозор, и что здесь Критик желает невозможного, хотя надо признать, что указанные выражения дают ему повод для этого. Далее, мы полагаем, что флот мавров вполне мог встать на якорь, дабы произвести высадку; ведь в случае, ежели бы их отступление оказалось столь поспешным, что у них не оставалось времени поднять якоря, они все равно могли быстро отплыть от берега, перерубив якорные канаты. Ведь и Эней поступил именно таким или подобным образом и просто рассек канат, удерживавший его корабль у берега, а не стал отвязывать его, опасаясь, как бы из-за промедления Дидона не успела силой задержать его в Карфагене.

Пятая сцена, по нашему мнению, также достойна порицания, хотя и, вопреки мнению Критика, вовсе не за то, что Королю в ней якобы недостает подобающей его достоинству и летам серьезности, когда, испытывая Химену, он уверяет ее, будто Родриго пал в сражении; поступок сей вполне достоин оправдания, коль скоро подобный пример являли многие великие государи, не раздумывая прибегавшие к притворству ради обнаружения истины. Главный недостаток этой сцены мы видим в том, что Химена, безо всякой на то причины, пытается утаить от Короля свое чувство к Родриго, хотя ранее она высказала уже прямо противоположное устремление. Подтверждение

сему мы находим в четвертой сцене третьего действия, где Химена объявляет возлюбленному, что не желает таить своей страсти, *дабы ее добрая слава возвысилась еще более после того, как все узнают, что она домогается казни того, кого любит*[32]. Речь сия, полагаем мы, несогласна с ее словами: *бывает обморок от боли и от счастья,* которые, по воле поэта, она произносит в разбираемой сцене, дабы скрыть свое чувство от Короля; ежели бы критик упрекнул автора именно в этом противоречии, он не ошибся бы. И вправду, было бы намного лучше, если бы Химена оказалась тверда в решении не таить своего чувства и созналась, что гибель Родриго для нее ужасна, ибо она любит его, и вместе с тем желанна, коль скоро долг повелевает ей домогаться его смерти; что, получив от мавров то, в чем, по-видимому, отказал ей Король, она может отныне помышлять лишь о собственной смерти.

Что касается повеления дона Фернандо выдать Химену за того из двух влюбленных, кто победит в поединке, то несомненна его двойная несправедливость, как несомненно и то, что, открыто отказавшись повиноваться этому повелению, Химена не совершила бы серьезного проступка. Ведь столь далеко не смел зайти в своих притязаниях даже и сам Родриго; самое большее, что могла принести ему победа, — это прощение за убийство Графа. Ежели Король желал вознаградить его за сослуженную им великую службу, то он должен был избрать для награды подвластные ему вещи, а не те, которые законы природы сделали неподвластными ему. Во всяком случае, решившись выдать Химену за Родриго, Король должен был побудить ее к этому уговорами, а отнюдь не приказом. Так вот, его неразумное, поспешное, а потому и мало правдоподобное повеление тем более достойно порицания, что в нем заключена развязка всей пьесы, каковая развязка представляется нам весьма неудачной и несогласной с правилами искусства. Подобная оплошность была бы губительна и в любом ином месте поэмы; здесь же она портит всю пьесу в целом, обнаруживая порочность самой существенной ее части, и ставит сию пьесу в число тех, авторов которых Аристотель порицал за то, что они, *удачно составив завязку, плохо распутывают ее*[33].

Первая сцена пятого действия заслуживает, по нашему разумению, серьезнейшего упрека, так как здесь Родриго вновь является к Химене, и при этом уже не ночью, как в первый раз, когда темнота весьма благоприятствовала его дерзкому поступку, а средь бела дня, с гораздо большей опасностью вызвать позорную огласку. Сцена сия кажется нам достойной укора еще и потому, что само свидание влюбленных здесь настолько губительно для чести Химены и столь явно обнаруживает владычество страсти над нею, что мы считаем ее наиболее предосудительной во всей пьесе. Не станем отрицать, что Родриго в этой сцене ведет себя так, как и подобает отчаявшемуся влюбленному, хотя и проявляет более благопристойности, чем в первый раз. Химена же, наоборот, теряет всякие остатки стыдливости и, по-

жертвовав долгом ради чувства, побуждает Родриго сразить того, кто ради нее добровольно рискует жизнью и кого она сама избрала своим защитником. Вина ее усугубляется тем, что она уговаривает Родриго доблестно сражаться не столько из опасения, что он будет убит, сколько в надежде выйти за него замуж, если он останется жив. Мы уже не говорим о ее неблагодарности и бесчеловечности по отношению к дону Санчо, бесчестья которого она так настойчиво добивается, что, к слову сказать, не весьма пристало главной героине. Итак, если рассматривать сию сцену как одну из важнейших частей всей пьесы, ее должно признать крайне неудачной. Впрочем, если рассмотреть ее отдельно, вне связи с основным действием, то мы считаем, что само чувство, в ней представленное, схвачено и изображено с большим мастерством, а употребленные в ней способы выражения заслуживают всяческих похвал.

Вторая и третья сцены грешат общим для них недостатком — наличием ненужных эпизодов с Инфантой, которые затягивают театральное представление, никак не способствуя развитию основной интриги. Однако же не станем отрицать, что сцены сии не лишены красот, и будь в них хоть какая-нибудь надобность, их можно было бы признать весьма удачными.

Четвертая сцена, на наш взгляд, не так уж неуместна, как то полагает Критик, коль скоро в ней мы видим Химену, объятую тревогой во время поединка двух влюбленных, что до некоторой степени спасает ее репутацию, погубленную в первой сцене.

Говоря о пятой сцене, Критик верно замечает, что поединок между Родриго и Санчо завершился слишком скоро, хотя в действительности ему должны были сопутствовать многочисленные церемонии, так как он состоялся во вселюдном месте и с дозволения самого Короля; отметим также неверный поступок дона Санчо, слагающего, по требованию победителя, свой меч к ногам Химены. И, наконец, потрясение Химены должно было быть недолгим; поэт же затянул его описание настолько, что окончательно погубил сцену, отвратив даже самых терпеливых зрителей, не перестающих дивиться, отчего это дон Санчо никак не открывает причины, по которой остался жив, хотя стоило ему только два или три раза настоять, чтобы Химена его выслушала, как все разъяснилось бы. К этому добавим, что Химена весьма несправедлива в своем гневе против дона Санчо, который ведь служил ей и заслужил признательность; ежели бы скорбь ее не была столь необузданной, но излилась в более мягких и подобающих выражениях, она, несомненно, снискала бы гораздо более сочувствия. Химену можно упрекнуть и в том, что, торжественно пообещав выйти за человека, отомстившего Родриго, и воображая, будто дон Санчо уже свершил сию месть, она прямо объявляет, что не станет держать слова, платит дону Санчо оскорблениями и отказом вместо того, чтобы сетовать на злую судьбу, похитившую у нее, при ее же пособничестве, любимого и отдающую в руки немилого.

В шестой сцене, где Химена открывается Королю в своей любви к Родриго, мы, в отличие от Критика, осуждаем ее отнюдь не за это признание, а за то, что, позабыв о собственном решении, принятом в четвертой сцене третьего действия, не таить своего чувства, дабы возвысить свою добрую славу, она, полагая чувство сие преступным, стремится скрывать его до самого последнего момента. Эта непоследовательность Химены позволяет заподозрить, что поэт сам не сознавал всей важности слов, которые она произносит:

Узнав, что я люблю и не щажу тебя [34],

и заставляет предположить, что сия благородная мысль, вложенная в ее уста, является лишь внешним необязательным украшением, а отнюдь не стержнем, на котором держится сюжет всей пьесы.

В следующей сцене поэт понуждает Химену совершить еще более серьезную ошибку, когда, повинуясь одной только страсти, она соглашается исполнить несправедливое повеление дона Фернандо и выйти замуж за убийцу собственного отца. В этой сцене поэт, пожелав увенчать поэму счастливым концом и тем соблюсти законы трагикомедии, понудил Химену попрать законы самой природы, коих неуважение и нарушение должно вызывать ужас не только у людей сведущих, но даже и у невежд.

Что до законов театра, то всякому ясно, что и они дурно соблюдены в сей пьесе, коль скоро действие в ней происходит в нескольких различных местах. Правда, недостаток сей свойствен большей части современных драматических поэм, к чему, похоже, наши зрители даже и привыкли по вине нерадивых поэтов. Но что касается нашего автора, столько потрудившегося ради соблюдения единства времени, то ему надлежало постараться соблюсти и единство места; ведь и оно не менее важно в театре, и его нарушение вызывает в умах зрителей такое же, если не большее, замешательство и смущение. [...]

Таково мнение Французской Академии, которое она решилась высказать не затем, чтобы преподать всем прочим правила, как им надлежит думать, а лишь затем, чтобы обнародовать собственные суждения о **Сиде.** Она отлично понимала, что не могла вполне угодить ни автору, коль скоро указала на недостатки его произведения, ни Критику, с чьими замечаниями не всегда была согласна, ни публике, ибо оспорила ее одобрительные отзывы о пьесе. Впрочем, с самого начала она помышляла лишь об одном — исполнить свой долг; она хотела не услужить кому бы то ни было, но остаться верной истине, и, весьма страшась впасть в ту самую ошибку, за которую упрекает поэта, пеклась не о том, чтобы понравиться, а о том, чтобы принести пользу. Храня суровую беспристрастность, она всегда будет на стороне тех, кто предпочитает наслаждаться истинными знаниями, а не обманчивыми красотами; на стороне тех, кто стремится избавиться от заблуждений, извлекая из этого пользу, а не тех, кто и по сей день

тщится коснеть в своих заблуждениях, помышляя об одних только удовольствиях. Если ей удалось выполнить сию задачу, она полагает, что ее труд вполне вознагражден. Коль скоро она стремилась не к собственной славе, а лишь к просвещению зрителей, она и не требует, чтобы последние вселюдно сознались в своих ошибках. Ей будет довольно и того, если они сделают это наедине с собой, втайне прислушавшись к голосу собственного разума. Едва обретя свою первоначальную свободу, разум сей подскажет им то же самое, что говорим и мы. Сбросив ярмо, которое, застигнутый врасплох, он позволил возложить на себя, он немедля обнаружит, что ложные и несовершенные красоты поистине суть недолговечные тираны; ведь нередко случается, что сильные страсти, будучи удачно выражены, вызывают в душах тех, кто их созерцает, волнение, подобное тому, какое испытывают люди, переживающие их на деле. Они отнимают у всех свободу разума, так что в результате часть людей начинает получать удовольствие от созерцания ошибок, совершать которые другой части доставляет удовольствие. Должно извинить зрителей за их горячее одобрение **Сида,** ибо оно было вызвано могучими порывами души персонажей. Сумев потрясти и взволновать зрителей, автор без труда завладел ими; очарованные отдельными красотами, они легко соблазнились и всем остальным; замечательные достоинства отдельных частей побудили их восхищаться и всей пьесой в целом. Будь они менее искушены, они оказались бы и менее восприимчивы; будь они не так заворожены созерцанием красот, они без сомнения заметили бы и недостатки, которые усматриваем в этой пьесе мы; если их в чем и можно упрекнуть, так отнюдь не в том, в чем упрекнул фиванцев один древний поэт, сказавший, что они слишком неотесаны, чтобы поддаться обману[35]. Поистине даже люди ученые должны с некоторым снисхождением отнестись к погрешностям произведения, коему вряд ли выпала бы удача прийтись по вкусу обычной нашей публике, не обладай оно необычайными достоинствами. Они должны принять в соображение, что коль скоро разнообразные ошибки весьма распространены в большинстве наших драматических поэм, они проявили бы излишнюю суровость, беспощадно осудив человека лишь за то, что ему не удалось возвыситься над недостатками и слабостями своего века, и посчитав, будто он не совершил ничего достойного лишь на том основании, что ему не удалось совершить чуда. Впрочем, то, что может служить извинением, не может служить оправданием; ведь даже ошибки древних поэтов, которых нам надлежит почитать за их древность, осмелимся даже сказать, за их бессмертие, неспособны искупить ошибок нашего автора. По правде говоря, на ошибки древних мы по большей части взираем с глубоким почтением; ведь иные из них были допущены непреднамеренно, еще до установления правил, и потому не подлежат их суду; иные же оказались как бы узаконены за давностию лет. Однако же почтение, окружающее сих великих мужей, отнюдь не распространяется на их преемников. Те, кто явился на смену

древним, унаследовали их богатства, но не привилегии; недостатки Еврипида или Сенеки отнюдь не могут оправдать недостатков Гильена де Кастро. Возможно, пример испанского автора и мог сослужить добрую службу французскому поэту, который, решившись не отставать от него ни на шаг, посчитал нужным следовать за ним как по хорошим, так и по плохим дорогам, как среди роз, так и среди терниев, повсюду храня ему верность. Не будем говорить о том, что всякую ошибку принято считать умышленной, если автор умышленно заимствовал ее, равно как и о том, что, избирая рабство, следует стремиться к тому, чтобы оно было наилегчайшим; ведь и наш поэт, свободно изменив некоторые места сей поэмы, ясно показал, что в поэзии свободу сохраняет даже и тот, кто попал в подчинение. Не так обстоит дело в истории, которую надлежит излагать в том виде, в каком она до нас дошла. Истории должно доверять слепо; относясь с благоговением к истине, историк может и не испытывать почтения к благопристойности, обязательного для поэта. Коль скоро историческая истина не пользуется большим доверием в царстве искусств, где сочиняются красивые вымыслы, мы полагаем, что здесь она должна уступить место благопристойности и что сочинять и подражать в поэзии — это одно и то же; посему французский поэт, давший нам **Сида**, повинен во всех ошибках, которых не пожелал исправить. Впрочем, надобно признать, что, избрав неудачный сюжет, он все же представил во многих местах поэмы столь возвышенные чувства и рассуждения, что словно бы уподобился самому небу, которое, раздавая свои милости и богатства, равно оделяет телесной красотой как добрые, так и злые души.

В заключение скажем, что хотя сюжет **Сида** и неудачен, хотя развязка его страдает погрешностями, хотя он перегружен лишними эпизодами и во многих местах несогласен с благопристойностью, равно как и с законами театра, хотя в нем много грубых стихов и низких выражений, однако же непосредственность и живость чувств, сила и изящество некоторых суждений, необъяснимая приятность, скрадывающая любые недостатки, доставили пьесе видное место среди поэм этого жанра, когда-либо вызывавших восхищение. Нельзя сказать, что автор заслужил добрую славу одними своими талантами; но нельзя сказать и того, что он обязан ею лишь счастливому случаю; если судьба оказалась к нему благосклонна, то и природа была достаточно щедра.

Ипполит-Жюль Пиле де Ла Менардьер

РАССУЖДЕНИЕ

Хотя область, обнимаемая человеческими Науками, весьма обширна, хотя способы их воздействия весьма многообразны, а несовпадение их предметов делает различными их цели, однако же несомненно, что все знания, способные наполнить светом нашу душу, относятся, вообще, говоря, либо к полезным, либо к приятным. Ясно, что при таком разделении умственных предметов первенство следовало бы отдать наукам полезным, если бы только их можно было отделить от наук приятных и если бы Философия не учила нас, что разум Мудреца не должен проводить никакого различия между удовольствием и пользой. Но коль скоро мы полагаем, что стремление к познанию есть неотъемлемое свойство нашей души и что последняя может удовлетворить свое благородное влечение лишь путем изучения Наук, легко рассудить, что, согласно ее чувствованию, выгода и наслаждение не суть две различные вещи и что пользу и удовольствие она находит в одних и тех же предметах. Впрочем, должно признать, что столь хорошо известная истина не во всякой Доктрине проявляется с одинаковой силой. Существуют Науки более способные утомлять, чем развлекать разум, истощать, а не увеличивать его силы. Но если мы и открываем подобный недостаток в некоторых слишком суровых Науках, то ведь существуют и иные, чья природа столь нежна, что, принося пользу, они одновременно служат и развлечению нашего ума. Их нежность, изящество выражений, смягчающие строгость наставлений, легко воздействуют на ум: подобно тому как желудок извлекает наилучшее питание из приятной для него пищи, так и душа наша с жадностью насыщается теми познаниями, кои доставляют ей наибольшее удовольствие. Я полагаю, не найдется никого, кто по собственному опыту не считал бы Поэзию именно той приятной Наукой, которая смешивает поучение с развлечением, соединяя серьезность Наставлений со сладостью языка. Поистине, еще древние вполне убедились в силе и могуществе ее чар, коль скоро обращались к ней всякий раз, когда надо было дать вкусить людям, еще не вышедшим из дикости, плоды образованности. Мы знаем, что именно благодаря

Поэзии откровения Религии проникли в умы первых народов, населявших землю; знаем и то, что законы и установления священнейшей Державы, созданной язычниками, были возвещены им при посредстве Поэзии. Но и это не единственная услуга, оказанная ею людям. Религия и Гражданское Благоустройство — не единственные сокровища, добытые с помощью Поэзии. Все, что есть достойного изумления в умозрительных науках, и все полезное в искусствах также нуждалось в языке Поэзии, чтобы сделаться достоянием людей. Не только Лин или Ликург, но и Арат, Лукреций и Манилий говорили на этом языке. Доверив Поэзии важнейшие предметы и материи, они доказали всему свету, что тайны Неба и Земли могут быть изъяснены не иначе, как с помощью сей благородной толковательницы. Однако же, предаваясь возвышенным трудам, она не выказала себя столь надменной, чтобы не снизойти до наук самых обыденных. Ей было достаточно убедиться в их полезности, чтобы счесть их прекрасными и весьма достойными внимания: едва закончив, в сочинениях Эмпедокла и Пифагора, рассуждать о чудесах природы и о движении Небес, она принялась учить Благочестию в гимнах Орфея, Благоразумию — в одах Пиндара, Истории — в сочинениях Италика, Медицине — у Никандра, Домоводству — у Феокрита, Земледелию — у Вергилия, Рыбной ловле — у Оппиана, большей части Искусств — у Гомера, короче, всем Наукам, и прежде всего — Морали в творениях Эсхила, Еврипида в Софокла. Вот каковы плоды, произросшие в давние времена на Парнасе; вот каковы блага, коими Поэзия одарила землю; вот почему люди так обязаны искусству Поэзии, открывшему им все остальные искусства.

Все это — очевидные вещи, и не иметь о них понятия может лишь тот, кому не довелось прочесть ни одной книги; посему я и не могу надивиться слепоте людей, утверждающих, будто Наука эта, имея целью одно лишь удовольствие, презирает образованность ради наслаждений. Я же думаю, что коль скоро все, чему она некогда учила людей и продолжает учить по сей день, нужно для жизни, у нее никак нельзя отнять названия полезной, вполне ею заслуженного. Ореол сего славного имени есть самая малая из наград, коих она достойна за оказанные ею благодеяния. Сказать по правде, раз уж это искусство, способное открыть людям, как изготовлять замечательные зеркала, как разрушать крепости, как в мгновение ока превращать в прах великолепнейшие города, почитается, среди всех остальных доктрин, весьма важной наукой, а именно той, благодаря которой в мир явились религия и гражданское благочиние, мораль и домоводство, то оно никоим образом не может быть исключено из числа знаний, называемых полезными. Однако же нашлись люди настолько безрассудные, что осмелились отрицать славу, принадлежащую ей еще со времен рождения словесности. Они весьма несправедливо рассудили, что как раз по причине своей приятности Поэзия не может быть полезна. И хотя во все времена философы почитали красоту и благо за нечто единое, сии отнюдь не беспристрастные судьи решили, что коль скоро

в Поэзии есть красота, в ней не может быть добра. И вот, оскорбив таким суждением все, что есть восхитительного на Небесах и замечательного в Природе, они решили, что участь сей Государыни — быть потехой для толпы; сию Дщерь Неба, испокон веков вещавшую о чудесах, они объявили куртизанкой, чья единственная забота — развращать умы и разжигать сладострастие, кое они полагают неотделимым от ее волшебных чар. Столь дурное мнение родилось, впрочем, не в нынешнем веке. Во все времена у этой прекрасной Государыни было не только множество почитателей, но и хулителей; и если еще в древности она наслаждалась восхищением величайших на земле людей, то и преследования ей пришлось претерпеть от самых славных мужей. Вот насколько справедлива истина, что даже самые светлые умы способны поддаваться ослеплению и не существует на свете столь совершенного предмета, который уберегся бы от клеветы! Что до современных писателей, отказывающих в величии сей прекрасной Государыне, пренебрегающих ее чарами, то в первую очередь здесь надобно назвать Кастельветро, мужа искусного и славного своей ученостью. Поистине, если принять в соображение, что сей муж, изучавший Поэзию и восторгавшийся ее красотами едва ли не всю свою жизнь, утверждает, будто цель ее — увеселять простонародье, всякий согласится с нами, что стрелы, коими он ее осыпает, особенно опасны: ведь при этом Кастельветро объявляет себя радетелем и защитником Поэзии. Такой прием весьма нов; многие просто не поверят, что вполне здравомыслящий писатель способен столь дурно отзываться о Науке, которой посвятил лучшие годы своей жизни. Не станем говорить о том, что в его отзыве кроется величайшая ошибка, что, отдав все свое время изучению Искусства, отнюдь им не почитаемого, серьезный автор не мог яснее показать, в каком ослеплении пребывает его душа; самым же странным мне кажется то, что сие несправедливое мнение родилось в светлой голове итальянца, более того, в голове человека, столько лет потратившего на изучение **Поэтики** Аристотеля. И вот с превеликим удивлением мы узнаем, что сей славный писатель, рожденный в Италии, которая есть матерь всякой просвещенности, толкователь Аристотеля, сего Пестователя Поэзии, утверждает, будто последняя была создана не просто для развлечения, но для развлечения народа, и не всякого народа, а низкой, тупой, грубой и невежественной черни. La materia delle Arti, — говорит Кастельветро, — per un'altra ragione piu manifesta al senso non puo essere soggetto della Poësia, concio sia cosa che la Poësia sia stata trovata solamente per dilettare & per ricreare; io dico per dilettare & ricreare gli animi della rozza moltitudine, & del commune Popolo, il quale non intende le ragioni, &c (Lud. Castelvetro. Poëtica d'Arist. Parte princip. 1. Particella 4) [1].

Вот уж поистине, занятие, достойное богини Урании [2] и языка небожителей! Не должно ли нам обвинить в безрассудстве самого царя философов, коль скоро, оставив ученые размышления, столь необходи-

мые его государю, он посвятил свое драгоценное время презренному и постыдному ремеслу, чья единственная цель — потешать толпу? Сколько же легкомыслия выказал сей великий гений, решившись предаться занятию, коего нелепость сам же и показал! И сколь недостойным сана и славы знаменитых мужей следовало бы счесть стремление найти, по завершении великих трудов, отдых в сладостных звуках Поэзии! Поистине либо надо признать, что большинство императоров и царей, амфиктионов[3] и консулов, ораторов и философов, упражнявшихся в этом замечательном искусстве, были людьми грубого и низкого ума, либо согласиться, что касательно цели Поэзии Кастельветро впадает в большое заблуждение. Ведь вполне очевидно, что Древние обладали вовсе не таким дурным вкусом, чтобы почитать Науку, цель которой — презренна; отдавая дань уважения достоинствам великих мужей, мы убеждены, что уже сама любовь их к Поэзии есть залог того, что все в ней — великолепно, торжественно и величественно.

Если бы для доказательства сей истины явилась необходимость рассмотреть различные виды Поэзии, мы без труда показали бы, что Трагедия имеет целью умиротворение души, ибо главная ее задача — успокоить страсти[4], мы открыли бы далее, что даже и простая Комедия не вполне бесполезна для воспитания народа, хотя и мнится, будто она создана только для его увеселения; ведь изображая нравы, она в то же время их исправляет. Обратившись к благороднейшему и труднейшему жанру Эпической поэмы или же к жанру, получившему за свою тонкость и изящество имя Лирического, мы увидим, что подвиги героев, представленные в Эпопее, неизмеримо превосходят разумение простого народа, а величие богов, их страсти, досуги, битвы, любовные погони и приключения, воспеваемые в стихах под аккомпанемент лютни, несовместны с грубым и диким нравом невежественной толпы. Я полагаю, нет нужды разбирать поэзию Элегическую и Дифирамбическую, равно как и Сатиру, дабы убедиться, что и их природа чужда вкусам неотесанных простолюдинов. Величавое искусство Дифирамбов, одинаково божественных и по предмету, и по форме, исполненной пыла и вдохновения, сладостная нежность Элегических жалоб, тонкие остроты и разящие выпады Сатиры — все это не может прийтись по нраву Чудовищу, обожающему одни лишь низкие выходки, грубый хохот да паясничанье. [...]

Трудно поверить, что писатель, так поносящий Трагедию, вкупе со всеми остальными жанрами, не откажется от своих нападок, ежели только у него достанет терпения разглядеть ее величие. И действительно, соглашаясь, что Трагедия чаще всего посвящена правлению государей (Lud. Castelvetro. Parte princip. 1. Particella 6)[5], Кастельветро, пожалуй, несколько смягчает свою суровость и возвращает одному из жанров часть славы, коей он лишил Поэзию в целом. Но как уже хватило у него дерзости назвать простонародным сие величественное творение, содержащее хронику крушения империй и историю

перемен, случившихся во Вселенной по вине монархов? повествующее обыкновенно о потрясениях в государствах, о вознаграждении добродетельных правителей и о наказании дурных? как решается он нападать на замечательное искусство, при посредстве которого Древние напоминали тиранам, что есть Боги на небесах, которые видят все их несправедливости и, хотя долго терпят дурные поступки, в конце концов обрушивают свой гнев на коронованные головы тех, кто во зло употребил свою власть? Поистине, приняв в соображение пропасть, отделяющую все эти великие события от нравов простого народа, вспомнив о высоком сане мужей, представляемых в Трагедии, где все исполнено пышности и величия, важности и торжественности, мы без труда поймем, что если Народ и имеет хоть малейшее отношение к сему замечательному зрелищу, то лишь в качестве стороннего созерцателя; сделаться же причастным столь возвышенным вещам он не в состоянии. Ибо ежели верно, что Трагедия была изобретена отчасти для того, чтобы на примере бедствий, случившихся с порочными людьми, внушать остальным страх, то ясно, что одни только государи могут быть напуганы теми жестокими наказаниями и бедами, кои постигли им подобных. Мне невозможно поверить, что человек низкого состояния и того образа мыслей, о котором говорит Кастельветро, способен устрашиться, узрев на сцене необычайные невзгоды, обрушившиеся на троянцев, укрывших у себя государыню, поддавшуюся неразумной страсти и бежавшую из своего царства[6]. Равным образом и казнь Клитемнестры, постигшая ее за то, что она захватила царский трон, умертвила царя, своего супруга, убила царскую дочь и нескольких владык, не слишком-то устрашит женщину из простонародья. Если сии наказания и могут послужить кому-либо назиданием, если они и способны вселить ужас в чьи-либо умы, то, пожалуй, лишь в умы тех, кто, как говорит Философ, наделен теми же пороками, что и несчастные преступники, коих мучения они созерцают; в умы тех, кто, совершив или будучи готов совершить подобные преступления, должен трепетать возмездия, исполнившись отвращения к нравам, коих последствия столь губительны. Пожелай мы увлечь Трагедией Простонародье, нам пришлось бы вывести в ней простонародные приключения. Однако же, коль скоро события, представляемые в сем жанре, Простонародью недоступны и имеют целью наставить одних только Владык на примере несчастий, постигших их предшественников, нетрудно рассудить, что Трагедия столь же удалена от черни, как и сами монархи, являющиеся толпам подданных лишь для того, чтобы те преклонялись перед ними. Но раз толпа неспособна извлечь никакой пользы из несчастий, представляемых в Трагедии, то едва ли сможет ее взволновать и счастливая развязка Трагикомедий. Трагикомедия не более, чем Трагедия, совместна с обычаем Простого Народа. Ведь ежели какой-нибудь ремесленник без тени содрогания взирает на Менелая, которого подстерегает множество опасностей при дворе царя египетского, то вряд ли он испытает радость и тогда, когда сей

герой выберется наконец целым и невредимым из дворца Теоклимена вместе с похищенной им красавицей[7], коей отныне он сможет владеть, ничего не страшась и не опасаясь. Итак, зрелища, представляемые в Трагедии, способны приносить пользу лишь душам великим, которые своим величием бывают обязаны либо высокому происхождению, либо выдающимся достоинствам, либо благородному воспитанию. Перейдя от пользы к неразлучному с ней, по мнению Философов, наслаждению, мы без труда заметим, что невежественная толпа неспособна получить и удовольствия от торжественных, величественных, целомудренных, поистине достойных Трагедии речей, что сие многоголовое чудовище в крайнем случае готово заметить лишь внешние красоты театральных зрелищ. Таковы уж пределы его разумения. Воображать, будто помянутое Чудовище сумеет насладиться правильно построенной фабулой, сильными страстями, умело выраженным чувством, — значит наделить его недоступными ему познаниями, значит ожидать разумного суждения от самого ненавистника Разума. Невежественные похвалы, коими оно имеет обыкновение награждать самые несовершенные суждения, особливо свидетельствуют о его пристрастии к одним только нелепостям; а его негодующие вопли, оглушающие актеров в самые возвышенные моменты представления, довольно говорят о том, что любой умелый и владеющий пером человек придется ему не по вкусу. Сие животное столь тупо, что даже в глубине души неспособно испытать от Трагедии удовольствия, доступного всякому благородному человеку, пусть и незнакомому с правилами; для того же, чтобы почувствовать всю силу Театрального Искусства, надобно неизмеримо возвыситься над чернью. Если и существуют на свете люди несведущие, но обладающие достаточным здравомыслием, чтобы воспользоваться плодами Наук, основы коих доступны одним лишь Ученым, все-таки их невежество не столь глубоко, как у простолюдинов. Удивительное искусство, царящее в трагедии, делающее ее, по мнению всех знатоков, наитруднейшим жанром, может быть оценено лишь тонкими, справедливыми и изощренными умами. Знание характеров, глубокое постижение природы страстей, умение наделять ими сердца героических персонажей и вкладывать им в уста речи, приличествующие их происхождению, положению и состоянию духа, — это искусство не из числа тех, что подходят для увеселения черни. Итальянские паяцы, акробаты, упражняющиеся в рискованных прыжках, все эти Дзанни, Панталоне[8] и подобная им публика — все это актеры, угождающие нынешним нравам простонародья. А если Феспид[9], а после него Андроник и обращались в своих произведениях к афинскому и римскому народам, то ведь все это происходило в простодушные, а лучше сказать — в варварские времена. То был век, когда трагедия бродила по дорогам и не знала иных подмостков, кроме дощатого пола балагана; то был век всеобщего неустройства, когда полководцы, диктаторы и консулы еще происходили из числа горожан и хлебопашцев. Тогда Поэзия, наравне с Красноречием и всеми Свободными Искусствами, и вправду служила

толпе. В те времена никто не находил странным, что она услаждает Народ, покоривший все три части Света, ищет высочайшего одобрения Державы, могущей за три часа сменить правителя мира, и пользуется благодеяниями народа-властелина, безраздельно распоряжавшегося скипетрами и коронами. Ныне же, когда беспорядок в империях прекратился и порядочным людям не приходится более сажать чечевицу и ходить за плугом, все что есть благородного, ученого и разумного в благоустроенных государствах — все это теперь отделено от простого народа, который из всех познаний владеет одними только Механическими Искусствами [10], да и то больше благодаря навыку, чем теории.

Положив все сказанное за истину, участь изящной словесности должно было бы признать весьма горестной, если бы Трагедия, сие наипрекраснейшее создание Поэтов и совершеннейшее произведение Муз, вдруг была приведена в ничтожество и превращена в забаву для животного, неспособного ни на что благородное. Печальной оказалась бы доля этой великой государыни, сделайся она добычей невежественной толпы после того, как сумела внушить людям трепет перед властью богов, предавших Андромеду свирепости некоего Чудовища лишь за то, что царь, ее отец, презрел их могущество [11]. Впрочем, нет нужды далее доказывать, сколь несправедливо приписывать низкую цель столь прекрасному творению; ведь из всех писателей, покоренных ее чарами, один только Кастельветро попытался опорочить их и навязать недостойное употребление. Однако же, прислушавшись к Наставнику Философов, Поэтов и Ораторов [12], мы узнаем, что сие превосходнейшее творение совершенно несовместно с нравом простого народа и что именно потому, что последний восторгается пьесами со счастливым концом, сии пьесы надобно отвергнуть, признав, что трагедии, оканчивающиеся несчастливо, неизмеримо более совершенны. Это знаменитое суждение, высказанное в поддержку Еврипида и против толпы [13], ясно показывает, что Философ всегда презирал ее, никогда не думал уважать ее вкуса, не почитал ее зрителем трагедии, коей Правила он установил наперекор народному мнению. Лопе де Вега Карпьо — сей замечательный ум, достойный порицанья лишь за то, что в своих театральных произведениях не употребил тех совершеннейших приемов, о которых сам же и говорит в трактате об искусстве [14], написанном для поэтов-соотечественников, — не приводит, в оправдание собственной пагубной практики и преднамеренных ошибок иных доводов помимо того, что почти во всех своих Комедиях он желал угодить невежественной толпе, каковых комедий толпа эта и вовсе не смогла бы оценить, отличайся они безукоризненностью и будь написаны в соответствии с Правилами.

Porque come las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio, para darle gusto [15].

Одного этого довода довольно, чтобы увидеть: Трагедия превосходит народное разумение; ведь даже Комедией толпа способна наслаждаться лишь тогда, когда в ней нарушены правила и она наполнена всяким вздором. Но лучше всего мы можем опровергнуть мнение Кастельветро при помощи его собственных аргументов. Порицая Катулла за то, что тот умолял Музы вселюдно разгласить об услугах, оказанных ему Маллием [16], Кастельветро выставляет тот очевидный довод, что если сии девы и пересказывают поведанное им поэтом, то обращаются при этом лишь к очень немногим людям, восприимчивым к благородным предметам, а отнюдь не к тем, кто вовсе лишен такой восприимчивости.

Percio che la Muse rammemorano le cose, a pochi, cio è ad alcuni Poëti, & non a molte migliaia di persone (Lud. Castelv. Parte 3. Particella 16) [17]. Поистине, если даже в несравненно более доступных для простонародья жанрах, нежели Трагедия, Музы обращаются лишь к немногим, то ясно, что в высокой Трагедии они и подавно не станут обращаться к презренной толпе; объявить толпу судьей Трагедии — все равно что доверить суждение о прелестях **Аминты** [18] какому-нибудь арабу или скифу. Правду сказать, поскольку государи всегда пеклись о Трагедии как о благороднейшем из жанров, равно как и по причине ее царственного величия и достоинства, Древние отзывались о ней с почтением, а некоторые из них, отнюдь не считая Трагедию забавой для черни, напротив, именовали ее творением, достойным государей.

Et dedimus Tragicis carmen regale conthurnis [19].

Quique dedit Latio carmen regale Severus [20].

Вот славное имя, данное Трагедии в век просвещенности; и когда искуснейший поэт, почтивший ее таким образом, говорит о Кассии Севере, известном своими трагедиями, он обыкновенно называет его преславным певцом славных царей.

Quod legis, o vates magnorum maxime regum,
Venit ab intonsis usque, Severe, Getis [21].

Коль скоро даже из глубин Скифии до Трагедии доносились такие хвалы, нетрудно понять, что первейший и просвещеннейший во вселенной город также не отказал ей в заслуженных почестях. Действительно, в царствование Августа все великие умы были увлечены Трагедией. Сей мудрый император сам немало пекся о ней и посвящал ей все время, свободное от управления Вселенной; люди благородные и сано-

витые также весьма заботились о Трагедии. В те поистине счастливые и благородные времена ее именовали не иначе, как творением, воспевающим государей.

Pollio Regum
Facta canit pede ter percusso [22].

О Трагедии заботился и сам Цезарь, величайший на земле государь, устраивавший представления во дни отдохновения империи. Поистине лишь тогда, когда я представляю самого владыку Вселенной на краю сцены, у ног Лаберия, актера и римского всадника [23], — лишь тогда я должным образом постигаю все величие Поэзии. [...]

Перенесясь из Италии, где происходило все описанное, в Аттику, откуда произошла Трагедия, мы узнаем, что сей край, свидетель рождения ее красот, дал и первых ее почитателей. Отличаясь наибольшей на земле просвещенностью, жители Аттики более всех были покорены чарами сей государыни. Мы узнаем также, что спартанцы, сии удивительные мудрецы, включавшие математику в число детских игр, внимали Ликургу, побуждавшему их наставляться во всякого рода добродетелях при посредстве творений Эсхила, Софокла и Еврипида — учителей человеческого благоразумия. Мы узнаем, что сия священнейшая во вселенной держава назначала особого магистрата, дабы он всенародно вслух читал Трагедии сих великих мужей; ведь не умея согласить свою приверженность к умеренности с пышностью украшенных золотом и слоновой костью театров, спартанцы предпочли вовсе отказаться от исполнения трагедий, нежели довольствоваться убогими представлениями. Мы узнаем также, что афиняне, сии хитроумнейшие политики, готовы были разорить собственную казну ради сооружения театра для постановки **Антигоны** и не поскупились на миллионы золотом для **Электры**, как если бы дело шло о спасении их свободы. Равным образом мы узнаем, что по всей Греции величественная Муза Трагедии отнюдь не участвовала во всенародных празднествах, ибо сии мудрецы столь высоко чтили ее, что допускали лишь на серьезные собрания, где ей был посвящен особый культ. Мы узнаем, наконец, что Александр, сей честолюбец, не уважавший и презиравший целый мир, был настолько восхищен творениями Еврипида, что, велев собрать всех образованных персов и дерусиеев [24], распределил между ними роли в стихах, затем, чтобы в любой час наслаждаться этими божественными трагедиями. Пожалуй, сей великий государь столь далеко распространил свои победы лишь для того, чтобы как можно более расширить пределы царства изящной словесности. Коль скоро помыслы о ней не оставляли его и в варварских странах, значит, он покорил их потому, что желал повсюду прославить Стихотворство; переплыл столько морей и подчинил столько народов, дабы утвердить трон Трагедии во всей вселенной. Однако же и он был не первым владыкой Македонии, испытавшим силу ее чар. Благородная привязанность к сей пре-

красной государыне была им унаследована; он воспринял ее вместе с короной. Ведь мудрый Архелай[25] любил и почитал Еврипида не менее, чем Александр — его творения.

Вот какими почестями окружали великие государи Владычицу Театра в героические времена. Но с тех пор как среди большинства властителей нерадение к умственным занятиям прослыло за добродетель, а люди благородного состояния стали почитать себя достойными презрения, ежели сами не презирали Наук, — с этих пор участь Трагедии, труднейшего жанра, вкупе со всей Поэзией и Словесностью, сильно переменилась. Напыщенные владыки, взошедшие на свои троны, дабы с наибольшим удобством опустошать землю, не могли быть покорены неведомыми им красотами; коль скоро же Небесные Дщери явились среди людей затем, чтобы воздать хвалу одним лишь достойным мужам, не приходится удивляться, что те, кого восхвалять было не за что, оставили их в безвестности. И вот, если в просвещенные времена великих мира сего услаждали все девять Муз, особливо же Мельпомена, Муза Трагедии, то во времена упадка Словесности, случившегося по нерадению государей, сии государи принялись заполнять свой досуг одними только незатейливыми Танцами да Балетами[26], служившими у Древних лишь сопровождением к поэтическим произведениям. Помянутые государи уподобились женихам Пенелопы, кои, не будучи довольно хороши, чтобы удостоиться благосклонности самой царицы, вынуждены были обходиться милостями дворцовых прислужниц.

Однако же Небо и на сей раз не покинуло своих дочерей. Когда мнилось уже, что Парнас поражен ударом молнии, что со смертью великих поэтов в могилу было сведено и само Стихотворство, — тогда вмешалась Судьба изящной словесности: Наука Поэзии возродилась в трудах величайшего в мире ума, столь почитаемого в наше время; сей новый Орфей разогнал варварский мрак, едва не поглотивший человеческий разум. Разобрав все поэтические произведения, некогда восхищавшие Грецию, великий Философ в трех замечательных Книгах изложил предписания, относящиеся до того чудесного Искусства, коего главные Правила всегда применяли знаменитые писатели, хотя сии правила и достались им по традиции, без имени ее родоначальника и без всяких обоснований. Если бы злая судьба, ненавистница прекрасного, не отняла у нас два из трех Рассуждений Аристотеля, где он трактует о Поэзии, мы воочию убедились бы, что все, им написанное, достойно восхищения. Что же касается дошедшего до нас Рассуждения, коего беспорядочность убеждает всякого здравомыслящего человека, что сей великий ум так и не довел работу над ним до конца, то из него явствует, что славный муж был знатоком всех Дисциплин и что, посвятив себя наисуровейшим Наукам, он все же находил время и для наук приятных. Вослед Аристотелю, хотя и несколько столетий спустя, уже во времена первых Цезарей, явился Гораций; этот на удивление просвещенный муж, проведший дни свои при императорском

дворе, среди людей благородных, оставил нам свое **Искусство**[27], где весьма умело коснулся некоторых правил, относящихся до театра. Вот и все Поэтические Предписания, оставленные нам древними писателями, жившими в Греции и в Италии. Но ежели их наставления и не слишком пространны, они зато настолько разумны, что не последует им только безумец. Среди современных писателей искусству Поэзии посвятил себя Вида, поэт из Кремоны, славный епископ Альбы, после того как Лев X и Клемент, его преемник, два наших папы, высоко чтившие поэзию, с похвалой отозвались о его божественной **Христиаде**, которую он сочинил по их совету. Сей разумнейший прелат, почитавшийся не только при жизни, но и после смерти, оставил нам небольшое сочинение в трех Книгах, трактующее о воспитании Поэта, начиная с самого его детства, сочинение, где он подражает Горацию, прибегнувшему к стихам, дабы разъяснить науку стихотворства. Из посвящения к этим замечательным поэмам, обращенного к дофину, находившемуся в то время в плену вместо великого Франциска[28], явствует, сколь великую любовь к Поэзии питал сей превосходнейший монарх, Покровитель наук и Отец изящных искусств. [...] Сей несравненный государь, чье славное имя не умрет, доколе пребудут на свете Музы, столь усердно заботился о приобщении своих отпрысков к изящным наукам, что даже меценатам из рода Медичи, покровительствовавшим в то время в Италии литераторам, пришлось признать, что юные принцы Франции — это звезды, взошедшие над Парнасом. Поистине, Парнас испытал их благотворное влияние, как только бразды правления в нашей державе перешли к дому Валуа[29], великолепнейшей, благороднейшей и просвещеннейшей в мире династии. В те прекрасные — несмотря на то, что Францию, заполоненную тогда иноземными знаменами, раздирали распри, — времена многие славные писатели, даже и посреди смуты, помогли торжеству Муз. Юлий Цезарь Скалигер, умнейший муж среди тех, что явились за последние столетия, составил семь Книг, разобрав в них всю древнюю поэзию. Никогда доселе столь малый том, впитавший в себя множество книг, не содержал такого изобилия премудрости; сие сочинение восхитило всех ученых мужей, коим ни зависть, ни ненависть к автору не сумели замутить рассудка. Наконец, Даниель Хейнзиус, краса Севера, достойнейший восприемник Скалигера, последовал по стопам сего героя и написал трактат по поэтике, где, в согласии с Аристотелем, изложил способы сочинения трагедий. Кроме этих четырех славных мужей, мы не можем назвать писателей, коих следует считать авторами Поэтик. Хотя во Франции, Германии, Италии и являлись выдающиеся знатоки, посвятившие свое перо греческим и латинским поэтам, равно как и поэтам собственных стран, однако же все они большею частью занимались критикой, парафразами или переводами и не сумели составить Правил Искусства. Впрочем, надобно отдать должное благородным устремлениям Ронсара, Дю Белле, Пелетье и Баифа[30], чьи творения весьма почитали наши государи, наслаждавшиеся ими даже посреди своих

ратных триумфов. Их воодушевленные рассуждения о стихотворном ремесле непреложно свидетельствуют, что они сумели бы изъяснить любые вопросы поэтики, если бы только скудость познаний, коими располагали в их время относительно самих основ сей Науки, не препятствовала им в их влечении. Из весьма разумного трактата Дю Белле, названного им **Поэтическое искусство**[31], мы узнаем, что намерения сего славного мужа были весьма похвальны и достойны его высокого происхождения. Следует также отдать справедливость уму, доктрине и суждениям Жака Пелетье, чье **Искусство Поэзии**[32] ясно показывает нынешним поэтам, что их предшественники разыскивали для себя алмазы в афинских и римских сокровищницах и отнюдь не спешили украситься флорентийскими эмалями и мадридскими стекляшками. Помимо творений всех этих славной памяти французских писателей, наши библиотеки полны сочинениями авторов со всех концов Европы, размышлявших над законами поэтического Искусства и желавших либо истолковать Аристотеля, либо подкрепить похвалы в адрес тех или иных произведений, либо же, наоборот, обосновать свои возражения, коль скоро речь заходила о Критике.

Среди всех этих замечательных сочинений тщательный труд Лодовико Кастельветро следовало бы признать поистине превосходным, когда бы страсть противоречить ученейшему из людей не внушала ему весьма странных мнений. Благодаря обширной памяти он сумел в своей книге воспользоваться самыми редкостными примерами, взятыми из Предания и из Истории; глубокое знакомство с творениями поэтов всех времен позволило ему цитировать их с тою же точностью, с какой они сами сделали бы это; короче говоря, ясность и четкость мысли, которые придают методичную правильность всему его учению, могли бы послужить достойным основанием руководства по Поэтике, если бы только стремление возвеличить самого себя путем всяческого принижения Аристотеля вконец не ослепило его в столь высоком начинании. Ведь всякий, чей умственный взор не помрачен, сразу заметит, что Кастельветро озабочен вовсе не тем, чтобы просветить читателей своих комментариев, а тем, чтобы доказать им, сколь темен текст Аристотеля. Вот откуда возникают все эти возражения, коих больше, чем страниц в его книге, и коими он забивает головы читателей, жаждущих, чтобы толкователь Аристотеля раскрыл перед ними всю его правоту, обращающихся к сочинению Кастельветро лишь затем, чтобы уразуметь мысли Философа, оставшиеся неясными в его собственных творениях. Вот откуда возникают эти бесконечные разногласия с Аристотелем, когда Философ идет в одном направлении, его толкователь — в другом, а читатель, недостаточно просвещенный, чтобы двигаться самостоятельно, не знает, за кем последовать — то ли за Аристотелем, положившись на его авторитет, то ли за Кастельветро, доверившись его многословным рассуждениям, коими он пытается подкрепить свои мнения. Вот откуда возникают бесполезные вопросы, оскорбительное недоверие, пустые придирки — короче ухищрения, столь свойственные

сей весьма спорной книге, коей автор, наговорив о правилах поэтики больше, чем понадобилось бы для комментирования всего Раймунда Луллия [33], оставляет читателя в полной растерянности, убежденного лишь в двух странных истинах: что Поэтика есть Искусство, недоступное разумению, и что Аристотель — это софист, взявшийся рассуждать о вещах, в коих ничего не смыслит.

Поистине, можно ли извлечь хоть какую-нибудь пользу из сочинения, где утверждается, будто Аристотель, сей несравненный, по мнению ученейших людей, Автор **Поэтики**, сам не понимал, каково должно быть воздействие поэтических произведений, составлению которых он обучал? Altri potra vedere quanto Aristotele poco intenda quale sia il diletto che si puo prendere della favola della Tragedia (Lud. Castelvetro. Parte princip. 3. Particella 15) [34]. Может ли принести пользу писатель, обвиняющий великого мужа в том, что тот подбивал поэтов на нелепейшие сумасбродства, позволяя им вымышлять на манер Агафона? [35] Hora si vede a quale sconvenevolezza ci conduce l'autorita d'Aristotele, & l'essempio d'Agathone, se feguiremo l'una, & l'altro per buoni (Parte 3. Particella 7) [36]. Может ли принести пользу писатель, который, полагая Историю единственным основанием и естественным предметом Поэзии, заключает отсюда, будто Философ трудился напрасно или, по крайности, без особой пользы, поскольку-де прежде чем заводить речь об искусстве Поэзии, ему надлежало обучить искусству Истории? Seguita necessariamente che Aristotele habbia, si puo dire, in vano impresa questa fatica presente di scrivere l'Arte Poëtica, non essendo prima stata l'arte dell'Historia (Parte 1. Particella 1) [37]. Который утверждает, будто многие правила Аристотелевой **Поэтики** никак между собою не связаны и попадаются среди иных его рассуждений случайно и без всякого порядка? Questo insegnamento non è congiunto con le cose dette di sopra, ma posto in questo luogo a caso, si come molte altre cose poste in molti altri luoghi di questo libretto (Parte 3. Particella 16) [38]. Который заявляет, что нам не следует доверяться учености Аристотеля, служащей опорой его доводам? Ne punto vale l'esperienza addotta da Aristotele, per provare la sua opinione (Parte 3. Particella 18) [39]. Который уличает Аристотеля в неточном изложении приключений Улисса, коими Философ пользуется в качестве примеров? Meno attentamente che non se conveniva, dice Aristotele che Ulisse fu riconociuto da guardiani da porci (Parte 3. Particella 16) [40]. Который высокомерно упрекает Аристотеля, защищающего Гомера от нападок Протагора [41], в двух тяжких ошибках? Nell'accusa Protagora ha commesso uno errore in Grammatica, & Aristotele ha commessi due errori nella difesa (Parte 3. Particella 21) [42]. Который вообразил, будто Аристотель ошибается относительно того, что именно, согласно законам Искусства, поэту дозволено изменять в Предании? Aristotele nell'argomento dell' Odissea posto qui, non ha posto propriamente il proprio, cio è quello che il Poëta non puo mutare (Parte 3. Particella 18) [43]. Который утверждает, что некоторые Правила великого Учителя надобно отвергнуть, а другие

установлены им неточно? Questo che dice Aristotele non è da ricevere, poi che è constituita l'Arte della Poësia (Parte 3. Particella 18) [44]. Aristotele ci ammunisce, come non basta, che l'una di queste parti stea bene, ma conviene che amendune steano bene (Parte 3. Particella 19) [45]. Который, вступив в спор с замечательным гением относительно строения Эпической Поэмы, осмелился заявить, будто она превосходит Трагедию и предшествует ей? Vuole adunque Aristotele che la constitutione dell' Epopea non possa essere minore, o pure uguale a quella della Tragedia, il che per le sue ragioni io non comprendo ancora essere vero. (Parte 4. Particella 2). Io lascio di dire, che l'Epopea ha data la forma alla Tragedia & che per cio ragionevolmente deve andare avanti alla Tragedia (Parte 1. Particella 3) [46]. Короче, Кастельветро, с невиданным усердием преследуя Аристотеля, уличая его во множестве противоречий, якобы допущенных в **Поэтике**, насмехаясь над его способом излагать сию науку, в конце концов без зазрения совести заявляет, что сам-де он сочинил свои многословные Комментарии, дабы раскрыть все достоинства Поэзии, которых Аристотель только коснулся; дабы указать на ее недостатки, а также истолковать те ее свойства, на которые Философ, то ли по нерадению, то ли по неспособности, и вовсе не обратил внимания. Per manifestare bene le cagioni investigate da Aristotele del bene & del contrario di questa Arte, o per trovarne di nuovo delle tralasciate da lui, o per istudio, o per altro rispetto [47] (заключительные слова Кастельветро в его Комментариях).

Вот какими яствами потчует итальянский толкователь божественного Аристотеля; он нападает на него на каждом шагу, так что во всем его сочинении едва ли найдется хоть одна страница, свободная от сомнений или прямых возражений против Аристотелева текста. Восторгаясь мнениями Древних, я вовсе не отвергаю суждений современников лишь потому, что они родились в наше время и им не исполнилось двух тысяч лет. Разум одинаково принадлежит всем временам. Он говорит на всех языках и может обитать в любой стране. Способность суждения у греков — та же, что у итальянцев; я не сомневаюсь, что наставник Максимилиана Второго может быть столь же просвещен, как и воспитатель Александра [48]. Но сказать по правде, свидетельства удивительного проникновения этого замечательного человека в самые разнообразные Науки столь чудесны, что, сравнив познания Аристотеля и Кастельветро, мы не станем колебаться в выборе между ними, ежели только не впадем в полное ослепление и отупение. [...]

Но как же поразятся читатели, узнав, что сей писатель, с такою язвительностью преследовавший Философа, распространил свои нападки и на всех остальных мудрецов, почитавшихся древними за просвещенность ума. Поистине они немало подивятся тому, что Кастельветро отказывает в рассудительности самому божественному Платону, утверждая, будто тот никогда толком не разумел природы Диалогов, из коих состоят его сочинения (Parte princip. 1. Particella 4) [49]. Немало

подивятся они и тому, что ни Цицерон, ни Гораций не ведали-де, как надлежит слагать поэмы, услаждавшие людей в век красноречия (Ibidem) [50]; они согласятся лишь с тем, что Кастельветро, по крайности, верен себе, заявляя, будто и Квинтилиан, сей наставник Ораторского Искусства, коснел в заблуждениях не менее Цицерона и Горация (Ibidem). Однако же я не могу представить, чтобы гнев не зашевелился в их сердцах, когда они узнают, что Кастельветро, одержимый своими пристрастиями, невыносимыми для всякого ученого человека, осмелился напасть на Маны самого великого Вергилия (Parte princip. 4. Particella 3) [51], попытавшись отнять звание поэта у этого замечательного гения, коему все благородные люди, когда-либо поклонявшиеся Музам, воздвигли алтарей не менее, чем самому богу Поэзии. [...] Но Кастельветро напал не только на творения древних. Нет ни одного современного писателя, хоть сколько-нибудь прославленного, который не был бы им подвергнут суровому суду; если Кастельветро не питает ни малейшего почтения к Пиндару, Эмпедоклу, Серапиону, Фалесу, Германику, Гесиоду, Вергилию, Лукрецию, Никандру, Арату, Манилию, Моску, Граттию или Евдоксу, то он столь же беспощаден к Бьюкенену, Палингену, Турнебу, Алчати, Курцию, Эразму, Полициано, Черрато, Вида, Саннадзаро, Понтано, Фракасторо [52], к божественным Скалигерам, короче, ко всем великим умам, явившимся недавно в мир с пользой для своей собственной славы и для славы словесности.

Поистине, обратившись к максимам, помещенным Кастельветро в начале его книги, мы убедимся, что всех этих превосходнейших писателей он обвиняет в одном и том же грехе; только часть из них он цитирует, всех же остальных осуждает молча; мы убедимся также, что в своем дерзком стремлении опорочить как древних, так и новых авторов он не слишком отличается от того героя **Илиады**, который равно сокрушал и троянцев и греков [53]. Верно, конечно, что относительно предмета поэзии Философ соглашался с Платоном и, вслед за своим учителем, утверждал, что поэт преступает положенные ему границы, когда принимается обучать Искусствам или рассуждать о Науках. Но окажись на месте Кастельветро другой, более терпимый человек, он, несомненно, постарался бы смягчить суровость Аристотеля и найти доводы в пользу помянутых выше великих мужей. Он нашел бы способ избавить их славные имена от Аристотелевой критики. Он сказал бы, что Философ потому исключил из области Поэзии толкование Наук и объяснение Искусств, что способы их изложения отличаются суровостью, несовместной, пожалуй, со сладостью поэтической речи, придающей столько очарования сей говорящей живописи; он сказал бы, что коль скоро яркие описания, оживленные рассуждения и величественные выражения, составляющие природную красоту и главную прелесть поэзии, отнюдь не подходят к дидактическому жанру, сухому, суровому и колючему, то, следовательно, нет надобности соединять две столь противных друг другу вещи; он сказал бы, что разнообразные

науки, будучи сложны по своей природе, нуждаются в языке свободном, не связанном ни законами каденции, ни количеством слогов в строке, ни стихотворным размером. [...] Но он сказал бы также, что, вопреки доводам, отдающим в распоряжение поэтов одни только легкие для них предметы, нашлись все же славные мужи, коим благородное честолюбие помогло изъяснить наитруднейшие материи на языке Муз; [...] именно так воспел некогда божественные предметы тот великий царь, чьим Парнасом был Сион[54]; что и языческое вероучение также было изложено поэтами; что все видения священных прорицателей, откровения Сивилл, короче, все древние оракулы, принятые или отвергнутые, были возвещены в стихах, именовавшихся язычниками Речью Богов, ибо именно к Поэзии обращались сии боги, дабы объявить о своих намерениях; что, наконец, на свете нет ни одной дисциплины, будь то Наука о Боге и небесных звездах или же о механических искусствах и земных растениях, которую поэты не умели бы растолковать в своих дивных песнях. [...]

Вот каким образом человек менее суровый, чем Кастельветро, исподволь постарался бы защитить великих поэтов. Погрешив против Аристотелевых правил, сии поэты, несомненно, допустили ошибку: однако же сами их ошибки стоят больше, чем любые достоинства посредственных писателей. [...]

Движимый любовью к изящной словесности, перечитав все, что говорит Аристотель касательно искусства слагать поэтические творения, и посчитав, что сам сужу о сем предмете довольно разумно, я решил, что вполне мог бы способствовать некоторому просвещению умов в нашем королевстве; ведь хотя в нем и есть поэты самого различного толка, однако же руководства по Поэтике до сих пор не создано. Рассудив, что все, сочиненное Философом относительно сей науки, нелегко для уразумения, что **Искусство**, оставленное нам Горацием, не слишком обширно, что Вида в своих трех Книгах говорит о задачах поэта чересчур обще, что **Поэтика** Скалигера доступна лишь наиученейшим людям, что Хейнзиус в своем **Рассуждении**[55] затрагивает одну только Трагедию, короче, рассудив, что все, написанное древними и новыми авторами об искусстве слагать поэтические произведения либо слишком узко, либо слишком широко для того, чтобы благородные особы смогли научиться столь тонкой дисциплине, весьма им необходимой, коль скоро она нередко служит предметом их светских бесед, — рассудив все это, я решил, что люди образованные не посетуют, ежели я дам им Наставления касательно того, как должно со всею справедливостью трактовать о поэзии. Я подумал, что они не воспрепятствуют мне совершить для своего Народа то, что сделали для своего некоторые итальянцы, Лопе — для испанцев, а великий Скалигер—для всех просвещенных людей Европы. Поистине, когда бы произведения сих славных писателей были удобопонятны жителям нашего королевства и вполне раскрывали Науку, о которой у нас речь, я не стал бы предлагать французам сочинение, содержащее предметы,

доселе ими не виданные, и по отдельности объясняющее все виды Поэзии. Однако же, приняв в соображение многочисленные разногласия, существующие, большею частью, среди заальпийских авторов, бравшихся рассуждать о поэзии и толковавших Аристотеля каждый на свой лад; уверившись, что сии толкователи настолько запутались в своих противоречивых мнениях, что, опираясь на них, нет решительно никакой возможности изложить интересующую нас Науку, я попытался сочинить руководство по Искусству, если не превосходящее все остальные, то, по крайности, более вразумительное, чем они. В столь отважном начинании я взирал на Философа как на источник всех истин, касающихся поэтического мастерства; подумав же о том, что свои правила он установил путем разбора достоинств и недостатков превосходнейших произведений, восхищавших некогда всю Грецию, я рассудил за благо не удаляться от ствола сего древа и во всем следовать мнениям ума, который и в области словесности должно признать божественным. [...]

Надобно воздать хвалу всякому, кто берется критиковать что-либо с единственной целью извлечь из этого полезные наставления, всякому, кто, нисколько не тревожась о почестях, следует по пути истины. Я полагаю, что, познакомившись с моими замечаниями, касающимися ошибок, допущенных древними, читатели поймут, что, открывая сии ошибки, я старался лишь о том, чтобы просветить наших современников; убедившись, с какой великою охотой превозношу я красоты божественных поэтов, они поймут также, что всякую хвалу я воздаю по естественной наклонности души, тогда как бранить меня понуждает одна только необходимость. Если бы большая часть писателей, коих суждения я разбираю, не отличалась отменнейшими достоинствами, я бы не стал утруждаться, задумываясь над их мнениями; то, что я подвергаю сих писателей критике есть неоспоримое свидетельство моего к ним почтения. Греческие и римские авторы были достойнейшими людьми, однако же всего только людьми, подверженными тем же заблуждениям, что и мы с вами. Отсюда надобно заключить, что человеческие творения никогда не бывают вполне совершенны; если мы обнаруживаем ошибки у своих предшественников, это значит лишь то, что наши потомки или даже современники сумеют открыть наши собственные недостатки.

Вот так собираюсь ответить я не в меру усердным ревнителям произведений древних, равно как и современных авторов, родившихся по ту сторону Альп и Пиренеев и столь превозносимых сими ревнителями. Господа эти выкажут много недовольства, когда обнаружат, что я осмеливаюсь искать ошибки у поэтов испанских и итальянских. Ведь если я объясню им недостатки Софокла и Еврипида, Энния и обоих Сенек, они, пожалуй, еще согласятся со мной. Но если я решусь вынести подобный приговор комедиям Лопе, **Пастуху** Гварини или **Аминте** Тассо, то они тут же завопят караул, уличая меня в нечестии. Зато примись я поносить творения нашего королевства, кои представ-

ляются сим радетелям изящного весьма несовершенными лишь затем, что сочинены в их собственной стране, тут они осыпят меня похвалами. Однако же они назовут меня попросту несносным, коль скоро я открою недостатки в произведениях иноземных, дабы показать помянутым радетелям, что прелести, приводящие их в такое восхищение, на деле суть ошибки против Искусства, что в своем идолопоклонстве они недалеко ушли от народов, презирающих все прекрасное и почитающих одних только Чудовищ. Поистине можно лишь пожалеть сих сумасбродов с их ребяческими суждениями, равно как и тех неразумных, кто злобно ненавидит наше королевство только за то, что это их собственная, а не чужая родина.

И все же их мнение не может помешать нам со всею смелостью объявить, что творения французов суть самые совершенные среди всех, когда-либо созданных на народных языках. Если человек толковый, беспристрастный и рассудительный подвергнет сии творения своему суду, он тотчас согласится, что приемы наших поэтов, слывущих — во мнении лучших знатоков — подлинными мастерами, несравненно более совершенны, правильны и основательны, короче, более близки духу великих поэтов древности, чем у всех остальных народов. Располагай я большим досугом, я без труда обнаружил бы перед всеми сию истину. Я прибегнул бы к сравнениям, взятым из практики нашего театра, и доказал, что французская Мельпомена гораздо более походит на греческую, чем испанская или даже итальянская. Я доказал бы, что, слагая пылкие гимны и сладостные песни, наши лирические поэты возносятся, на крыльях Пиндара, до самых небес; что наши элегические поэты умеют источать столь же сладостные слезы, что и Овидий, оплакавший некогда расставание со своими близкими; что, в рассуждении о поэзии героической, граф де Дюнуа [56] есть не кто иной, как новый Ахилл, исполненный благородства и осененный славой; что Орлеанская Дева восхищает нас, будь то в пылу битвы или на мученическом костре, не менее, чем трогает сама царица Карфагена, всходящая на костер. Поистине нет ничего удивительного, что наш мужественный народ, почитающий Поэзию вот уже пятнадцать или шестнадцать столетий, и здесь превзошел все остальные народы, преисполненные к нам зависти и поныне носящие на себе следы нашей ловкости и доблести. Не пристало нашей державе, вырастившей со времен Людовика Святого [57] не менее десяти дюжин знаменитых поэтов, среди коих встречались и короли, уступать в Изящной Словесности тем обездоленным странам, откуда варвары-вандалы и неотесанные мавры некогда изгнали всех Муз; ведь все наши государи, такие, как Хильперик, Карл Великий, Филипп [58], равно как и большинство их вельмож, постоянно слагали стихи и на нашем родном наречии, и на языке самих римлян. Впрочем, нет никакой надобности понуждать сии народы к признанию, что всему, что они умеют в Поэзии, они выучились у нас; ведь и Сперони, и Бембо, два итальянских автора, сами возносят нам хвалу и чистосердечно свиде-

тельствуют о своей признательности. Правду сказать, испанцам, по причине их заносчивости, нелегко будет согласиться, что они облагодетельствованы нашими предками. Впрочем, произведения, доходящие до нас из Кастилии, довольно грешат против Правил, чтобы не доставить чести тем, кому пришлось наставлять их авторов; однако же испанцам, при всей их надменности, придется признать, что они и по сей день влачились бы под игом грубых варваров, ежели бы только французская доблесть не избавила их от него.

Коль скоро, движимые благородным честолюбием, наши предки ранее нас посвятили себя прекрасному Искусству Поэзии и сделались наставниками всех соседних народов; коль скоро славные поэты, жившие незадолго до нас, сумели сохранить за нашей державой превосходство, коего — тому назад пятнадцать столетий — добились певцы ее побед, мы выказали бы мало величия и гордости, если бы не постарались приумножить славу отечественной словесности, сей соперницы отечественного оружия. Но как полководцам надлежит действовать соразмерно своим силам и вступать в большие сражения, лишь будучи уверенными в победе, так и тем из наших писателей, кто обладает скудными познаниями, надобно соблюдать скромность и не браться за значительные произведения, коих сочинение требует большого умения и отменного дарования. Не станем скрывать: допустить, чтобы к Трагедии подступался всякий, кому не лень, потерпеть, чтобы сцену, наследующую театру Древних, заполонили стихи, кои впору распевать уличным певцам с Нового Моста[59], а отнюдь не слушать в Лувре, — значит весьма дурно печься о славе французских Муз. Я поистине дивлюсь поразительной дерзости тех безумцев, кои, не зная толком ни грамоты, ни даже языка, а единственно прельстившись похвалами тупиц, готовых восхвалять любую несуразность, смело вступают на сцену и, ничуть не краснея, тщатся выдать за язык самих богов бормотание, которое и на человеческую-то речь едва походит. Впрочем, нам довольно известно, что наглость и дерзость есть именно свойство невежд; что ничтожнейший рифмоплет без зазрения совести принимается марать произведение, к коему не решались подступиться ни Ронсар, ни Баиф, ни Дю Белле, ни Пелетье; а ведь все они принадлежали к ученейшему кружку, который, во дни его Академий, не однажды почтили посещением наши государи. Поистине подобное бесстыдство не может заслужить прощения, ибо оно слишком губительно для славы нашего разумного, изящного и искусного народа. Суверенам не пристало думать, будто, заботясь о блеске государыни, почитаемой некогда могущественнейшими владыками Вселенной, они пекутся о вещах, недостойных их величия. Им надлежит показать всему миру, внимающему им, составляющему о них мнение даже и по тому, как они проводят свой досуг, что они обо всем судят разумно и неспособны получать удовольствия от предметов неправильных; они ни в чем не поступятся против своего королевского величия, если окружат Стихотворство тем же почетом и уважением, коими окружил

некогда Поэзию несравненный Франциск, равно как и Карл, его восприемник[60]. Государи смертны, подобно нам грешным; однако же их выдающееся положение доставляет им замечательную возможность продолжать жить и после смерти. Ведь именно Поэзия воскресила из мертвых Ахилла, Гиерона и Энея. Благодаря славным творениям Гомера, Пиндара и Вергилия люди будут восхищаться сими героями до скончания веков — даже тогда, когда вовсе забудутся и Предание и История. Помянутые герои добились почестей отнюдь не за плату. Великие поэты воспели их деяния в своих прекрасных стихах за их замечательные достоинства; увенчав их чело коронами, поэты сами заслужили увенчания. Итак, надобно, чтобы государи проводили свои дни в трудах и подвигах, а поэты непрестанно учились искусству, дабы обессмертить их имена. Ведь равно постыдны — несовершенные творения для тех, кто их создает, и незаслуженные почести — для тех, кто их принимает.

Что до меня, то я люблю свою Родину самой нежной любовью, со всем пылом, подобающим человеку благородному и пекущемуся о славе Отечества; посему я и рассудил, что из моего сочинения французы могли бы научиться Искусству славить свои победы, одержанные в переменчивых битвах, равно как и Искусству приумножать радости во дни, когда царит мир. Я поставил целью сделать так, чтобы великим гениям, коими столь обильна наша держава, не было надобности за пределами французского королевства искать наставлений в Науке, весьма почитавшейся нашими предками и не менее любезной сегодня всем, кто питает привязанность к изящным предметам. Руководимый сим благородным намерением, я решил отнюдь не задерживаться на сумасбродных суждениях безумцев, утверждающих, будто Поэзия не нуждается ни в каких руководствах и что обычного здравого смысла якобы довольно, чтобы уразуметь, а равно и сотворить любое произведение человеческого ума. Ведь коль скоро мы не досадуем на слепцов за то, что они пренебрегают красивыми женщинами, живописными полотнами и другими приятными предметами, услаждающими наш взор, нам следует признать, что и те, кто незнаком с Искусствами, могут быть вполне бесчувственны к прелестям, которые находим в них мы. Верно, конечно, что государи и поэты равно суть творения Природы. Но верно и то, что первым она дает только сан, а вторым — только дарование. Посему мы и полагаем, что поэт, дабы преуспеть в своем искусстве, нуждается в Наставлениях; более того, прежде чем он начнет изучать Искусство, он должен овладеть разнообразными познаниями. Тщетно будет он пытаться увлечь нас своим гением, если он не обладает при этом твердой памятью, плодовитым воображением и основательностью в суждениях. Но хотя сии способности, позволяющие нам творить, равно как и различать вещи, являют собой всеобщее основание человеческого ума, не следует уповать на то, что применение их будет правильным, если Изящная Словесность и правила Искусства не прольют на них своего света.

Риторика Аристотеля и есть тот неисчерпаемый кладезь премудрости, который просветит поэта касательно того, как правильно изобразить и подобающим образом изъяснить предметы. Из **Риторики,** на примерах, извлеченных из древних поэм, поэт узнает, что Красноречие воцарилось в Поэтических Творениях задолго до того, как им начали восхищаться в речах Ораторов. Поэт узнает также, что изяществу и выразительной силе, коих ему недостает от природы, он сможет научиться, читая произведения великих мастеров; он узнает, наконец, что в делах, касающихся человеческого ума, все, что начинает Природа, всегда довершает Искусство. Я полагаю, что, следуя моим советам, даровитый человек сумеет подняться весьма высоко; и если он примется на практике применять Искусство, которое я ему открываю, лишь после того, как в совершенстве изучит Теорию, он, несомненно, заслужит одобрение людей рассудительных. [...]

А теперь, выслушав все необходимые уведомления, вступите в храм Муз, приблизьтесь к их алтарям и узрите их возвышенную красоту, отнюдь не трепеща их божественного величия. Хотя они и принадлежат к прекрасному полу, в них течет рыцарская кровь. Ведь сии славные дщери Неба унаследовали все достоинства своего отца. Они величавы и светоносны. Поистине, коль скоро вас влечет язык самих богов, вы можете быть уверены, что вознеслись выше обыкновенных людей.

NEC TURBAE NEC IN TURBAM[61].

Франсуа д'Обиньяк

ПРАКТИКА ТЕАТРА

КНИГА ПЕРВАЯ

Глава II

О теме этого сочинения

Слава, коей достиг в последнее время французский театр, может внушить мысль, что рассуждение мое совершенно излишне и что наши поэты, которые подарили публике множество снискавших общее признание поэм, не извлекут никакой пользы из наставления, врачующего не свойственные им более недостатки. Скажу сразу: не так я тщеславен, чтобы браться за сочинение, целью коего было бы знакомить наших поэтов с тем, чем они каждый день, и с таким успехом, пользуются, и осуждать промахи, которых они уже не совершают. Я пишу единственно для того, чтобы объяснить совершенство их искусства и дать народу повод к восхищению, показав, какого мастерства, умения и тщания требует создание произведений, которые не обременяют наших комедиантов иным трудом, нежели простая декламация, и вызывают радость у тех, кто им внимает. Этим, мне кажется, могу я не только содействовать прославлению наших поэтов, но и доставить удовольствие всем. Ибо наслаждение прекрасными вещами становится полней, если обнажить причины, делающие эти вещи приятными. Как возрастает наше восхищение драгоценными камнями, если наряду с их превосходными природными свойствами мы принимаем во внимание то, скольким опасностям подвергались добывшие их для нас люди, так, убежден я, возрастут восхищение и радость, приносимые театральными представлениями великолепных поэм, если благодаря знакомству с обязательными для этих поэм правилами зрители проникнут в суть всех их достоинств и поймут, скольких дум, бдений и размышлений стоят они тем, кто нам их дарит.

Без сомнения, всякий удивится, увидав, что столь величественной и малоизученной теме посвящено рассуждение столь краткое, что доводы, приводимые в нем, весьма поверхностны; что редко прибегает оно к авторитетам и примерам, да и касается таковых лишь вскользь; что не обладает оно ни должной отделкой, ни плавными периодами, ни удачными сравнениями — словом, никакой искусностью, которая

могла бы обеспечить ему достаточно благоприятный прием. На это отвечу прежде всего, что я писал наставление, — а наставлению надлежит быть совершенно простым, ясным и не иметь иного украшения, нежели истина. Наилучшее же объяснение его несовершенства следует искать во мне самом. Для столь благородной и достопримечательной темы требовался более обширный и искусный ум и более пригодное к трудам и занятиям здоровье.

Я предлагаю публике не трактат, но лишь краткое изложение моих наблюдений в избранной области. Я не вступаю в какой-либо спор с современниками, чьи мнения, возможно, более справедливы, чем мои, не останавливаюсь на разъяснении прекрасных бесед, оставленных нам авторитетами, и не выхожу за пределы моих первоначальных мыслей. В том, что я написал, следует видеть лишь беглый обзор предметов, о которых я рассказал бы много пространней, не отними у меня другие размышленья и силы и желание. Таким образом, если читателю встретятся утверждения, обоснованные хуже прочих, то он должен объяснить это тем, что я не пожелал выбросить что-либо из моих первоначальных записок и, принужденный друзьями, отдал им эти записки такими, какими они были — с их слабостью, несовершенством и неровностью, отразившими ту беспорядочность, с которой разум, охваченный первым жаром, созидает план величественного сочинения. Но, возможно, отыщется среди этих наблюдений и дельная мысль — раскаюсь ли я тогда в том, что извлек ее из мрака, или, сказать точнее, спас от пламени, которому собирался обречь? И пусть не похвалят краткость моего труда, его строение и самую суть, — со временем, быть может, другой, более старательный и более удачливый, ступит на проложенную стезю и с помощью какого-нибудь славного покровителя добьется совершенства, о котором я не мог и мечтать.

Глава III

О том, что следует называть практикой театра

Вероятно, покажется дерзким, или по меньшей мере совершенно ненужным, писать о поэзии после множества превосходных древних и новых авторов, давших нам весьма подробные, исполненные всевозможной учености трактаты и особенно глубоко исследовавших поэзию драматическую, наиболее сложную и наиболее приятную[1]. Но кто согласен с Сенекой в том, что еще не все истинное высказано, тот не усомнится в уместности моего сочинения. Действительно, все, что удалось мне до сих пор видеть из написанного о театре, представляет собой лишь общие правила, которые суть не что иное, как теория,

о практике же и о применении этих важных предписаний не говорится ничего; и я осмеливаюсь утверждать, что рассуждения, которыми мы располагаем, чаще всего являются не более чем парафразами, или же комментариями к Аристотелевым, содержащими мало нового и много неясного.

Не стану останавливаться для того, чтобы угодить праздномыслию некоторых грамматиков и придирчивых логиков, которые, возможно, не пожелали бы признать справедливость такого разделения для искусства, все правила коего относятся к практике. Рассудительные ученые это разделение, без сомненья, одобрят, ибо в любом искусстве, как и в практических науках, всегда можно различить знание правил и умение их применять. Кроме того, общие предписания могут исполняться различными способами, о которых при обучении искусству ничего не сообщают и которые тем не менее весьма важны.

Так, архитектура изображает на чертеже величественные красоты здания, благородство его пропорций и общее великолепие; но приступающий к строительству отец семейства обязан проявить заботу и о тысяче необходимых мелочей, которых она не касается. Так, искусство игры на лютне, сведенное к одним правилам, может научить лишь самым общим вещам, именно: числу струн и ладов, аккордам и пассажам, трелям и размерам; мастер же обязан научиться, сверх того, многому другому, как-то: умению изящно менять во время исполнения силу щипка, незаметно и грациозно варьировать ритм, придавать своей игре правильный темп, а также тысяче других частностей, о которых ему могут не сказать при обучении и которые вообще не так легко описать.

То же происходит и в театре. Авторы снабдили нас пространными рассуждениями о совершенстве драматической поэмы, о ее происхождении и развитии, о ее определении, о ее видах, о единстве действия, о мере времени, о красоте событий, о чувствах, о характерах, о языке и о тысяче других подобных предметов, — причем лишь общими рассуждениями, каковые называю я теорией театра; что же до умения соблюдать начальные установления: подготавливать изображаемые события, обеспечивать единство времени и места, непрерывность действия, связь сцен, членение на акты и множество других частностей,— то древние не оставили нам никаких исследований в этой области, новые же авторы касались ее так мало, что, можно сказать, не касались вовсе. Ее-то и называю я практикой театра.

Впрочем, древние не писали ничего о практике театра потому, быть может, что она была в их время общеизвестна, и они не предполагали, что ее когда-либо забудут. К тому же стоит только прочитать их произведения и постичь мастерство, с которым эти произведения написаны, как она сразу явится взору. Новые же авторы в большинстве своем ее не знают. Причина этому — то, что они пренебрегают поэмами великих мастеров древности; если же и заглядывают в них, то не стараются наблюсти все тонкости и разобраться

в искусстве, с каким древние создавали свои лучшие творения. Между тем следует считать непреложным правило, согласно которому нельзя стать сведущим в драматической поэзии иначе, как с помощью древних и благодаря знанию их произведений.

Глава VI

О зрителях и о том, какое значение должен им придавать поэт

В этой главе я не намереваюсь рассказывать тем, кто приходит на представление трагедии, о молчании, которое следует сохранять, внимании, которым следует запасаться, сдержанности, с которой следует выносить суждения, и умонастроении, с которым следует трагедию смотреть; не намереваюсь рассказывать и о том, как избежать заблуждений, в которые может ввергнуть заведомая снисходительность или нетерпимость к автору, а также о многом другом, о чем, быть может, было бы уместно здесь рассказать.

Я буду говорить о зрителях единственно ради поэта и лишь постольку, поскольку они имеют отношение к нему, — чтобы объяснить ему, какое значение должен он придавать им, когда трудится для театра.

Воспользуюсь сравнением с картиной (в этом трактате оно будет служить мне часто) и укажу, что картину можно рассматривать двояко: во-первых, как живопись, поскольку это произведение живописца, состоящее из красок, а не предметов; теней, а не тел; из искусственного освещения, поддельного рельефа, кажущейся близости, создаваемой перспективой удаленности, и одной лишь видимости того, чего в действительности пред нами нет; во-вторых, в отношении к изображенному предмету (подлинному или предполагаемому таковым), которому присущи определенное местоположение, естественные качества, реальные действия и все, что вытекает из порядка и смысла вещей.

То же следует сказать и о драматической поэме. В ней можно видеть зрелище, простое представление, созданное искусством из образов того, чего в действительности пред нами нет. Мнимые принцы, дворцы из раскрашенных полотен, ненастоящие мертвецы — все это как бы живопись. Поэтому актеры и наделяются всеми признаками тех, кого они изображают, а декорации придается облик того места, где эти изображаемые люди должны находиться; поэтому действующие лица говорят на понятном для зрителей французском языке. Для того чтобы создать представление, поэты выводят на сцену то одного, то другого персонажа и заставляют их произносить монологи о том, что не было показано; для этого изобретается множество зрелищ и применяются различные театральные машины. Например, у Эсхила

дворец Клитемнестры открывается для того, чтобы можно было изобразить смерть Агамемнона, показав его тело, простертое на дверном пороге. У Софокла Текмесса распахивает шатер Аякса для того, чтобы можно было изобразить ярость Аякса, показав, как истребляет он стоящих вокруг животных. У Еврипида Гекуба падает в обмороке — так изображается безмерность ее страданий. Наконец, у Плавта перед нами предстают пленные, связанные и взятые под стражу, — так изображается их рабство, причем изображение это довершается тем, что они говорят (в чем можно убедиться, читая пьесу).

Можно, напротив, рассматривать драматическую поэму как подлинную, или предполагаемую подлинной, историю и полагать, что все ее события случились в действительности, а их порядок, сплетение, время и место были такими, какими они изображены. Действующие лица воспринимаются при этом в соответствии с их положением, возрастом, полом, их речи — так, как если бы они были произнесены, поступки — так, как если бы они были совершены, обстоятельства— такими, какими мы их видим. И хотя известно, что всем призведением повелевает поэт, что он распоряжается порядком и строем пьесы к собственному удовольствию, властвует над временем, по своему желанию растягивая его и сжимая, выбирает в целом мире место, которое ему больше нравится, и, наконец, опираясь на силу и гибкость своего воображения, изобретает интригу — словом, управляет содержанием и придает ему ту форму, которую избирает на своем тайном совете, — не подлежит сомнению и то, что все это должно быть очень хорошо слажено, чтобы казалось, будто действие само по себе рождается, развивается и завершается. Иначе говоря, оставаясь автором, поэт должен действовать настолько умело, чтобы никто и не заметил, что он все сочинил. Например, у Эсхила все происходит таким образом, как если бы Агамемнон и вправду был заколот, у Софокла — как если бы Аякс и вправду был разъярен, у Еврипида — как если бы и вправду рабыня Гекубы нашла на морском берегу мертвого Полидора, у Плавта — как если бы двое захваченных на войне пленных и вправду были проданы в рабство. То же можно сказать и о всех других пьесах, принадлежащих древним. Поэтому, желая одобрить или осудить пьесу, представленную у нас в театре, мы предполагаем, что изображаемые события происходят в действительности (или, по меньшей мере, должны были бы или могли бы происходить), и, исходя из этого предположения, выражаем одобренье, видя поступки и речи, которые и вправду могут быть совершены и сказаны действующими в пьесе лицами, и события, которые вправду могут произойти в представленных обстоятельствах, ибо в таком случае мы верим, что изображаемое действительно происходило (или, по меньшей мере, могло и должно было происходить) так, как нам показывают. И напротив, мы выражаем осуждение, видя поступки и речи, которые не согласуются с характерами, местом, временем и начальными обстоятельствами, представленными в пьесе, так как в этом случае мы в происходящее не верим.

Поистине, трагедию в ее сущности следует рассматривать как действие подлинное.

Чтобы понять, как поэт должен относиться к зрителям и какое он должен придавать им значение, достаточно обдумать то, что мы сказали о картине. Когда художник рассматривает картину как живопись и произведение искусства, он стремится прежде всего сделать ее красивой, чтобы те, кто будет ее смотреть, оценили его труд. Когда же он переносит внимание на живописуемый предмет, то старается согласовать изображение с природой и не допустить ничего хоть сколько-нибудь неправдоподобного, представляя себе, что все изображаемое существует в действительности. Пожелав, например, изобразить кающуюся Магдалину, он сохранит все существенные черты ее истории, которые позволят тем, кто будет смотреть картину, ее узнать [2].

Разумеется, он придаст Магдалине приятную для глаз позу, чтобы изображение не было отталкивающим; воспользуется самыми живыми красками, чтобы доставить взгляду наибольшее удовлетворение; не бросит ее ниц, лицом на землю, скрыв самое красивое, что в ней есть, но поставит на колени; не окутает ее всю власяницей, лишив всякой грации, но изобразит полунагой; покажет ее не в глубине грота, где она была бы не видна, но у входа. Так будет поступать он, рассматривая свое произведение как живопись, каковая должна воздействовать на чувства и доставлять удовольствие. Но, рассматривая его с другой стороны, в его отношении к действительности, он придаст лицу Магдалины цвет бледный и тусклый (никто не поверит, что при ее лишениях он может быть иным), вложит ей в руки не корону, но крест; бросит ее не на ложе, убранное шитым бархатом, но на голую землю; рядом с ней изобразит не дворец, но пустыню; вокруг — не пажей и свиту, но диких зверей (сохраняющих, однако, спокойствие и не мешающих ей пребывать в изображаемой местности). Скалу, в которой находится грот Магдалины, изобразит он не золотой, но целиком заросшей мхом; деревья поблизости — не покрытыми цветами и плодами, но наполовину засохшими; окрестности — безжизненными. Иными словами, украшая свое произведение сообразно состоянию кающейся Магдалины и сверяясь с тем, как она сама, а также изображаемые им место и обстоятельства представлены в истории, он приблизится мысленно к той действительности, которую хочет живописать.

То же можно сказать и о поэте. Рассматривая свою трагедию как зрелище и представление, он пользуется всем, что могут предоставить его искусство и ум, чтобы заставить восхищаться зрителей, и трудится единственно для их удовольствия. Он сохраняет наиболее возвышенные события представляемой истории, старается придать всем персонажам вид столь приятный, сколь это возможно, употребляет изысканнейшие фигуры риторики, изображает сильнейшие муки нравственности, не скрывает ничего из того, что следует сообщить и что может доставить удовлетворение, и не показывает ничего из того, что следует оста-

вить в стороне и что может оскорбить чувства. Короче говоря, он употребляет все средства, чтобы заслужить похвалу зрителей, и думает только о них.

Но когда он рассматривает свою трагедию как подлинную, или предполагаемую подлинной, историю, то заботится уже исключительно о том, чтобы соблюсти правдоподобие и представить все поступки, речи и события так, как если бы эта история произошла в действительности. Он согласует высказывания с характерами, время с местом, последующее с предыдущим; он следует природе вещей, стараясь не противоречить их состоянию, порядку, взаимодействию и свойствам, — словом, руководствуется только правдоподобием и отвергает все, что лишено его черт. Он поступает так, словно зрителей вообще не существует: его персонажи действуют и говорят так, как будто они и вправду цари, а не Мондори и Бельроз, как будто они пребывают во дворце Горация в Риме, а не в Бургундском отеле в Париже и как будто их видят и слышат только те, кто присутствует на сцене (т. е. в изображаемом месте). Вследствие этого они нередко провозглашают, что находятся в одиночестве, их никто не видит и не слышит, и не следует бояться, что их разговор прервут, уединенность потревожат, поступки разоблачат, а намеренья пресекут, хотя за всем, что они делают и говорят, следят две тысячи человек. Именно так поэт согласует природу действия с подлинной историей, у которой не бывает зрителей. Так и следует поступать, поскольку все, что выглядит явно рассчитанным на зрителей, является порочным.

Хорошо известно, что поэт и не начнет строить действие как подлинную историю, если это действие не может быть представлено, и поэтому существует опасность смешения двух описанных рассмотрений. Расскажу, как он должен их разделять.

Когда поэт исследует все, что он хочет и обязан донести до слуха и зрения зрителей, и затем рассказывает им это в монологах и показывает в зрелищах, он проявляет должную заботу о зрителях, рассматривая действие как представление. Но одной только необходимостью познакомить с чем-либо зрителей нельзя оправдать создание этих монологов и зрелищ. Как это понимать? Нужно, чтобы поэт отыскал в действии, рассматриваемом как подлинная история, причину или внешний повод (иначе говоря, основание), благодаря которому эти монологи и зрелища выглядели бы правдоподобно. Осмелюсь утверждать, что умение находить такие основания является высшей степенью театрального искусства.

Персонаж должен появиться на сцене и произнести монолог, чтобы зрители узнали о его помыслах и страстях; повествование о минувших событиях должно прозвучать потому, что без него зрители ничего не поймут в дальнейшем; зрелище должно быть явлено взорам с тем, чтобы вызвать у присутствующих печаль или восторг. Строя таким образом действие, поэт создает представление. Тем самым исполняет он свой долг и осуществляет главное свое устремленье. Но устрем-

ленье это он должен скрывать, используя основания, которые содержит действие, рассматриваемое как подлинная история. Появление на сцене персонажа должно объясняться тем, что этот персонаж кого-то ищет или вызван для какого-то поручения; повествование о минувшем должно быть связано с обсуждением настоящего или чьей-либо просьбой о помощи; зрелище должно, например, призвать кого-нибудь к отмщенью. Это и значит строить действие как подлинную историю, не принимая во внимание зрителей, потому что в действительности события могут происходить именно так.

Обратимся к четырем примерам, приведенным выше. У Эсхила Агамемнона закалывают внутри дворца; нужно, однако, чтобы зрители об этом узнали. Как же поступает Эсхил? Он заставляет несчастного царя, поражаемого внутри дворца кинжалами убийц, громко кричать. Так же поступает и Софокл, изображая смерть Клитемнестры от руки Ореста. Я не понимаю, почему некоторые утверждают, что эти поэты обагряют сцену кровью (первый — показывая смерть царя, второй — умерщвление царицы). Убийства в их пьесах происходят внутри изображенных на сцене зданий, а не перед взором зрителей, которые лишь слышат крики и видят трупы уже после того, как смертельные удары нанесены. У того же Софокла изображен разъяренный Аякс, и поскольку находящийся с ним рядом Улисс должен остаться невредимым, Минерва заставляет Аякса выйти из шатра, наводит на него чары и несколько задерживает приступ безумия. Еврипиду нужно сообщить зрителям о том, что Полидор мертв и бремя несчастий Гекубы увеличилось; чтобы это выглядело естественным, рабыня царицы отправляется на берег моря за водой, нужной для погребения Поликсены, и как бы случайно обнаруживает тело царевича, которое велит доставить несчастной матери[3]. Это и служит поводом для сообщения о печальном событии, и грубо заблуждаются те, кто полагает, что было бы лучше, если бы поэт послал на морской берег Гекубу, которая сама нашла бы там тело своего сына. Если бы двое пленных у Плавта пребывали в бездействии, зрители не увидели бы наиболее забавных событий, случившихся благодаря плутням Тиндара[4]. Но нельзя было бы правдоподобно объяснить появление пленников на площади, оставив их закованными внутри дома. Поэтому, не нанося ущерба ни представлению, ни подлинности действия, Плавт показывает, что Гегион, купивший пленных, не склонен их запирать и заковывать и обходится с ними милостиво, позволяя всюду расхаживать, быть может, в надежде, что боги обеспечат такое обхождение и его сыну, который также находится в плену у врагов. Впрочем, если бы мы пожелали назвать все подобные примеры у древних, перечисление вышло бы слишком длинным. Ибо в их театре не было ни одного события, ни одного монолога, ни одной страсти, ни одной интриги, которые не имели бы основания, содержащегося в действии, рассматриваемом как подлинная история, хотя поэт изобретал это действие единственно для того, чтобы создать представление.

Итак, поэт не должен принимать во внимание зрителей, когда он строит трагедию как подлинную историю, и вправе думать о них лишь тогда, когда создает представление. Если, однако, вооружась этим правилом, мы исследуем большинство поэм нашего времени, то увидим, что они грешат против правдоподобия даже в тех местах, которые считаются наиболее совершенными. Происходит это из-за того, что авторы, желая предложить что-либо вниманию зрителей, не находят основания, благодаря которому изображаемое выглядело бы подлинным. Бывает, например, что в представляемой истории кто-нибудь произносит монолог — в этом нет ничего плохого, поскольку зрителям нужно сообщить то, о чем в монологе рассказывается, — но человек этот говорит о том, чего не может знать, и происходящее выглядит попросту неправдоподобным. Или на сцене появляется охваченный безумной страстью влюбленный (что, разумеется, нравится зрителям), а изображенное место не позволяет ему изливать вслух свои жалобы: разум требует, чтобы он находился в месте ином, достаточно удаленном. И если не найдена причина, которая вынуждала бы его сетовать тут же, на сцене, правдоподобие нарушается. Можно было бы сказать и о множестве других случаев, когда в наших театрах изображается то, что никогда не происходило, не могло происходить и, согласно правдоподобию, не должно было произойти.

Глава VII

О том, как смешивают представление с подлинной историей, изображаемой театральным действием

Возможно, уже название этой главы вызовет многие нарекания, так как его не поймут; но полагаю, что после моих объяснений все благоразумные читатели одобрят и его, и самые мои мысли.

Напомню, что подлинной историей, изображаемой театральным действием, я называю историю, рассказанную в драматической поэме, которая рассматривается так, как если бы то, что в ней описано, случилось в действительности и как если бы все события, которые в ней показаны, действительно совершились или должны были совершиться. Представлением же я называю совокупность всего того, что необходимо для исполнения драматической поэмы на сцене, причем все это рассматривается само по себе, вне отношения к подлинной истории. (Я подразумеваю комедиантов, декорации, декораторов, оркестр, зрителей и тому подобное.)

То, что Цинна, появляясь на сцене, говорит, как подобает римлянину; то, что он любит Эмилию; то, что он советует Августу сохранить

Империю; то, что он составляет против него заговор; то, что он получает прощение, — относится к подлинной истории, изображаемой театральным действием[5]. То, что Эмилия испытывает ненависть к Августу и чувство любовной склонности к Цинне; то, что она жаждет отмщения, то, что она страшится плодов великого замысла, также относится к подлинной истории. То, что Август сообщает двум предателям о своем решении отказаться от власти и один из них советует ее сохранить, а другой ему противоречит, тоже относится к подлинной истории. Словом, все, что можно в этой пьесе рассматривать как часть происшедших событий, принадлежит подлинной истории, изображаемой театральным действием; именно по отношению к ней и следует говорить о правдоподобии всего того, что совершается в поэме, о благопристойности речей, о связи интриг, о естественности событий. Мы выражаем одобрение, видя все то, что, согласно нашему суждению, должно было бы произойти в действительности, пусть даже и воображаемой, и выражаем неудовольствие, видя все то, о чем этого нельзя сказать, все, что не походит или мало походит на человеческие поступки.

Но то, что роль Цинны исполняют Флоридор или Бошато[6]; то, что они являются хорошими или плохими актерами; то, что они нарядно или дурно одеты; то, что подмостки приподнимают их и отделяют от публики; то, что эти подмостки украшены красивой бутафорией и декорациями, заменяющими дворец и городские стены; то, что о перерывах между актами возвещает пара дурных скрипок или, наоборот, превосходная музыка; то, что актер, сказав, что он направляется в покои короля, пробирается за драпировкой или же, сказав, что он идет говорить с королевой, отправляется болтать с собственной женой; то, что в зале присутствуют зрители; то, что это придворные или горожане; то, что зал полон или пуст; то, что зрители сохраняют молчание или шумят; то, что они сидят в ложах или в партере; то, что воришки учиняют беспорядок и их обуздывают, — все это, по моему мнению, относится к представлению.

Поэтому нужно воспринимать Флоридора и Бошато во всех их действиях на сцене лишь как людей, участвующих в представлении, а подлинно действующими людьми считать Горация и Цинну, и думать, что поступают и говорят эти мужи, а не изображающие их актеры (как если бы Флоридор и Бошато перестали существовать сами по себе и превратились в тех, чьими именами и чувствами они наделены). Подобно этому, приподнятая и окруженная декорациями часть Бургундского отеля, где исполняется трагедия, является лишь образом иного места, а подлинным местом действия трагедии (или, по меньшей мере, воспринимаемым как таковое) является именно изображенное место — зала дворца Горация или зала дворца Августа. Точно так же и время, которое мы проводим в театре и которое составляет часть нашей жизни, является временем представления, а подлинным временем театрального действия должен считаться изображаемый день, в течение которого, как предполагается, это действие совершилось.

Итак, я утверждаю, что никоим образом нельзя смешивать то, что относится к представлению пьесы, с ходом подлинной истории. Мы не одобрили бы Флоридора, если бы он, изображая Цинну, начал вдруг рассуждать о своих домашних делах или же об убытках и доходах от других пьес; если бы, говоря о римлянах, подчиненных власти Августа, он смешал бы в своем монологе проскрипции триумвирата и баррикады Парижа[7]; если бы, читая воззвание Цинны к заговорщикам, он обращал свои слова и размышления к слушающим его парижанам; если бы, говоря о ненависти и гордости Эмилии, он стал бы сравнивать ее чувства с кротостью наших дам — словом, мы не потерпели бы, если бы он объединил в своей речи Рим и Париж, дела давние и теперешние события, день заговора и день театрального представления, происходящего шестнадцать веков спустя: ибо это было бы прегрешением против правил, диктуемых не только благопристойностью, но и здравым смыслом.

Мне хорошо известно, что новые авторы до настоящего времени не допускали подобных ошибок; но поскольку древние, чрезмерно потворствовавшие вкусам народа, не слишком заботились о том, чтобы их избежать, я полагаю, будет нелишним обсудить эти ошибки, — для того, чтобы наши поэты не вздумали им следовать, как тот скверный римский оратор, который подражал великим людям лишь в их слабостях. Аристотель пишет, что плохие поэты совершают грубые ошибки из-за того, что не знают, как сочинять правильно, а хорошие — из-за того, что дают волю порочному желанию угодить актерам и позабавить зрителей[8]; я же считаю, что настоящий поэт не должен искать иного средства быть полезным для первых и приятным для вторых, нежели совершенство создаваемого им произведения.

Комедия поначалу, когда ее, как и трагедию, стали исполнять актеры, была поэзией истинно сатирической. Мало-помалу, под предлогом исправления пороков простонародья, перешла она безнаказанно к недостойному злоречью, направленному не только против простых граждан, но и против городских властей, а также лиц наиболее знатных, чьи имена, поступки и облик начала она выносить на сцену. Такую комедию стали впоследствии называть древней. Нельзя сказать, что ранее комедия была совершенно невинной; все же во времена Эпихарма и первых комиков, следовавших за ним, она была насмешливой, но не обидной, содержала шутки, но не брань, употребляла соль, но не желчь и уксус[9]. Со временем, однако, вольность превратилась в чудовищную разнузданность; пьеса Аристофана способствовала даже тому, чтобы восстановить народ против Сократа и погубить его[10]. Представление настолько смешалось с действительностью, что они составляли едва ли не одно целое: то, что говорилось против Сократа, изображаемого на сцене, было обращено к подлинному Сократу, присутствовавшему в театре. Прочитайте первые комедии Аристофана, и вы увидите, что он смешивает помыслы действующих лиц с помыслами зрителей, а изображаемую историю — с общественными распрями и что его насмешки пре-

следуют тех, кого он хочет уничтожить. Все эти комедии суть пасквили, являющие черты характера, поступки, имена и даже точные портреты тех, на кого нападал подстрекаемый капризом или ненавистью поэт, но отнюдь не творения разума, каковые принадлежат поэзии осмысленной и подчиняющейся законам искусства. И когда городские власти поняли, что комедии оказывают опасное воздействие на зрителей, они решили обуздать распущенность поэтов и запретили им называть в своих стихах кого-либо по имени.

Человек, однако, искусен в дурных деяньях; и поэты, устраняя из своих произведений имена тех, кого они хотели опорочить, продолжали изображать поступки этих людей, причем настолько точно, что каждый мог с легкостью узнать, о ком они пишут. Такую комедию впоследствии стали называть средней. Примеры средней комедии мы находим среди поздних пьес Аристофана.

Однако и этот способ высмеивания, пусть более мягкий, был сочтен достаточно вредным и, подобно первому, запрещен. Это вынудило поэтов изобретать не только имена персонажей, но и события, вследствие чего комедия целиком подчинилась вымыслу, обрела правила, составленные по образцу правил трагедии, и обратилась к живописанию и воспроизведению событий обыденной жизни. Представление полностью отделилось от действительности, и все, что изображалось на сцене, стало восприниматься как история, не имеющая никакого отношения ни к республике, ни к зрителям. Поэты показывали события, по всей очевидности случившиеся в местах весьма удаленных, с коими город, где происходило представление, не имел ничего общего, и изображали время, к которому зрители не могли принадлежать. Персонажи уже не интересовались ни частными делами тех, кто пришел на них смотреть, ни жизнью общественной и сообразовывали свои действия единственно с тем, что происходило на сцене. Таким образом, театральное действие и представление более не смешивались, поскольку не имели ничего общего.

Такова была новая комедия, образцы которой оставил нам Теренций. Он не допускает беспорядка и не смешивает представление с действиями, которые воспроизводит в своих поэмах; если же у него и встречается подобное, то так редко и в столь малой мере, что не следует его за это порицать слишком сильно.

Плавт гораздо ближе к средней комедии. Он не столь строго соблюдает правила, и это затрудняет чтение его произведений, затемняет их смысл и наносит ущерб их красоте. Так, в *Амфитрионе* во время рождения Геркулеса Юпитер, находящийся в Фивах, появляется в облике Амфитриона и говорит: «Я — Юпитер, я превращаюсь в Амфитриона, когда пожелаю, и предстаю в его облике как из любви к вам», — обращается он к зрителям, — «дабы вершилась эта комедия, так и из любви к Алкмене, дабы она оставалась во мнении людей невинной». Видно, что в этом месте Плавт смешивает чувства зрителей с чувствами персонажей и объединяет римлян, присутствующих на представле-

нии, с действующими лицами, находящимися в Греции. Такую же ошибку он совершает и в десятой сцене первого акта этой пьесы. Воистину смешно, показывая Юпитера и Меркурия в Фивах, где они видны только тем, кто пребывает внутри дворца, заставлять их обращаться, уже в качестве комедиантов, к тем, кто видит их на сцене. Это приводит в замешательство зрителей, вынужденных видеть в одном человеке двух и без явного основания различать в этом человеке совершенно несопоставимые чувства и речи. Разумеется, нет ничего дурного, если актер время от времени прерывает монолог, чтобы потребовать тишины, ибо в таких случаях совершенно ясно, что говорит Бельроз или Мондори, а не бог или король: об этом достаточно хорошо свидетельствуют и голос актера, и его поведение, и сам сюжет. Но когда мы видим пред собой человека, который наделен именем, одеждой, речами, жестами и чувствами изображаемого им персонажа и несет нашему умственному взору образ, совершенно отличный от его действительного состояния, мы должны полностью забыть о нем самом, а он должен действовать так, чтобы нам в этом помочь и преобразиться настолько, чтобы заставить нас поверить в подлинность того, что он изображает. И все, что возвращает этого преображенного человека к его действительному состоянию и как бы приоткрывает другого человека, которого не должно быть видно, лишь смущает тех, кто, наблюдая за ним, ожидает от него поступков, подобающих тому персонажу, чьей внешностью он наделен.

[...] Существуют, впрочем, два места, где такое шутовство не следует порицать, ибо там оно выглядит весьма приятно и не входит в целое всей поэмы. Так, в конце *Псевдола* проказник-раб приглашает Баллиона выпить; Баллион следует за ним и спрашивает: «Почему ты не пригласишь также и зрителей?», на что Псевдол отвечает: «Они не привыкли приглашать куда-либо меня, а я — их; но если хотите, господа, покажите нам, что наша труппа и эта комедия вам понравились, и я приглашу вас на завтра». Сходная шутка встречается и в конце *Каната*[11].

[...] В этих случаях театральная история уже завершилась, и то, что говорится не всерьез, с ней не смешивается и не может запутать мысль зрителей. [...]

Что касается трагедий, то поскольку трагические сюжеты более благородны, мы не видим, чтобы они были заражены подобной пагубой, если не считать прологов Еврипида, где нередко главное действующее лицо, а иногда бог, появляющийся на машине, рассказывает зрителям о событиях, происшедших до начала представления. Одобрить это не позволяет мне здравый смысл: ибо, как правило, все, что они рассказывают, становится ясным из развития действия, и в результате то, что должно было в своем месте произвести сильный эффект, оказывается всего лишь докучным повторением. Если же поэт недостаточно разъясняет сюжет с помощью речей и поступков персонажей, то его вине нет оправданий, и присоединенный к пьесе пролог не сможет поправить то,

что упущено в ней самой и в развитии ее интриг. Софокл никогда не поступал подобным образом, и единственное, что я могу посоветовать поэтам, это следовать его примеру.

КНИГА ВТОРАЯ

Глава I
О сюжете

Переходя к обсуждению того, что надлежит поэту знать о сюжете драматической поэмы, который древние называли сказанием, а мы называем историей или романом, укажу сразу, что если поэт терпит неудачу, обратившись к сюжету вымышленному (как трагическому, так и комическому), то вина целиком ложится на него, — вина непростительная и не оставляющая места оправданиям: ибо, свободно выбирая и содержание и форму, нельзя сваливать неуспех на что-либо иное, кроме как на собственное слабое воображение или на недостатки своего мастерства. Если же сюжет почерпнут из истории или мифологии, то поэт может сослаться на то, что был вынужден сохранить какие-то его подробности, или на то, что подчинялся приказу какого-нибудь важного сеньора, или же на то, что иное частное обстоятельство оказалось для него весомей, нежели слава хорошего поэта. Иначе говоря, если поэт был свободен в выборе и все же создал неудачное произведение, он обязательно подвергнется порицанию. Ему следует твердо знать, что, с одной стороны, искусство способно превратить в превосходную театральную пьесу даже негодную историю, — ибо если в этой истории нет узла, образующего завязку, его можно создать; если этот узел слишком слаб, его можно затянуть туже; если же он слишком туг и не поддается развязыванию, его можно ослабить, — а с другой стороны, скверный художник может погубить достоинства самой великолепной истории, сделав ее совершенно неузнаваемой.

Не следует также полагать, что на сцене может быть представлена любая история, поскольку зачастую вся красота истории оказывается связанной с обстоятельством, которое нельзя изображать в театре. [...] По этой причине не имела полного успеха и не получила должного одобрения *Феодора* господина Корнеля. Эта пьеса построена очень искусно; интрига ее стройна и многогранна; история использована удачно, а отступления от нее полностью оправданы; развитие событий и стихи достойны имени автора. Но из-за того, что в основе действия лежит обесчещенье Феодоры, сюжет пьесы не может доставить удовольствия. Разумеется, поэт описывает все события самым скромным образом и в самых деликатных выражениях, — и все же приходится столько раз представлять себе это неприятное происшествие (особенно в монологах

IV акта), что воображаемые картины в конце концов не могут не вызвать отвращения. Существует множество подобных историй, и даже гораздо более трудных для описания, и, напротив, существуют истории в высшей степени благоприятные, такие, как история Софонисбы, в один и тот же день овдовевшей и вновь вступившей в брак, потерявшей государство и вновь им овладевшей.

[...] Хотя драматическая поэма и должна являть взору страсти, события и зрелища, не следует ее чересчур ими перегружать, поскольку слишком частое или продолжительное изображение бурных страстей изнуряет чувствительность души, события утомляют и приводят в замешательство память, а зрелища трудно представлять быстро, не забывая какой-нибудь частности. По этой причине те, кто старается изобразить в каждом акте значительное событие и сильную страсть, не добиваются ожидаемого успеха. Если спросят, какова может быть мера, я отвечу, что здесь нужно действовать с рассудительностью, и что если поэма будет хорошо построена, то подготовленность изображаемых событий и разнообразие страстей исправят все, что могло бы быть испорчено их преизбытком; отлаженность же машин (которая, однако, встречается в наших общественных театрах не так уж часто) может обеспечить столь легкое их применение, что удастся использовать их в каждом акте, — как я предлагал некогда г-ну кардиналу де Ришелье.

Обычно спрашивают также, в какой степени дозволено поэту изменять историю, которую он хочет изобразить на сцене. Существуют разные мнения об этом, как у древних, так и у новых авторов; что касается меня, то я считаю, что поэт может изменять в истории не только частные обстоятельства, но и основное действие, лишь бы он создал хорошую поэму. Как, не будучи летописцем, не обращает он внимания на даты, так, не будучи историком, не должен он строго придерживаться истины. В этом драматический поэт подобен эпическому. Оба они, создавая свои поэмы, должны брать из истории только то, что им нужно, а все прочее изменять: было бы смешным посещать театр для того, чтобы изучать там историю. На сцене все изображается не таким, каким является в действительности, но таким, каким должно быть, и поэту надлежит исправлять в сюжете то, что противоречит правилам его искусства, как это делает живописец, работающий с несовершенной моделью. Именно поэтому изображение в театре смерти Камиллы от руки ее брата Горация не снискало одобрения [12], хотя в основу и было положено подлинное происшествие, — и я выразил мнение, что и история, и благопристойность не потерпели бы ущерба, если бы отчаявшаяся дева, увидав своего брата с мечом в руке, сама бросилась бы на острие: она умерла бы от руки Горация, но он, несчастный невинный, был бы достоин сострадания. История и театр являли бы согласие.

Короче говоря, историк должен просто рассказывать о том, что произошло (если он судит о происшедшем, то делает лишнее); эпопея должна приукрашивать события с помощью величественных вымыслов, как бы погружая в эти вымыслы истину; театр же должен воссозда-

вать происшедшее в виде и правдоподобном, и приятном. Не подлежит сомнению, что если сама история обладает всеми достоинствами, необходимыми для создания драматической поэмы, то поэт обязан сохранить все, что в этой истории истинно; в противном же случае он располагает правом подчинить все замыслу, который ему нужно воплотить с помощью своего искусства. Некоторые спорят с этим, ссылаясь на Горация, который говорит: *нужно следовать принятому мнению, или же придумывать то, что ему соответствует*. Но Гораций говорит здесь не о сюжете; он рассуждает единственно о характерах, внушая нам, что не следует наделять главных персонажей характерами, отличными или вовсе далекими от тех, какими они обладают в общем мнении, основанном на истории, — то есть показывать трусливых Цезарей и непорочных Мессалин. Об этом со всей ясностью пишет в своей поэтике и Фоссиус[13], и я не понимаю, как можно, злоупотребляя ложными и натянутыми толкованиями, ссылаться на Горация в совершенно противоположном смысле.

Если же история хорошо известна, — или потому, что она произошла недавно, или потому, что всегда была на устах, — то она может быть сильно изменена лишь с большой предосторожностью; но я посоветовал бы поэту скорей вообще отказаться от такого сюжета, нежели создавать (из желания сохранить истину, которой он не обязан придерживаться) плохую поэму, или во всяком случае использовать его достаточно умело, чтобы не оскорбить чувств народа. Кто хорошо обдумает то, чему учит Аристотель, тот увидит, что он придерживается того же мнения и что древние всегда поступали именно так. Я полагаю даже, что среди историй, изображенных великими трагиками, не найдется ни одной такой, в какую они не внесли бы значительных изменений. [...]

[...] Не следует забывать (и это не самое маловажное из моих наблюдений над театральными пьесами), что если сюжет не сообразован с нравами и чувствами зрителей, он никогда не будет воспринят благосклонно, сколько бы тщания ни приложил к нему поэт и какие бы украшения ни употребил. Облик драматической поэмы должен зависеть от того, пред кем она разыгрывается, — поэтому и успех ее у различных народов, хоть она остается одной и той же, не всегда бывает одинаковым. Так, афинянам нравилось видеть на сцене жестокие деяния и несчастия царей, крушения знатных семей, восстания народа, вызванные дурными поступками властителей, — потому что государство, в котором они жили, имело народное управление, и они хотели пребывать в уверенности, что всякая монархия является тиранией, и стремились искоренить в знатных людях республики, устрашая их справедливым, по общему мнению, гневом всего народа, влечение к единоличной власти. Мы же испытываем к нашим государям уважение и любовь, которые не позволяют нам допустить, чтобы публике преподносились столь ужасающие зрелища; мы не хотим верить в то, что короли могут быть злодеями, и не можем терпеть, чтобы подданные, пусть даже притесняе-

мые, посягали на их священные персоны и восставали против их власти, хотя бы и только на сцене[14]. Не думаю, что изображение у нас в театре убийства тирана снискало бы одобрение, если этому событию не сопутствовали бы совершенно особенные обстоятельства, такие, например, как появление законного наследника, народное возмущение, имеющее целью утвердить его на троне, и мщение народа за те бедствия, которые принесла ему тирания узурпатора; но одну только совершенную против воли подданных узурпацию мы не сочли бы достаточным основанием для того, чтобы бестрепетно изображать смерть государя от рук мятежников. [...]

В наших театрах представлялась *Эсфирь* господина Дю Рие[15], пьеса, украшенная разнообразными событиями, описывающая возвышенные страсти и построенная с большим искусством; в Париже, однако, она имела успех гораздо меньший, чем в Руане. Когда вернувшиеся из Руана комедианты сообщили нам эту новость, все удивлялись и не понимали причин происходящего. Я же полагаю, что Руан, являющийся городом преимущественно торговым, переполнен многочисленными иудеями, явными и тайными: поэтому зрители и приняли столь близко к сердцу эту пьесу, сообразную с их мыслями и нравами.

То же можем мы сказать и о комедиях. Греки и римляне, у которых развратничанье молодых людей с куртизанками считалось не более чем галантным времяпровождением, с охотой и даже не без удовлетворения позволяли изображать на сцене интриги и сплетни публичных женщин и проделки прислуживающих на пирушках слуг, не видя во всем этом ничего из ряда вон выходящего. Они получали удовольствие, взирая на то, как обманывают стариков, чтобы вытянуть у них деньги, и на то, как рабы плутуют ради своих молодых хозяев. Несчастья первых вызывали у них сочувствие, поскольку им самим приходилось попадать в похожие переделки (они сострадали тем, с кем случалось то же, что и с ними); пронырство вторых учило их, как оградить себя от надувательства. Мы же принимаем все подобное плохо или, по меньшей мере, находим неинтересным и лишенным приятности, поскольку христианское добронравие не позволяет людям благородного состояния одобрять порочные поступки и смотреть на них с удовольствием; кроме того, правила, которыми мы руководствуемся в нашей домашней жизни, устраняют и хитрость прислуги, и необходимость защищаться от этой хитрости.

Вот почему мы видим, что французский двор принимает трагедии лучше, нежели комедии, а простой люд находит, что комедии, и даже фарсы с их грубым шутовством, более увлекательны, нежели трагедии. В нашем королевстве люди, рожденные или воспитанные среди вельмож, испытывают только благородные чувства и расположены единственно к высоким помыслам, добродетельным побужденьям и честолюбивым порывам; поэтому их жизнь весьма тесно связана с тем, что изображается в трагическом театре. Простонародье же, возросшее в распущенности и поглощенное дурными чувствами и непристойной

болтовней, весьма склонно к одобрительному восприятию скверного шутовства наших фарсов и всегда радо видеть на сцене людей, которые говорят и поступают так, как свойственно ему.

Сказанное относится не только к главному действию поэмы, но и ко всем составляющим ее частям, и особенно к изображению страстей (что мы еще обсудим, когда будем говорить о страстях отдельно): ибо если в каком-нибудь акте или сцене показываются поступки или проявления чувств, не сообразованные с нравами зрителей, то аплодисменты сразу же угасают, и в душах родится отвращение, — пусть даже зрители и не понимают причины, его вызывающей. В этом отношении театральное искусство схоже с искусством красноречия: его совершенство или ущербность неуч ощущает не хуже, чем ученый, хотя причины этого совершенства и этой ущербности понятны им в разной мере.

Глава II
О правдоподобии

Именно правдоподобие должно быть основанием любой театральной пьесы. Все о нем рассуждают, но лишь немногие действительно понимают, что это такое. Именно правдоподобие должно быть главным свойством, позволяющим одобрять или не одобрять все, что изображается в пьесе. Иными словами, правдоподобие представляет собой, если можно так выразиться, сущность драматической поэмы, — то, без чего все совершаемое и произносимое на сцене выглядит неразумным.

Согласно общему правилу **подлинное** не может быть предметом изображения, — поскольку многое из того, что подлинно, не следует показывать в театре, а многое и нельзя показать. Синесий совершенно прав, когда говорит, что поэзия и другие искусства, основанные на подражании, следуют не истине, а мнениям и воззрениям, свойственным большинству людей.

Хотя Нерон действительно велел задушить свою мать и взрезать ей чрево, чтобы увидеть место, где он находился в течение девяти месяцев перед рождением, этот варварский поступок, пусть и приятный тому, кто его совершил, покажется зрителям не только ужасным, но и просто немыслимым, ибо такого вообще не должно было бы случиться. Так и среди всех историй, из каких поэт может извлечь сюжет, не отыщется (по крайней мере, таково мое мнение) ни одной, все обстоятельства которой, хотя бы и подлинные, можно было бы изобразить в театральной пьесе, перенося их туда без изменения порядка событий, времени, места, действующих лиц и множества других частностей.

Возможное также не может быть предметом изображения, ибо многое из того, что в действительности, вообще говоря, могло бы произой-

ти (или из-за сочетания природных обстоятельств, или из-за причин нравственных), на сцене будет выглядеть смешным и маловероятным. Человек может умереть внезапно (это случается довольно часто); но над автором будут смеяться, если для того, чтобы развязать свою пьесу, он заставит одного из соперников умереть от апоплексии (недуга естественного и распространенного), — по крайней мере, чтобы оправдать подобное, ему потребуется множество хитроумных приготовлений. Человек может умереть от удара молнии; но было бы скверною выдумкой, если бы поэт, желая разрешить интригу комедии, отделался таким образом от одного из влюбленных соперников.

Итак, остается только **правдоподобное**; лишь оно может дать драматической поэме разумное основание, развитие и завершение. Это не означает, что из театра изгоняются подлинное и возможное; но принимают их там постольку, поскольку они правдоподобны, и для того, чтобы ввести их в театральную пьесу, приходится опускать или изменять обстоятельства, которые правдоподобием не обладают, и сообщать его всему, что нужно изобразить.

Я не намереваюсь рассуждать здесь о правдоподобии обычного и необычного: об этом достаточно подробно рассказали великие ученые, и все знают, что события, невозможные в естественных условиях, становятся возможными и правдоподобными при вмешательстве божественных сил или магии; все знают также, что театральное правдоподобие не требует изображения лишь того, что случается в обычной человеческой жизни, но охватывает и **чудесное**, благодаря чему события становятся особенно возвышенными, так как, будучи непредвиденными, они все же выглядят правдоподобными. Я заметил, однако, что очень немногие понимают, в какой мере должно придерживаться правдоподобия: все думают, что его следует соблюдать в основном действии поэмы и в изображении событий, волнующих самых невежественных зрителей, — и этим ограничиваться. Между тем следует знать, что и простейшие действия, изображаемые в театре, должны быть правдоподобными; в противном случае изображение будет дурным и лучше будет от него вовсе отказаться. Не существует такого человеческого поступка, который был бы настолько прост, что ему не сопутствовало бы множество неотъемлемых обстоятельств, каковые суть время, место, сам человек, его сан, намеренья, средства и причина, побуждающая его действовать, — и коль скоро театру надлежит быть изображением совершенным, он должен представлять этот поступок во всей полноте и соблюдать всестороннее правдоподобие.

Если со сцены говорит король, то он должен говорить так, как подобает королю, потому что его сан является обстоятельством, которое нельзя обойти, не нарушив правдоподобия (если только не существует причины, устраняющей это исходное обстоятельство, — когда, например, король переодевается другим человеком). Мало, однако, того, что король должен говорить сообразно своему сану; нужно также, чтобы сцена изображала то место, где он произносит речь: ибо многие речи

и поступки выглядят правдоподобными только тогда, когда произносятся и совершаются в определенном месте. Кроме того, необходимо обозначить и ясно определить время, когда король произносит речь, поскольку сама эта речь нередко от времени зависит, — например, государь, отправляющийся на битву, говорит совсем не так, как тогда, когда эта битва уже завершилась победой или поражением.

Но для того чтобы сохранить правдоподобие во всех обстоятельствах театрального действия, нужно знать правила театрального искусства и уметь их применять. Правила эти как раз и учат тому, как делать правдоподобными все стороны действия, выносимые на сцену, и добиваться, таким образом, полноценного и удачного изображения.

Некоторые говорят, что для суждения о правдоподобии достаточно здравого смысла и природного ума. Я с ними согласен; но нужно, чтобы этот здравый смысл был наставлен в том, чего следует добиваться актерам и что они должны соблюдать для достижения цели. Предположим, что какой-нибудь здравомыслящий человек никогда не видел театра и даже не слыхал о нем: такой человек наверняка не поймет, являются изображаемые комедиантами короли и принцы подлинными людьми или ожившими призраками. И даже если бы он знал, что перед ним всего лишь ряженье и обман, он все равно не смог бы судить о достоинствах и недостатках пьесы; ему нужно было бы увидеть много представлений и много о них размышлять, чтобы понять, что является правдоподобным, а что — нет.

[...] Поэтому тот, кто берется смело и с налета судить о драматической поэме, не затратив времени ни на учение, ни на размышление, и не сомневается в своей правоте, часто заблуждается, — ибо маловероятно, чтобы такой человек смог с быстротой и легкостью наблюсти все то, что позволяет нам судить о правдоподобии. Нередко случалось, что достаточно умные люди сначала называли какие-нибудь театральные действия удачными и хорошо придуманными, а после того, как были соответствующим образом наставлены, находили эти действия неправдоподобными и даже смехотворными. [...]

Глава III
О единстве действия

Правило это введено Аристотелем. Поистине разумно требовать, чтобы драматическая поэма охватывала единое действие; и Аристотель справедливо порицает тех, кто в одну поэму целиком помещает пространную историю или жизнь какого-нибудь героя: ибо то, что в такой поэме имеется только один главный персонаж, которому на долю выпадает и хорошее и плохое, не препятствует тому, чтобы в ней было несколько

действий. Теперь это учение стало общепризнанным, комментаторы Аристотеля его широко развили, и наши поэты уже не ставят его под сомнение. Я, однако, добавлю к общим предписаниям еще несколько соображений, которые представят смысл этого правила таким, каким его вижу я, и разъяснят, как охватывать единым действием театральной пьесы множество событий.

Известно, что театральная пьеса есть не что иное, как изображение, и подобно тому как невозможно создать единое изображение двух различных оригиналов, нельзя удовлетворительно изобразить в одной пьесе два действия (я подразумеваю действия главные). В самом деле, если бы художник решил написать картину, представляющую какую-то историю, ему тоже пришлось бы создать изображение некоего действия; но коль скоро это изображение было бы ограничено в размерах и не могло представить две стороны избранной им истории, тем паче, всю историю целиком (для этого нужно было бы показать одного и того же персонажа несколько раз и внести в картину непостижимую путаницу, которая настолько мешала бы различить порядок отдельных действий, что изображаемая история стала бы совершенно темной и непонятной), художник выбрал бы из всех действий, образующих историю, действие наиболее важное, наиболее созвучное его мастерству и так или иначе охватывающее все остальные, — чтобы с одного взгляда на картину можно было ясно понять все, что он хотел изобразить. Если же он решил бы представить две стороны одной истории, то начертал бы на своей картине, рядом с краем, еще одну рамку, внутри которой и показал бы действие, отличное от уже показанного на картине, давая тем самым понять, что он создал два изображения двух различных действий и что перед нами две картины.

Пожелав, например, живописать историю Ифигении[16], он не сумел бы поместить на одну картину все, что случилось с этой принцессой, но избрал бы предметом изображения жертвоприношение Диане, которое приготовились совершить греки, стремящиеся унять гнев богини и неистовство моря, — ибо это действие могло бы так или иначе охватить всю историю Ифигении. Мы увидели бы бурю, задерживающую великое войско в порту Авлиды (так представил бы он исходную причину), увидели бы горе отца Ифигении и сочувствие других царей (так показал бы он сопутствующие обстоятельства) и, наконец, увидели бы вознесение Ифигении благодаря небывалой милости богини, пожелавшей ее спасти. Если же он захотел бы отдельно показать, что Диана доставила ее в Тавриду, где Ифигения едва не осуществила принесение в жертву своего брата Ореста, то поместил бы в одном из углов картины особую рамку, внутри которой перед нами предстала бы Ифигения в облачении жрицы и с ножом в руке, и обозначил бы еще каким-нибудь признаком, что это иное событие. Тем самым он создал бы два независимых изображения двух различных действий, извлеченных из одной и той же истории.

Так же должен поступать и драматический поэт. Приступая к со-

чинению театральной пьесы, он должен помнить о том, что создает живую и говорящую картину, которая не может вместить целиком пространную историю или жизнь героя, — иначе ему придется изобразить бесконечное множество событий, использовать чрезмерное количество персонажей и объединить столько разных вещей, что получится произведение не просто запутанное, но во многих случаях оскорбляющее правдоподобие, благопристойность и воображение зрителей. Кроме того, он будет вынужден выйти далеко за пределы, свойственные времени и продолжительности драматической поэмы; если же он захочет поместить ее в границы, предписываемые драматическим искусством, то ему придется ускорить события, без изящества и равномерности нагромоздить их одно на другое, приглушить или вовсе уничтожить все волнующие места и в итоге преподнести нам зрелище уродливое и несообразное. Так и поступают иные авторы, заставляя нас видеть в первом акте трагедии свадьбу принцессы, во втором рождение ее сына, в третьем — влюбленность подросшего принца, в четвертом — его победы и в пятом — его смерть; меж тем как всего этого достало бы на сюжеты двадцати с лишним трагедий.

Итак, наш поэт выберет из обширной истории лишь одно значительное действие, а еще лучше сказать — ее средоточие, связанное со счастьем или несчастьем какого-нибудь знаменитого лица, охватит этим действием остальные, взятые как бы в сжатом виде, и тем самым, представив лишь одну сторону истории, умело развернет перед глазами зрителей всю историю целиком, не умножая числа главных действий и не теряя ни одного из достоинств, необходимых для того, чтобы произведение было совершенным. Если же он случайно обнаружит в одной и той же истории два, или более, знаменательных события, причем столь важных, что любое из них окажется достойным отдельной трагедии, и столь независимых или взаимопротиворечащих, что их нельзя будет объединить, то в этом случае он должен создать две, или более, трагедии или же обратиться к тому событию, которое ему кажется более значительным и, главное, более волнующим. Именно этим умением обладали все древние [17].

[...] Что касается способа, позволяющего объединить многие события в одно действие и, таким образом, создать единую поэму (по природе своей состоящую из ряда актов и сцен, т. е. ряда различных действий), то, чтобы хорошо этот способ описать, я возвращусь к сравнению с живописью, которым в настоящем трактате я часто буду пользоваться и в дальнейшем.

Мы уже указывали, что картина может изображать лишь одно действие, но при этом подразумевалось действие главное, — ибо художник вправе изобразить на одной картине множество действий, которые от этого избранного главным действия зависят. Более того, не существует такого человеческого поступка, который был бы совсем прост и не связан со многими другими поступками: предшествующими, сопровождающими и последующими, каковые в своей совокупности его создают и

дают ему самое бытие. Поэтому художник, желающий изобразить какое-либо действие, вообще не может отделить его от множества других зависимых действий, лучше сказать, действий, которые обеспечивают его осуществление и целостность.

Тот, кто захочет живописать принесение в жертву Ифигении, не станет изображать у алтаря только ее и Калхаса[18], но по примеру Тиманта[19], поместит на картину всех греческих царей, облик которых свидетельствует о сильной печали, дядю Ифигении Менелая, чей вид выражает крайнюю скорбь, ее мать Клитемнестру, рыдающую и отчаявшуюся, и, наконец, Агамемнона, который, утаивая от своих военачальников естественную отцовскую нежность, закрывает лицо плащом (это позволит показать необъятность его горя); не забудет также изобразить в небесах Диану, готовую остановить руку и нож жреца. Все эти разнообразные действия неотделимы от совершающегося печального и благочестивого обряда, и вне столь хитросплетенных обстоятельств он выглядел бы бедно и некрасиво.

Точно так же и драматическая поэма должна содержать лишь одно действие, которое нужно выносить на сцену целиком, со всеми зависимыми действиями, и не забывать ни одного из естественно сопутствующих обстоятельств. Примеры, по-моему, нет нужды приводить. Нелишне, быть может, предупредить нашего поэта, что если главное действие, которое должно служить основанием произведения, перегружено в исходной истории слишком большим количеством событий, то ему надлежит отбросить события менее важные и в первую очередь менее волнующие; если же он обнаружит, что событий, напротив, слишком мало, то его воображение должно возместить этот недостаток. Здесь можно употребить два способа: либо изобрести какие-нибудь интриги, которые могут разумным образом войти в главное действие (так, весьма удачным изобретением автора *Горациев*[20] был брак сестры Куриациев Сабины со старшим из их врагов: это позволило ввести в пьесу наряду с изображением страстей возлюбленной, каковой является Камилла, изображение страстей жены), либо взять из истории события, случившиеся до начала или после завершения действия, образующего сюжет поэмы, и умело их к этому действию присоединить. [...]

Нужно, однако, указать, что поэт всегда должен выбирать действие столь простое, сколь это возможно, потому что он успешнее будет повелевать в своем произведении страстями и прочими красотами тогда, когда сам сообщит им глубину, необходимую для того, чтобы они раскрылись во всем блеске, нежели тогда, когда возьмет их готовыми из истории, где всегда встретится какое-нибудь обстоятельство, которое усложнит его труд и не даст осуществиться его замыслам. Иначе говоря, простые сюжеты никогда не потерпят неудачу в руках поэта искусного и владеющего слогом. То же самое слово в слово советует и Скалигер, и мы видели, как использован такой совет в *Альционе*[21] г-на дю Рие, трагедии неглубокой, но тем не менее внушающей восторг благодаря силе речей и чувств. А те, кто уповал объединить в одной поэме множество

ярких действий, погубили все их достоинства, не сообщив достаточной жизненности страстям. В этом убеждают нас некоторые пьесы, где все действия хоть и зависят так или иначе от главного, но являются столь значительными и сильными, что каждого из них могло бы хватить на целую поэму, — поэтому они и мешают одно другому развернуться должным образом.

ГЛАВА VI

О единстве места

После того как поэт построил сюжет своей пьесы, придерживаясь правил, которые мы ему дали, и более совершенных, которыми, несомненно, могут его обеспечить собственное мастерство и ученость, ему следует подумать о том, что в наиболее важных ее событиях должны участвовать люди, находящиеся в каком-то определенном месте, и что если он заставит этих людей появляться в разных местах, его поэма будет выглядеть смехотворно, так как лишится правдоподобия, каковому надлежит быть главным ее основанием.

Правило единства места становится ныне общепризнанным, однако находятся еще неучи и люди недалекие, полагающие, что оно уничтожает красоту изображаемых событий. По их мнению, ее нельзя не погубить, подчиняя происшедшие в разных местах события этому правилу. И какой бы довод им не приводили, они его упорно отрицают, пребывая в напрасной убежденности, что такое правило невозможно соблюсти. Недоучки, которые чаще всего так же несведущи, ощущают правоту тех, кто стремится утвердить это правило, но выдвигают все же возражения, столь мало достойные людей, занимающихся словесностью, что я нередко их жалею, хотя они и вызывают у меня сильное желание рассмеяться. Поскольку слабый ум не в состоянии обнять и свести воедино множество понятий, они не могут созерцать в совокупности то множество образов, которое до́лжно одновременно охватить, и говорят о стольких препятствиях, мешающих соблюдать это правило, что становится ясно: им попросту не хочется поверить в его необходимость. Что касается ученых, то они в ней полностью убеждены, поскольку понимают, что, не соблюдая это правило, не удастся сохранить правдоподобие, — но я осмелюсь утверждать, что до сих пор не встречал ни одного человека, который мог бы его обосновать (не хочу сказать — понять): то ли потому, что о нем ничего не писали авторы поэтик, и никто не решается идти дальше, чем эти великие учители; то ли потому, что никто не берет на себя труд достаточно хорошо обдумать произведения древних и понять их искусство, которое часто скрыто, — и которое должно быть скрыто почти всегда за внешней необходимостью, диктуемой сюжетом и чувствами действующих лиц. Аристотель (в том,

что осталось нам от его *Поэтики*) не сказал об этом правиле ничего; я полагаю, что он не упомянул о нем потому, что в его время оно было слишком известно, и хор, обычно пребывавший на сцене в течение всего представления, обозначал единство места достаточно явно. [...] Поскольку, однако, испорченность и невежество минувшего века повергли театр в такой беспорядок, что персонажей заставляют появляться даже в разных частях света, и для того, чтобы переместить их из Франции в Данию, достает трех ударов смычка или опущенного занавеса, я нахожу уместным еще раз объяснить, почему древние соблюдали названное правило, и таким образом воздать хвалу тем новым авторам, которые благоразумно им подражают.

Для этого следует вернуться к нашему основному положению, согласно которому театр является не чем иным, как изображением, и поэтому для нас, когда мы находимся в театре, должно быть важным не все то, что мы видим на сцене, а лишь те события, которые он изображает. Вследствие этого Флоридор на сцене является не столько Флоридором, сколько Горацием, роль которого он играет: он одет в одежду этого римлянина, говорит его словами, совершает его поступки и даже испытывает его чувства. Но поскольку этот герой, изображаемый Флоридором, находился некогда в каком-то определенном месте, нужно, вне всякого сомнения, чтобы и место, где появляется Флоридор, изображало место, где в то время пребывал Гораций; в противном случае представление будет не вполне совершенным. В поэме эпической, состоящей не из действий, а единственно из повествований (благодаря чему она и получила свое название), такого не требуется: там поэт не обязан обозначать место и не делает этого, если только это не нужно для правильного понимания того, что он рассказывает. Драматическая же поэма состоит не из повествований, а из действий, и поскольку место является обстоятельством, естественно и безусловно связанным с любым действием, совершенно необходимо, чтобы место, где появляется актер, имело облик того места, где некогда действовал персонаж, которого актер изображает.

Из этой очевидной истины следует, что место действия поэмы не должно изменяться, — потому что во время представления место действия измениться не может. Как картина, остающаяся в одном и том же состоянии, не может изображать два различных предмета; как один и тот же гистрион или комедиант не может изображать одновременно двух разных людей, становясь без какого бы то ни было изменения, то Августом, то Марком Антонием, [...] — так не сохраняется правдоподобие и тогда, когда одно и то же пространство, не изменяясь, изображает два различных места, например Данию и Францию или галерею Суда и Тюильри [22]. Чтобы это выглядело хоть сколь-нибудь вероятным, нужно располагать сценой, которая могла бы полностью поворачиваться, позволяя менять место и всех действующих лиц. Необходимо также, чтобы сюжет поэмы обеспечивал правдоподобное основание этой перемены, — но таким основанием может быть только воля богов,

преобразующих по своему желанию облик и состояние природы, и я сомневаюсь, что можно создать хорошую пьесу, используя десяток или дюжину чудес.

Итак, пусть пребудет непреложным правило, согласно которому место, где находится персонаж, начинающий действие, должно оставаться одним и тем же до его окончания: это место не может измениться в действительности и поэтому не должно меняться в ходе представления. Отсюда следует, что прочие персонажи также не могут появляться в других местах.

Нужно к тому же помнить, что это остающееся одним и тем же и не претерпевающее изменений место (земляная или дощатая площадка, которую древние называли просцениумом или авансценой, т. е. то пространство, где появляются, ходят и разговаривают актеры) изображает некую неподвижную местность, где находились и действовали персонажи, и что земля не может вращаться подобно карусели. Поэтому, если автор решил, что действие поэмы начнется в каком-то месте, нужно, чтобы до окончания поэмы это место пребывало неизменным, как и в самой действительности.

Сказанное не относится к задней и боковым частям сцены. Поскольку эти части изображают то, что окружает место действия и может претерпевать изменения в действительности, допустимо, чтобы они изменялись во время представления. В этом и состоит смена сцен и декораций, разнообразие которых всегда восхищает народ (как, впрочем, и разнообразие костюмов, если костюмы хороши).

Так, когда мы видели на сцене искусно украшенный фасад храма, а затем храм открывался и взору являлась перспектива колонн, алтарь и прочее великолепно изображенное убранство, место действия не претерпевало изменений и при этом позволяло использовать прекрасную декорацию.

Не нужно, однако, полагать, будто изображение всех этих красот целиком зависит от прихоти поэта и он не должен находить для него оснований в сюжете; будто он вправе, например, показать, что на берегу моря стоит дворец, находящийся в распоряжении деревенских бедняков, что туда вследствие кораблекрушения попадает принц и приказывает украсить дворец роскошными коврами, люстрами, золочеными подсвечниками, картинами и прочей изысканной обстановкой и что дворец по какой-либо причине загорается и рушится, а за ним открывается море, на котором, ко всему прочему, происходит сражение кораблей, — хотя единство места и будет при этих пяти изменениях хитроумно соблюдено.

Из сказанного не следует, что земляная или дощатая площадка авансцены, в отличие от задней и боковых частей сцены, вообще не может претерпевать изменений, — нужно лишь, чтобы эти изменения касались только ее внешнего вида и, таким образом, не разрушали единства места. Например, можно перенести на равнину гору, изображая мифических гигантов, взгромоздивших Пелион на Оссу; можно

залить авансцену водами вышедшей из берегов реки, изображая Тибр, затопивший Рим во времена Августа; можно, наконец, показать, как сила магии исторгает из земли внезапно покрывающие авансцену пламя и горящие угли. Во всех этих случаях место действия менялось бы, и даже весьма значительно, но его единство не было бы нарушено. Впрочем, необходимо, как я уже говорил, чтобы сюжет содержал правдоподобные основания таких изменений. (Я столь часто это повторяю из боязни не запечатлеть мою мысль достаточно глубоко в сознании читателя.)

Недостаточно сказать, что авансцена должна изображать некое неподвижное место; нужно еще, чтобы изображаемое пространство предполагалось свободным в действительности, каким оно является в представлении. Ибо во время представления актеры перемещаются по нему из конца в конец, не встречая преград, которые могут помешать движению и взору. Древние, например, имели обыкновение избирать местом действия трагедий площадь перед дворцом, а местом действия комедий — перекресток, на котором стоят дома главных персонажей, поскольку такие места можно правдоподобно изобразить пустым пространством сцены, а дворец и дома — раскрашенными полотнами в задней и боковых частях. (Разумеется, древние не всегда изображали место действия именно так: в *Просительницах* и *Ионе* Еврипида оно находится перед храмом, в *Аяксе* Софокла — перед шатром или лесной опушкой, в *Канате* Плавта — перед храмом и деревенскими домами, за коими виднеется море. Выбор зависел от мастерства поэта, который, сообразуясь со своим сюжетом, подыскивал место, наиболее удобное для изображения всего, что он хотел показать, и по возможности обладающее приятным обликом.) На основании сказанного можно судить, сколь нелепо выглядела в *Фисбе* Теофиля[23] воздвигнутая на сцене стена, через которую переговаривались Фисба и Пирам и которая, стоило им удалиться, исчезала, позволяя прочим персонажам видеть друг друга. Мало того, что сначала два пространства по разные стороны этой лжестены изображали комнаты Пирама и Фисбы, а затем туда же, вопреки здравому смыслу, являлся король, чтобы беседовать со своими советниками, и, что совсем невероятно, прибегала львица, чтобы испугать Фисбу, — разве могло, хотел бы я спросить, в действительной жизни случиться так, чтобы стена становилась то видимой, то невидимой? Благодаря какому колдовству она мешала видеть друг друга влюбленным и не мешала остальным? Благодаря какой сверхъестественной силе она то существовала во всей ощутимости, то переставала существовать?

Не меньшую ошибку допускают те, кто предполагает, что некоторые события могут совершаться на авансцене как бы невидимо для зрителей: ибо то, что не видят зрители, не может, согласно правдоподобию, считаться происшедшим и, наоборот, действительно происшедшим может считаться только то, что они видят. Чтобы заставить зрителей поверить в такие события, нужно допустить, что и в действительной жизни

они могут совершаться невидимо, — но это было бы неинтересной и скверной выдумкой. [...]

Что до того, какую протяженность поэт может придать месту действия, если он изображает его не замкнутым (как зала или королевский покой), а совершенно открытым (как перекресток, опушка леса или берег реки), то, по-моему, протяженность эта не должна превышать расстояния, позволяющего тому, кто обладает обычным зрением, различить, хотя бы и не узнавая, идущего человека. Изображать место бóльших размеров не нужно и даже смешно, поскольку зрителем овладевает раздражение, если два персонажа, которые находятся в разных концах сцены и которым не мешает никакое препятствие, хотят видеть друг друга и не могут. [...]

Прошу читателей принять также во внимание, что поэт, решивший изобразить на сцене все помещения дворца, или все кварталы города, или все области государства, вынужден будет показать зрителям не только то, что происходит в избранной им истории, но и вообще все, что совершается во дворце, в городе, в государстве, — поскольку не отыщется причины, которая могла бы помешать им видеть все одновременно, или основания, согласно которому они должны были бы следить за одним действием, а не за другим. [...]

Укажу еще, что сцена не должна хотя бы мгновение пребывать пустой и что действующие лица не должны покидать ее все до единого, если только им не приходится вообще оставлять дворец или город. В самом деле, коль скоро одно и то же место изображает сад, двор и все помещения дворца, зрители не могут потерять из вида персонажа, решившего перейти из сада в какое-нибудь помещение, и поэтому все время должны видеть хотя бы тех действующих лиц, которые находятся в пределах этого места. Напрасно полагают, что для обозначения различных помещений можно использовать занавеси, которые, поднимаясь и опускаясь, позволяют персонажам появляться и исчезать, как только этого требует сюжет. Подобные занавеси годятся лишь для того, чтобы за ними скрылись от осмеянья те, кто их изобрел, и те, кто их одобряет[24]. Я настолько хорошо объяснил это в главе 18 *Теренция оправданного*, что мне больше нечего сказать в осуждение такого невежества.

Когда ссылаются на то, что поэт вправе показывать и скрывать все, что ему угодно, я соглашаюсь с этим лишь постольку, поскольку он, показывая одно событие и скрывая другое, сохраняет известное правдоподобие. Но для того чтобы делать то видимыми, то невидимыми события, происходящие во дворце, где люди не перестают действовать и разговаривать, нужны необычные поводы и чудесные обстоятельства. Лишь сверхъестественные причины могут заставить стены то и дело опускаться и возноситься, выдвигаться и отодвигаться. Тем более ясно, сколь серьезную ошибку совершают те, кто выводит на одну авансцену людей, находящихся в Испании, а затем людей, находящихся во Франции, — не только растягивая сцену до размеров всей земли, но и заставляя одну и ту же неподвижную площадку служить изображению собы-

тий, происходящих на большом отдалении друг от друга, и претерпевать без всяких оснований удивительную перемену.

Следует сказать и о том, сколь заблуждаются те, кто размещает в одной из боковых частей сцены один городской квартал, а во второй — другой (например, *Королевскую Площадь* и *Лувр*), уповая сохранить с помощью этого изящного изобретения единство места. Если бы два городских квартала, расположенные таким образом на сцене, были бы и в действительности не слишком удалены один от другого и их разделяло бы совершенно свободное пространство, это было бы разумным и нельзя было бы сказать, что место действия претерпевает изменения. Но в действительности между этими кварталами находятся дома и другие преграды: почему же, спрошу я, они не заполняют место действия? С помощью какой хитрости поэт делает их невидимыми? Как может актер видеть сквозь все эти дома другое место? Как может он без труда преодолевать эти препятствия? Как, наконец, может авансцена, которая по сути своей должна являться изображением определенного места, быть вовсе на это место не похожей?

Итак, пусть пребывает незыблемым правило, согласно которому авансцена должна представлять свободное и средних размеров место, где действительно могут находиться те, кого изображают актеры. И если мы читаем: *место действия — Авлида, Элевсин, Шерронез, Аргос*[25], — это означает не то, что действие охватывает целый город или область, а лишь то, что в пределах названного места разворачиваются все интриги пьесы: и те, что скрыты от взора зрителей, и те, что проходят перед ним, — сцена же занимает малую его часть. [...]

Все сказанное относится к теории; теперь расскажу о практике. Поэт стремится показать зрителям не все, что произошло в избранной им истории, но лишь главные и наиболее красивые ее стороны. С одной стороны, он не может показать ее целиком, потому что для этого нужно было бы изобразить великую путаницу событий и действий. С другой стороны, он и не должен этого делать, поскольку многие события являются ужасными, непристойными, низкими и по существу лишними. Такие события он не должен показывать и вправе описать их лишь в каком-нибудь монологе, где они как бы очистятся, или просто упомянуть о том, что произошло.

Поэтому нужно, чтобы он прежде всего точно определил, какие персонажи необходимы ему для создания пьесы, и выбрал такое место, в котором те из них, без кого он не сумеет обойтись, могли бы правдоподобным образом находиться: ибо так же, как существуют места, откуда некоторые люди не могут без особых причин удалиться, существуют и места, где другие люди не могут без весомых оснований пребывать. Дева, оставившая мир и посвятившая себя служению какой-либо религии, не может покинуть место своего уединения, если ее не вынудит крайняя необходимость. Честная жена не может находиться там, где Мессалина предается гнусному разврату.

Кроме того, поэт должен позаботиться о том, чтобы его сюжет не содержал ни одного важного и неразрывно связанного со смыслом или стройностью поэмы события, которое может произойти лишь в строго определенном месте: ибо в таком случае он будет вынужден подчинить этому событию и сообразовать с ним все остальные. [...] Выбрав место, поэт должен определить, какие события могут доставить приятность взору, и вынести их на сцену, а те события, какие нельзя или не должно показывать, описать лишь в монологах, из которых явствовало бы, что они произошли рядом с местом действия, или, по меньшей мере, столь недалеко, что персонаж, рассказывающий об этих событиях, мог побывать там и вернуться обратно за время, коим он располагал с тех пор, как его видели покидающим место действия. В противном случае следует сообщить, что он отбыл до начала действия (при помощи этого средства можно отправить его сколь угодно далеко и предоставить в его распоряжение любое время). [...]

Если по сюжету место событий, описываемых в монологе, слишком удалено от места действия, его следует как бы приблизить в ходе представления. Для этого можно воспользоваться двумя способами: либо сообщить, что события произошли в другом, более близком месте (если такое перемещение допустимо, как в случае, на который указывает Донат, говорящий, что в комедиях так называемые деревенские дома по существу являются обычно домами городских предместий); либо (если изменение места невозможно) заменить в монологе истинное расстояние на более близкое. Во втором случае не следует, однако, приближать места знакомые, расстояние до которых хорошо известно, поскольку при этом зрителям будет трудно приноровиться к тому, что рассказывает поэт. И хотя изменение расстояния позволит сохранить единство места, зрители будут недовольны, так как поймут, что это явная ложь. [...]

Нужно также, чтобы все поступки и речи персонажей, которые видны и слышны зрителям, правдоподобно сочетались с избранным местом действия. [...] Не следует подражать автору, который заставил находившуюся в уединении принцессу выйти из шатра только для того, чтобы оказаться на расположенной перед ним сцене и там поведать о тайном недовольстве злосчастной судьбой; было бы гораздо правдоподобнее, если бы она изливала свои жалобы, оставаясь внутри шатра. Ему следовало показать, что принцесса бежит от докучающих ей неприятных людей, или сообщить ей нетерпение, вынуждающее выйти наружу, — и лишь тогда, пользуясь тем, что дух принцессы естественным образом возгорелся бы и рвался выразить словами то, что его гнетет, вложить в ее уста все, чего требует сюжет. [...]

Глава VII

О продолжительности театрального действия или о времени и длительности, подобающих драматической поэме

Не существует в наше время вопроса, обсуждаемого более бурно, чем тот, к рассмотрению которого я перехожу: часто беседуют о нем поэты, непрестанно разбирают его комедианты и те, кто посещает театр; нет такого салона, где женщины не произносили бы соответствующих наставлений. Меж тем сам предмет остается совершенно неясным, и у меня есть все основания приступать к его подробному разъяснению.

Чтобы рассуждать с полным разумением, нужно принять во внимание, что драматической поэме присущи два вида длительности, каждому из которых отвечает надлежащее время.

Первый вид — реальная длительность представления. Хотя поэма по своей сути является, как мы много раз говорили, не чем иным, как изображением, и хотя обычно видят именно изобразительную ее сторону, следует тем не менее помнить, что в самом изображении известная доля принадлежит реальности. Реальны действия и речи актеров, реально звучат произносимые ими стихи, реальны удовольствие и неудовольствие, доставляемые представлением, реально и расходуемое на представление время, в течение которого пребывают в напряжении души зрителей, — время, ограниченное началом и концом пьесы. Это время я и называю реальной длительностью представления.

Длительность эта ни в коем случае не должна истощать разумное терпение зрителей: коль скоро поэма создается ради их удовольствия, не нужно слишком ее растягивать, чтобы не утомить и не изнурить их. Не нужно также делать поэму слишком краткой, чтобы зрители не уходили из театра с чувством недостаточного удовлетворения. Впрочем, названную меру должны определять не те беспокойные умы, которые мгновенно устают от чего бы то ни было и любят одни лишь перемены, и не те, кто из-за непостижимой природной глупости вообще никогда не скучает и всегда доволен состоянием, в коем находится, — но лишь здравый смысл и, как я уже говорил, разумное терпение. Надежнее всего избрать наставником опыт, который учит нас, что комедии, длящиеся более трех часов, утомляют, а много менее этого — выглядят слишком краткими. Весьма сведущий в изящных искусствах человек, которому довелось присутствовать на представлении Pastor Fido[26] в Италии, говорил мне, что никогда не видел ничего более скучного, так как представление это длилось очень долго; и что поэма, внушающая при чтении восторг (ибо от чтения можно отрываться, когда пожелаешь), породила в нем невыносимое отвращение.

Теперь пора указать, что распределение времени, которым мы огра-

ничили представление, зависит от величины интермедий, от количества стихов самой поэмы и от манеры декламации.

Древние имели обыкновение вставлять в трагедии разнообразные интермедии, как-то: мимы, пантомимы и другие буффонады, увеселявшие народ. Я, однако, не думаю, что представления тогда продолжались долее, чем ныне (ибо эти увеселения отличались краткостью, да и сами трагедии, как мы видим, не содержали более тысячи стихов[27], которые к тому же гораздо короче наших героических), и полагаю, что поэт должен заботиться о том, чтобы его пьеса, если она имеет обычную продолжительность, не оказалась отягощенной слишком длинными интермедиями: какими бы занимательными эти интермедии не были, они могут раздражить зрителей, нетерпеливо ожидающих продолжения представляемой истории.

Что касается количества стихов, то, по-моему, на основании опыта сложился обычай, ограничивающий его примерно полутора тысячами, более чего нельзя произнести за три часа. Викториус, выступая против этого ограничения, напрасно приписывает ему чрезмерную строгость: ясно, что чуть большее или чуть меньшее количество стихов не сделает сочинение утомительным или неполноценным. И все же именно эта мера избрана Софоклом и Еврипидом. Нам не случалось видеть театральной пьесы в тысячу восемьсот стихов, которая не наводила бы тоску, заставляющую позабыть о всех приятных сторонах этой пьесы; не могу назвать и пьесы в тысячу двести стихов, которая полностью удовлетворила бы зрителей, понимающих, что у них похищают часть удовольствия и не оправдывают всех их ожиданий. Из сказанного не следует, что такого количества стихов не достает и тогда, когда представление сопровождается длинными интермедиями, как у Плавта, Теренция и даже у Эсхила, чьи пьесы содержат лишь тысячу стихов, — если не считать эсхиловского *Агамемнона,* содержащего 1600 (число, которого стали придерживаться и последователи великого трагика).

Осталось сказать о манере декламации: она может меняться лишь постольку, поскольку в представлении используется музыка. Я, впрочем, никогда не одобрял этого обычая, принятого у итальянцев, находя его скучным, и полагаю, что Париж ныне убедился на опыте в том, в чем я давно уже утвердился мысленно[28]. Театр, разумеется, вправе использовать музыку, но нужно, чтобы она разжигала аппетит, а не пресыщала, поскольку всякое удовольствие, будучи чрезмерным, порождает отвращение.

Итак, поэт должен действовать весьма осмотрительно и строить представление столь удачно, чтобы ни интермедии, ни стихи самой пьесы, ни благозвучие декламации не растянули его до размеров, истощающих терпение зрителей и лишающих их удовольствия, которого они ожидают.

Второй вид длительности драматической поэмы — длительность изображенного в ней подлинного действия, охватывающая все время, необходимое для свершения событий, с которыми поэт хочет познако-

мить зрителей, начиная с появления первого персонажа и кончая тем мгновением, когда перестает действовать последний. Эта длительность является главной — не только потому, что она естественным образом связана с содержанием и сущностью поэмы, но и потому, что она целиком зависит от поэта, подчиняется его вымыслу и отражается в словах его персонажей (умело им подготовленных или просто вставленных при подходящем случае). Именно она и стала в наше время предметом многочисленных разногласий.

Мы не можем утверждать, что три великолепных трагика — Эсхил, Еврипид и Софокл (на которых столь часто ссылается Аристотель и которые сообщали действию своих поэм весьма малую длительность) — почерпнули правило времени у какого-нибудь из предшествовавших им авторов, писавших о науке поэзии; возможно, постигая природу драматической поэмы, они сами убедились, что неразумно отводить ей время более долгое. Известно, однако, что большинство непосредственно следовавших за ними поэтов их примером пренебрегали: мы узнаем об этом, читая великого философа, который осуждает многих современников за то, что они сообщают поэмам чрезмерную длительность, и находит необходимым ввести, или, скорей, восстановить по образцу древнейших авторов, правило времени, говоря: трагедия должна укладываться в одно обращение солнца.

Я не уверен, что после Аристотеля все без исключения стали соблюдать это правило (как авторы трагедий, носящих имя Сенеки, которые следовали ему достаточно строго). Но об известных мне трагедиях из числа тех, что были созданы в пору восстановления изящной словесности и ранее в Испании или во Франции, могу утверждать, что они беспорядочны все до единой и нарушают не только правило времени, но и прочие наиболее важные правила, — так что приходится лишь удивляться тому, что люди ученые оказались способными произвести их на свет.

Во времена Ронсара театр начал возвращаться к исходному здоровому состоянию; возглавившие воссоздание театра Жодель и Гарнье[29] благоразумно соблюдали правило времени; так же поступали Мюре[30], Скалигер и другие авторы латинских поэм. Но вскоре невежество поэтов, подстрекаемых тщеславием и, быть может, нуждою к созданию как можно большего количества пьес, вновь повергло театр в расстройство. Щедро обеспечил комедиантов пьесами, развлекавшими народ, Арди[31]: несомненно, именно он внезапно остановил развитие нашего театра, породив своим дурным примером беспорядок, который мы застали царящим всюду. [...]

Став приближенным г-на кардинала де Ришелье, я обнаружил, что театр пользуется великим почетом, но страдает от многих изъянов, и в особенности от ложных представлений о времени, подобающем трагедии. Терпеливо сносил я скверные пьесы наших коллежей, да и наших публичных театров, но, признаюсь, не смог молча взирать на столь грубые промахи в поэмах, снискивающих одобрение двора. Все, однако, стали

мое мнение оспаривать и, не скрою, даже высмеивать, — и поэты, сочинявшие эти поэмы ради известности, и те, кто их разыгрывал ради дохода, и остальные, внимавшие им ради удовольствия. В самом деле, правило времени казалось поначалу настолько странным, что все мои рассуждения о нем воспринимались как мечтания человека, создавшего в своем кабинете замысел трагедии, которой никогда не бывало и которую нельзя написать, не лишив произведение всякой привлекательности. И если в ответ на это я приводил в пример древних, чье искусство не помешало их сочинениям стяжать славу, пережившую века, меня награждали следующим славным возражением: *Они хорошо потрудились для своего времени, но ныне выглядели бы смешными*; как если бы Разум старился с годами. Меж тем он нисколько не дряхлеет, напротив, мы видим, как мало-помалу, одолев дурные мнения невежд, убедил он едва ли не всех, что действие пьесы должно быть ограничено кратким и точно определенным промежутком времени, в соответствии с правилом Аристотеля. Поскольку, однако, правило времени до сих пор толкуют по-разному, и некоторые поэты уверены, что слишком значительное уменьшение продолжительности театрального действия лишает события непринужденности, мне представляется необходимым рассказать об истинном смысле этого правила и о средствах, позволяющих его успешно применять.

[...] Я не понимаю, почему слова Аристотеля явились предметом стольких разногласий, ибо, во-первых, не следует полагать, что под **одним обращением солнца** он подразумевает год: такое время можно отвести сюжету эпической поэмы, трагедия же должна быть ограничена промежутком более кратким. Легко убедиться, что никто из писавших для театра никогда не впадал в эту крайность. Лишь скверные поэты, ничего не изучавшие и не слыхавшие ни единого слова об искусстве, которым занимались, допускали по невежеству подобное несообразие.

Во-вторых, говоря, что **одно обращение солнца** представляет собой время, в течение которого солнце находится над горизонтом, не следует понимать это утверждение слишком широко, ибо существуют места, где солнце светит непрерывно в течение пяти или шести месяцев, или применять его к одним Афинам, как если бы Аристотель ничего не писал о других местах.

Остается, таким образом, принять, что слова **одно обращение солнца** означают его дневное движение; но поскольку день можно рассматривать двояко: как время движения солнца вместе с перводвигателем (так называемый **природный день** или **24 часа**) и как время от восхода до захода, в течение которого виден солнечный свет (так называемый **условный день**), — необходимо указать, что Аристотель подразумевает единственно условный день и призывает укладывать действие пьесы в его пределы, что хорошо объясняют, комментируя его *Поэтику*, Кастельветро и Пикколомини, оспаривающие ложное мнение Сеньи, который стоит за природный день (24 часа)[32]. Справедливость их мнения очевид-

на и обоснована естеством драматической поэмы; ибо эта поэма, как мы уже много раз говорили, состоит не из повествований, а из человеческих поступков, которые она должна изображать со всей точностью. Но мы знаем, что люди обычно ничего не делают до наступления дня, а также после его завершения, — почему во всех государствах и существуют магистраты, учрежденные для обуздания тех, кто смущает спокойствие ночи, которую природа предназначила для отдыха. И хотя достаточно часто важные обстоятельства вынуждают человека действовать ночью, такое случается лишь при чрезвычайном ходе событий; мы же, составляя правила, должны основывать их на том, что является более привычным и естественным.

Кроме того, мы говорили, что театральное действие должно, вне всяких сомнений, быть **единым** и не содержать обстоятельств, без которых можно обойтись в интриге пьесы и которые не составляют части этой интриги. Спрошу теперь: разве удалось бы соблюсти это требование в пьесе, действие коей охватывает 24 часа? Разве персонажам не нужно было бы отдыхать, принимать пищу и отвлекаться для множества занятий, которые не имели бы никакого отношения к сюжету и, смешивая действие с другими, совершенно ненужными, разрушали его единство и делали его уродливым? Даже если бы поэт не описал их в своем произведении, воображение зрителей все равно не могло бы отвлечься от непреложного существования таких занятий и было бы этим угнетено. [...]

Впрочем, нельзя понять Аристотеля лучше, нежели читая трех превосходных трагиков, которых он неизменно называет совершенными образцами, а именно Эсхила, Еврипида и Софокла, никогда не отводивших действию своих поэм большее время. Я думаю, что среди их пьес не отыщется и такой, какая использовала бы время от восхода до захода солнца целиком: нетрудно убедиться, что действие этих пьес начинается после того, как солнце взошло, и оканчивается до того, как оно заходит. То же можно сказать о комедиях Плавта и Теренция. Именно поэтому Росси[33] и предлагает, чтобы театральное действие обнимало не более 8—10 часов, а Скалигер — более строго, но и более разумно — предписывает, чтобы оно укладывалось в шесть часов. Можно было бы даже пожелать, чтобы подлинное действие, изображенное в поэме, требовало времени не больше, чем расходуется на представление, — но поскольку такое желание трудно, а в определенных случаях и невозможно исполнить, поэт вправе охватить подлинным действием время несколько большее. В этом ему помогает музыка, обозначающая промежутки между актами, монологи, произносимые одними персонажами на сцене в то время, как другие действуют в ином месте, а также свойственное каждому человеку желание узнать то, что его занимает, как можно скорее. Все это обманывает воображение зрителей, которые не успевают обдумать происходящее и позволяют убедить себя в том, что прошло время, достаточное для свершения всех изображаемых событий.

Все сказанное нами до сих пор о правиле Аристотеля вызовет возражения, поскольку существуют поэмы, изображающие события, которые происходят ночью, — если мы не добавим, что философ предвидел эти возражения, написав: *Трагедия всегда старается уложить свое действие в одно обращение солнца или немного преобразовать это время*[34]. Здесь Аристотель учит нас, что поэт не обязан всегда заключать театральное действие между восходом и заходом солнца и может, отмерив такое же время в пределах всего природного дня, ограничить действие ночью, то есть промежутком от захода до восхода (как в *Ресе* Еврипида и многих других пьесах древних, от которых до нас дошли только названия и отдельные отрывки, сохранившиеся у Атенея), или разделить действие между ночью и днем (как Еврипид в *Электре* и Плавт в *Амфитрионе*). Те же, кто говорит, что Аристотель разрешает слегка превысить пределы одного обращения солнца и отвести театральному действию еще несколько часов, недопонимают его слова и содержащуюся в них мысль, заменяя слово *преобразовать* на *превысить*, вопреки здравому смыслу и истинному значению этого слова.

Я, впрочем, не собираюсь вести обстоятельный спор о словах и хочу лишь предупредить поэта, что он не должен бояться испортить свое произведение, укладывая действие в краткий промежуток времени; это, напротив, делает произведение более красивым и удивительным, позволяя изобразить на сцене неожиданнейшие события и развить страсти столь полно, сколь представится нужным. Кто внимательно исследует *Горация*, *Цинну*, *Полиевкта*, *Никомеда* и другие последние пьесы г-на Корнеля, тот, уверен я, со мной согласится. [...]

Вернусь к нашему предмету и попытаюсь пополнить описание средств, необходимых для соблюдения правила времени.

Прежде всего поэту следует удачно избрать день, в пределы которого он намеревается уложить действие пьесы: день этот, как правило, должен охватывать самое значительное событие истории, то есть событие, предопределяющее развязку и объединяющее все остальные события, как центр объединяет радиусы. И если поэт свободен в выборе, то он должен взять день, который позволит ему собрать и соединить события пьесы с наибольшей легкостью. Так, г-н Корнель, вознамерясь изобразить смерть Помпея[35], вынужден был показать последний день его жизни, потому что не мог поступить иначе; но когда он создавал *Цинну*, то избрал день, который счел наиболее удобным для того, чтобы объединить заговор Цинны и совет, созванный Августом, где тот сообщает о своем намерении отказаться от империи.

Выбрав таким образом день, следует употребить тончайшее искусство, чтобы начать пьесу как можно ближе к развязке, тем самым сокращая время, необходимое для второстепенных действий, и освобождая время для монологов, в которых изливаются страсти, и других речей, могущих доставить удовольствие. Для этого нужно, чтобы события были подготовлены с великой изобретательностью и казались следствием обстоятельств, возникающих в ходе действия. Можно видеть, например,

что в *Ионе* Еврипида, *Амфитрионе* Плавта, *Девушке с Андроса* Теренция все события подготовлены столь хорошо, что кажется, будто они неотвратимо рождаются развитием пьесы. Г-н Корнель весьма искусно достигает этого в *Горациях*, *Цинне* и многих других поэмах. Действие *Горациев* начинается непосредственно перед поединком, после избрания шести его участников, которых уведомляют об избрании, едва они появляются на сцене. Действие *Цинны* начинается незадолго до жертвоприношения, которое должно было служить предлогом к осуществлению заговора, составленного Цинной ранее, до начала действия.

Расположив события так, как мы описали, поэт должен постараться настолько умело объединить их в пределах одного дня, чтобы они не утратили естественность и непринужденность. Для этого нужно сместить некоторые из событий, свершившихся до начала действия, изобразить их происходящими в этот день, не взирая на то, что они случились ранее, и затем сопрячь все события с таким искусством, чтобы они казались связанными собственной природою, а не разумом поэта. Так, у Софокла посланный в Дельфы за советом оракула Креонт возвращается именно тогда, когда в Фивы приходит весть о смерти коринфского царя Полиба, хотя в действительности эти события случились не в один день. Плавт заставляет одержавшего победу Амфитриона возвратиться именно в ту ночь, когда Алкмена рожает Геркулеса. Впрочем, следует соблюдать осторожность и не допускать слишком стремительной смены событий, чтобы не был нанесен ущерб правдоподобию, как в *Просительницах* Еврипида, *Пленниках* Плавта и некоторых других пьесах древних, которые я не могу одобрить, хотя их авторов можно извинить по другим соображениям. Эти пьесы полностью отвечают правилу времени, но лишены красоты искусства, потому что правило соблюдается лишь с помощью принуждения: позволительно их оправдывать, но нельзя принимать за образцы. Ибо следует всегда помнить речение создавшего это правило Аристотеля, который, говоря: *Трагедия старается целиком уложиться в одно обращение солнца*, стремился внушить нам, что поэт должен напрягать разум и сосредоточивать воображение, дабы не только расположить все события пьесы в пределах отмеренного времени — что само собой разумеется, — но и сделать это так удачно, чтобы не нанести ущерба правдоподобию, долженствующему пребывать главным правилом, без которого все прочие правила своей правильности лишатся.

Глава X
О трагикомедии

Это непривычное слово, кажется, мало-помалу стало названием нового вида драматических поэм, и я обязан растолковать его подробнее и яснее, нежели современные авторы, которые касались его разве что вскользь. Для этого расскажу о том, чем наши театральные произведения сходны с произведениями древних и чем отличны.

Театр, восходивший постепенно, шаг за шагом, к высшей степени совершенства, стал, наконец, осязаемым и движущимся изображением всей человеческой жизни. И поскольку существуют три образа жизни: жизнь вельмож при королевском дворе, жизнь горожан в городах и жизнь людей деревенских, — в театре получили признание три вида драматических поэм, каждый из которых несет отпечаток соответствующего образа жизни, именно: **трагедия**, **комедия** и **сатира**, она же **пасторал**ь [36].

В **трагедии** изображались жизнь государей, полная беспокойства, подозрительности, тревог, восстаний, войн, убийств, бурных страстей и великих событий; поэтому Теофраст и называет ее *превратностями героической судьбы*, а автор *Этимологии — подражанием речам и поступкам героев* [37]. Различая трагедии по развязке, выделили два вида: в одних конец был мрачным и приносил герою ужасные и кровопролитные бедствия; в других ход событий был более счастливым и вел к благополучию главных персонажей. И все же то, что многие трагедии имели несчастные развязки (из-за обстоятельств избранной истории или из-за того, что поэты угождали афинянам, которые, как мы не раз указывали, воспринимали без отвращения ужасные события, изображавшиеся на сцене), привело многих к убеждению, что слово **трагическое** может относиться лишь к событиям мрачным и кровавым и что драматическую поэму нельзя называть **трагедией**, если ее развязка не несет главным персонажам гибели или несчастья. Такое убеждение ошибочно, ибо не подлежит сомнению, что это название означает лишь: **произведение величественное, серьезное, значительное и соответствующее бурной и превратной судьбе государей**; и что театральная пьеса называется трагедией единственно в зависимости от того, какие события и каких людей она изображает, а не от того, какова ее развязка. Так, из девятнадцати трагедий Еврипида многие имеют счастливый исход. [...]

Комедия служила изображению жизни простого народа, показывая пирушки молодежи, мошенничество рабов, хитрости женщин легкого поведения, любовные похождения, плутни, шутки, свадьбы и другие обыденные события. Эта поэма настолько вовлеклась в низость народной жизни, что используемый в ней стиль поневоле стал грубым, речи — свойственными людям ничтожным, страсти — неглубокими и вялыми,

интриги — основанными на хитрости, а не на чудесах, наконец, поступки — заурядными и отнюдь не героическими. [...]

Сатира (или **пастораль**) смешивала серьезное и шутливое, допуская одновременное изображение людей знатных и деревенских, героев и сатиров. Эту поэму следует рассматривать двояко: сначала она была лишь небольшим стихотворением, которое называлось **идиллией** или **эклогой** и состояло не более чем из 50—60 стихов, певшихся или декламировавшихся одним, иногда двумя и, редко, несколькими людьми. [...] Примерами могут служить идиллии Феокрита и эклоги Вергилия. Многие новые авторы подражали им в латинских стихах, и уже при короле Генрихе II [38] французские поэты стали создавать такие пасторали; немало подобных произведений находим мы у Ронсара [39].

Другой разновидностью пасторали была поэма драматическая, подчинявшаяся правилам театра. В ней наряду с героями и людьми знатными изображались сатиры, наряду с событиями значительными и серьезными — шутки и забавные проделки. Поэтому ее называли **сатировской драмой**. [...]

Описанные три вида поэм имеют ныне несколько иной облик, чем некогда. Так, пастораль стала драматической поэмой, которая подчиняется тем же правилам, что и другие виды, состоит из пяти актов и изображает множество интриг и занимательных событий, но только из деревенской жизни. В ней действуют лишь пастухи, охотники, рыбаки и им подобные; мы заимствовали ее предмет у идиллий и эклог древности и использовали в ней строение сатировской драмы.

Комедия давно пребывает у нас не только в низости, но и в бесчестии, ибо превратилась в фарс и наглую буффонаду, которую наши театры позволяют показывать по окончании трагедий. Эти произведения не достойны называться драматическими поэмами, лишены изящества, смысла, деления на части и могут нравиться лишь воришкам да подлецам, потому что не содержат ничего, кроме непристойных речей и бесстыдных поступков. Мне известно, что наши поэты пытались некогда восстановить древнюю комедию — как с помощью перевода древних авторов, так и с помощью подражания, — но эти попытки были редки и ни разу не имели успеха, которого поэты ожидали: по многим причинам, и прежде всего из-за того, что они избирали сюжеты, не сообразующиеся с нашими нравами, или не изменяли в пьесах древних то, что не созвучно нашим чувствам. Нельзя сказать также, что место Плавта и Теренция заняла комедия итальянцев, не перенявших у предшественников ни содержания, ни формы. В их сюжетах всегда перемешаны поступки серьезные и буффонада, личности героические и мошенники; строение их пьес, которые обычно состоят из трех актов и не разделены на сцены, не имеет ничего общего с пьесами древних. Меня удивляет, что потомки латинян оказались столь мало сведущими в искусстве своих предков.

Что касается трагедии, то она у нас сохранилась гораздо лучше: ибо французы обладают нравами героическими и серьезными, предпо-

читают видеть на сцене приключения героев и плохо выносят ту шутовскую смесь, которую любят итальянцы. [...]

Мы, однако, без всякого основания отняли имя **трагедии** у театральных пьес, обладающих хотя и счастливой развязкой, но вполне трагическими (иначе говоря, героическими) сюжетом и персонажами, и назвали такие пьесы **трагикомедиями**. Не знаю, был ли Гарнье первым, кто воспользовался этим словом, но после того, как он наименовал так свою *Брадаманту* [40], ему стали подражать многие. Я не хочу безоговорочно оспаривать это название, но утверждаю, что оно излишне, поскольку к поэмам со счастливым концом, если они описывают судьбы прославленных людей, вполне применимо название **трагедия.** Кроме того, мы неправильно употребляем слово, составленное из слов **трагедия** и **комедия**, ибо в пьесах, которые мы им называем, нет ничего от комедии: все в них значительно, чудесно, чуждо простонародности и лишено какого бы то ни было шутовства.

Добавлю еще, что это название может погубить всю красоту поэмы, основанной на изображении перелома. Поэма особенно привлекательна, когда многочисленные мрачные обстоятельства получают, вопреки ожиданиям зрителей, счастливое разрешение и исход; если же автор называет ее трагикомедией, то заранее открывает, какова будет развязка, и события, волнующие и тревожащие персонажей, уже не трогают зрителей, уведомленных, что все страхи и горести увенчаются благополучием. [...]

Больше всего меня удивляет то, что некоторые сведущие в словесности люди весьма подвержены распространенным заблуждениям и осмеливаются утверждать, что это название было обычным у латинских авторов. [...] Мне, разумеется, известно, что слово трагикомедия использует в прологе к *Амфитриону* Плавт, но наши современники обманываются, полагая, что это слово было у латинян общепринятым, ибо названный поэт остался единственным, кто его применил, причем в смысле, весьма далеком от того, какой придаем ему мы [41]. Других случаев не было; никто не сможет привести хотя бы одно подобное свидетельство, относящееся к тому времени, когда латынь была в Италии живым языком. Таким образом, название, получившее жизнь от Плавта, не стало впоследствии чьим-нибудь приемным ребенком и умерло в колыбели задолго до смерти латинского языка. То, что некоторые использовали его в том смысле, какой придал ему Плавт, не может утвердить слово **трагикомедия** в его нынешнем значении и, напротив, показывает, что мы употребляем это слово неправильно и не к месту. [...] Ибо мы обозначаем им **драматическую поэму со всецело героическим сюжетом и счастливым концом, то есть наиболее благородную и приятную разновидность трагедии, бывшую весьма распространенной у древних,** а Плавт, употребляя это название, подразумевал не что иное, как комедию, в которую он ввел прославленных людей лишь для того, чтобы позабавиться и извлечь смешное из самого их величия. Можно сказать, что в этом смысле являются трагикомедиями почти все комедии Аристо-

фана, где боги и знатные люди уподобляются Тривелинам[42] и ставят себя на равную ногу с рабами и шутами. [...]

Может быть, я сказал слишком много для того, чтобы объяснить, что такое трагикомедия. Наши поэты решат, следует ли им уступить поверхностному мнению или восстановить естественное состояние трагедии, применяя это название ко всем драматическим поэмам с героическими персонажами, вне зависимости от того, счастливой или несчастной развязкой они обладают, чтобы не открывать зрителям в начале действия его исход.

Пьер Корнель

РАССУЖДЕНИЯ О ПОЛЕЗНОСТИ И ЧАСТЯХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Хотя, согласно Аристотелю, единственная цель драматической поэзии заключается в том, чтобы нравиться зрителям[1], и большинство драматических произведений будто бы им нравилось, я все же хочу сказать, что многие из них не достигли целей, которые стоят перед искусством. Не следует претендовать, говорит Аристотель, на то, чтобы этот вид поэзии доставлял удовольствие любого рода. Ведь от него *нужно ожидать не всякого удовольствия, а лишь свойственного ему*[2]. И дабы добиться этого присущего ему удовольствия и доставить его зрителям, надо следовать законам искусства и нравиться им в соответствии с его правилами. Неизменно остается то, что есть законы, поскольку существует искусство, но не являются неизменными сами законы. Люди соглашаются относительно названия вещи, не приходя к единому мнению относительно самой вещи, и принимают слова, чтобы оспаривать их значение. Никто не сомневается в том, что надо соблюдать единство действия, места и времени; но трудно понять, что такое единство действия и до каких пределов можно расширять понятия единства времени и места. Нужно, чтобы поэт развивал сюжет в соответствии с правдоподобием и необходимостью[3]. Так говорит Аристотель, и за ним то же повторяют все его комментаторы. Эти слова кажутся им всем столь ясными и внятными, что ни один из них, как и сам Аристотель, не удосужился сказать нам, что такое правдоподобие и необходимость. Более того, многие комментаторы придавали столь малое значение понятию **необходимость**, которое у Аристотеля всегда сопутствует понятию **правдоподобие** (за одним исключением, когда речь шла о комедии), что в результате пришли к весьма ошибочному суждению, якобы *сюжет трагедии всегда должен быть правдоподобным*[4]. Таким образом, требования к сюжету были обоснованы усеченным наполовину суждением Аристотеля. Не то чтобы нельзя было написать трагедию на сюжет, отвечающий только лишь требованиям правдоподобия. Аристотель приводит в качестве примера *Цветок* Агафона, где имена и события были целиком вымышленными, как в комедии. Однако значительные сюже-

ты, поднимающие бурю страстей и противопоставляющие их пыл законам долга и велению крови, должны всегда выходить за пределы правдоподобия. И зрители никогда не поверили бы таким сюжетам, не будь они освящены властным авторитетом истории или общераспространенным мнением, благодаря чему эти зрители заранее убеждены в истинности того, что произойдет на сцене. Неправдоподобно, что Медея убивает своих детей, Клитемнестра становится мужеубийцей, а Орест закалывает кинжалом собственную мать. Но тому свидетельство история, а посему изображение на сцене этих ужасных преступлений не вызывает недоверия зрителей. Не соответствует ни истине, ни правдоподобию то, что, отданная морскому чудовищу, Андромеда была спасена летающим рыцарем с крылатыми ногами[5], но древние поверили этой выдумке, она дошла до нашего времени, и никто не возмущается, когда историю Андромеды показывают на сцене. Но все же было бы недопустимо сочинять, опираясь на такой образец. Ибо недостаточным основанием для доверия является простое сходство с некоей уже принятой истиной или с каким-то общепринятым мнением. Наш философ говорит, что *сюжеты создает не искусство, а счастливый случай*[6], благодаря которому что-то происходит. Фортуна распоряжается событиями, и выбор, который она делает среди многих ею нам представленных фактов, содержит в себе тайный запрет идти против ее воли и создавать для театра то, что ей неугодно. Итак, *древние трагедии останавливались на судьбе немногих семей, ибо немногим семьям выпало на долю пережить нечто достойное трагедии*[7]. Последующие века дали нам основание выйти за эти границы и не идти след в след по пути, проложенному греками. Но я не думаю, чтобы нам была предоставлена свобода отступать от их правил. Надо, если возможно, сообразовываться с ними и приближать их к нам. Отсечение хора, осуществленное нами, обязывает нас наполнить драматические поэмы большим, чем у древних, количеством эпизодов, пусть это будет дополнение, которое хотя и переступает границы их практики, но не выходит за пределы их правил.

Надо, следовательно, знать, каковы эти правила. На нашу беду Аристотель и Гораций писали столь туманно, что нуждаются в толкователях. Те же, кто до сих пор брали на себя этот труд, выступали как грамматики и как философы. И поскольку они были более склонны к научным занятиям и философским рассуждениям, чем к овладению опытом театра, то и знакомство с их произведениями может скорее сделать нас более образованными, но не наставленными в том, как преуспеть в качестве драматических авторов.

Я осмелюсь кое-что сказать, опираясь на многие десятилетия работы для сцены, и выражу мои мысли просто, не вступая в прямой спор с теми, кто меня в него вовлекает, и не претендуя на то, чтобы кто-либо отказался в мою пользу от своих идей.

Так, например, выдвинутое в начале этого рассуждения положение, что драматическая поэзия имеет единственной целью удовольствие зрителей, не означает стремления во что бы то ни стало одержать верх над

теми, кто полагает облагородить искусство, усматривая его назначение столько же в пользе, сколь и в удовольствии. Спор этот, по-видимому, весьма бесполезен, поскольку невозможно доставлять удовольствие по правилам, не принося при этом и пользы. Правда, Аристотель в своей *Поэтике* ни разу не употребляет этого слова; он возводит происхождение поэзии к удовольствию, получаемому нами при виде подражания действиям людей [8]. Из частей поэмы философ ставит выше других сюжет, а характеры он считает следующей по значению частью, поскольку сюжет содержит узнавания и перипетии, которые более всего нравятся зрителям. Он вводит также в определение трагедии выражение *услащенная речь*, указывая на ее составляющие и отмечая, что ценит трагедию больше, чем эпическую поэму, понеже она снабжена сверх всего властно чарующими декорациями и музыкой и, будучи более краткой и менее многословной, доставляет более совершенное удовольствие. Но не менее верно и то, чему учит нас Гораций, именно, что мы не сумеем понравиться всем, ежели не подмешаем к удовольствию пользу, и что серьезные и важные люди, старики, любители добродетели, будут недовольны, если не найдут в искусстве ничего, что может ей послужить: Centuriee seniorum agitant expertia frugis [9].

Таким образом, хотя полезное входит в поэзию только в форме наслаждения, оно не перестает быть необходимым. И лучше обдумать это, чем заниматься бесполезным, как я уже отмечал, вопросом о полезности этого рода поэм вообще. Со своей стороны я полагаю, что поучительное может быть введено в поэму четырьмя способами.

Первый сводится к сентенциям и советам морального порядка, которые допустимы почти во всех местах трагедии. Но ими следует пользоваться осторожно, изредка включая их в рассуждения на общие темы и не делая их многословными, особенно если это речь взволнованного человека, или когда кто-то другой отвечает этому человеку: у него не должно достать ни терпения, чтобы выслушивать их, ни душевного спокойствия, чтобы их замыслить и выразить. Наиболее пространными подобные речи могут быть в устах важного государственного мужа, степенно рассуждающего о делах страны в ответ на вопрос короля. Но в целом всегда уместно заменять общие утверждения конкретными предположениями; я предпочитаю, чтобы актер сказал: «Любовь причиняет вам много беспокойства», а не «Любовь приносит беспокойство разуму тех, кем она овладевает».

Не то чтобы я полностью хотел изгнать этот способ преподнесения принципов морали и политики: все мои произведения были бы изуродованы, если исключить из них сентенции и рассуждения. Но повторю еще раз, не следует увлекаться общими принципами без приложения их к частным случаям. Иначе говоря, именно общие места не преминут наскучить аудитории, ибо они замедляют ход событий. Сколь ни удачна будет сама по себе эта выставка моральных предписаний, следует всегда опасаться, чтобы она не оказалась тем родом претенциозных украшений, которые Гораций приказывает нам убирать [10].

Признаюсь все же, что рассуждения общего порядка часто бывают привлекательны, если тот, кто их произносит, и тот, кто их выслушивает, находятся в достаточно спокойном состоянии духа, чтобы запастись разумным терпением. В четвертом акте *Мелиты*[11] радость героини, узнавшей, что она любима Тирсисом, помогает ей спокойно выслушивать наставления кормилицы, удовлетворяющей, со своей стороны, непреодолимую, как замечал Гораций, потребность старости поучать молодых людей. Но она не захотела бы выслушать и четырех стихов, если бы знала (а она узнает об этом вскорости), что Тирсис почел ее неверной и впал в отчаянье. Иногда эти общие рассуждения даже необходимы, чтобы обосновать чувства, которые нельзя связать с какими-то определенными поступками тех, о ком идет речь. Так, Родогуна[12] в первом акте не могла бы оправдать свое недоверие к Клеопатре иначе, как рассуждением о неискренности, обычной для сильных мира сего, когда они после нанесения им явного оскорбления идут на примирение с врагом. Ведь Клеопатра после заключения мира ни разу не дала повода для подозрений в великой ненависти, сохраняемой ею в тайнике сердца. [...]

Единственное правило, которое для этого вида поучения можно установить, заключается в том, что рассуждения и сентенции нужно распределять со вниманием и прежде всего вкладывать их в уста людей, чей дух не пребывает в смятении и кто не находится в пылу действия.

Второй способ сделать драматическую поэму полезной — бесхитростное изображение пороков и добродетелей, которое всегда достигает цели, если оно хорошо выполнено и если черты порока и добродетели легко распознаваемы и их нельзя смешать одну с другой или принять порок за добродетель. Добродетель, пусть даже попранная, всегда вызывает сочувствие и любовь, а порок рождает ненависть, даже если он торжествует. Древние очень часто удовлетворялись такого рода изображением, не давая себе труда вознаградить за добрые дела и наказать за злые. Клитемнестра и ее полюбовник убивают Агамемнона безнаказанно.

Медея точно так же поступает со своими детьми, а Атрей — с детьми Фиеста, которых он скармливает отцу. Правда, если внимательно присмотреться к событиям, которые древние выбирали в своих трагедиях для катастрофы, мы увидим, что наказание постигало преступников. Только обращенные против них злодейства были много страшнее тех, кои они содеяли. Фиест овладел женой своего брата, но возмездие несет в себе нечто гораздо более ужасное, чем его собственное преступление. Язон, покинув Медею, которой был всем обязан, — негодяй. Однако убиение детей на глазах отца во много раз превышает его вину. [...]

Наш театр с трудом выдерживает подобные сюжеты: *Фиесту* Сенеки не слишком у нас повезло, *Медея* была принята более благосклонно[13], чему способствовало то, что вероломство Язона и свирепость коро-

ля Коринфа делали героиню трагедии в глазах зрителей несправедливо обиженной, склоняя их сочувствие на ее сторону и заставляя относиться к ее мести как к расправе над притеснителями.

Именно участие к судьбе людей добродетельных стало причиной появления другого типа развязки драматической поэмы, то есть такой, в которой дурные поступки наказаны, а добродетель вознаграждена, что не является обязательным законом искусства, но соответствует обычаю, почитаемому нами за способ избавления каждого из нас от угрожающих нам опасностей. Этот обычай существовал и во времена Аристотеля и, возможно, не слишком нравился философу, поскольку он писал, что он *был в моде только благодаря глупости зрителей и что те, кто его придерживается, приспосабливаются ко вкусам народа и пишут на потребу зрителям*[14]. И действительно, увидев достойного человека на сцене нашего театра, мы не можем не желать ему благополучия и не можем не огорчаться по поводу его несчастий. Отсюда, когда на него обрушиваются беды, мы выходим из театра в горе и испытываем в некотором роде возмущение по отношению к автору и к актерам, но когда в ходе событий наши желания исполняются и добродетель увенчана, мы покидаем театр в состоянии совершенной радости и вполне удовлетворены как произведением, так и исполнителями. Успехи добродетели, счастливо побеждающей вопреки крутым поворотам судьбы и опасностям, вызывают у нас желание следовать ей, а лицезрение триумфа преступлений и несправедливостей способно усилить наш естественный ужас перед лицом подобных несчастий.

В этом состоит третье положение о полезности театра. Четвертое положение — это очищение страстей посредством сострадания и страха. Но поскольку это четвертое положение относится лишь к трагедии, я разъясню его в следующем томе, где буду говорить специально о трагедии. Перехожу теперь к рассмотрению частей драматической поэмы, на которые указывает Аристотель. Я говорю о драматической поэме вообще, хотя Аристотель, касаясь частей, имеет в виду только трагедию. Это я делаю потому, что все, сказанное им, относится также и к комедии, поскольку различие между этими двумя видами поэм зависит лишь от сана персонажей и от характера действия, которому они подражают, а не от способа или средств подражания.

Драматическая поэма состоит из частей двух типов. Первые называются частями количества или частями протяженности. Аристотель называет четыре таких: пролог, эпизодий, эксод, хор. Прочие могут быть названы составными частями, встречающимися в каждой из четырех и составляющими с ними целое. Аристотель насчитывает шесть таких частей: сюжет, характеры, мысль, словесное выражение, музыка, театральные декорации[15]. Из этих шести только сюжет (и в частности его хорошее построение) зависит в собственном смысле слова от поэтического искусства. Остальные части нуждаются в воспомоществовании других наук и искусств. Для характеров таковым является мораль, для мысли — риторика, для словесного выражения — грамматика. Две по-

следние части подчиняются принципам собственных искусств, в которых поэту не обязательно быть сведущим, ибо они могут быть внесены в трагедию не им самим, а другими людьми, почему Аристотель их и не касается. Но поскольку поэт сам лично должен создать первые четыре части, ему совершенно необходимо быть знакомым с искусствами, на которых они основываются, разве что от природы он обладает достаточно сильным и глубоким здравым смыслом, восполняющим недостаток подобных познаний.

Условия, предъявляемые к сюжету, неодинаковы для трагедии и комедии. Я сейчас коснусь только тех, которые относятся к последней, каковую Аристотель определяет попросту как *подражание лицам плутоватым и низкого происхождения*[16]. Я не могу удержаться, чтобы не сказать, что меня это определение вовсе не удовлетворяет. И поскольку многие ученые люди считают, что трактат о поэтике не дошел до нас в полном виде, я хочу верить, что среди тех его частей, которые утрачены в ходе времен, было и более завершенное определение комедии.

Согласно Аристотелю, драматическая поэзия есть подражание действиям. Но философ обращает внимание на общественное положение персонажей, не уточняя вопрос о характере действия. Как бы то ни было, это определение обусловлено обычаями времени, когда в комедии слово предоставлялось лишь лицам весьма скромного происхождения. Но в наши дни дело обстоит иначе. В комедии могут участвовать даже короли, если их поступки не возвышаются над требованиями, предъявляемыми к характеру ее действия. Когда на сцене показывают просто любовную интригу между королевскими особами, а их жизни или судьбе государства не грозит опасность, я не думаю, что поступки персонажей, сколь ни блистательны они сами, поднимаются до высоты, потребной для трагедии. Значительность трагедии требует большого государственного интереса или страстей более высоких и мужественных, чем любовь, например честолюбия или мести. Она вызывает боязнь несчастья еще более великого, чем несчастье потери возлюбленной. Вполне возможно ввести в сюжет трагедии любовь, ибо в ней много привлекательного и она способна стать причиной упомянутых мною интересов и страстей. Но пусть она удовольствуется второстепенным местом, уступая им первое.

Это положение поначалу может показаться новым. Тем не менее оно восходит к практике древних, у которых нет ни одной трагедии только с любовным сюжетом. И более того, они нередко совсем изгоняют любовь из пьесы. А если же кто-нибудь пожелает взглянуть на мои трагедии, то признает, что по примеру древних я не давал любви первого места и что даже в *Сиде*, среди моих пьес более других наполненной изображением любви, семейный долг и долг чести у персонажей, которых я заставляю говорить, одерживают верх над внушаемыми ею нежными чувствами.

Скажу более. Пусть даже в драматической поэме есть большой государственный интерес, пусть королевская особа, в высшей степени оза-

боченная своим высоким положением, заставляет замолчать свою страсть, как в *Доне Санчо*, но ежели в пьесе не встречается совсем угроза для жизни, возможность гибели государства или опасность изгнания, я не думаю, что можно дать ей наименование более высокое, чем комедия. Но, стремясь в какой-то мере отметить значительность персонажей, чьи действия изображены в *Доне Санчо*, я осмелюсь добавить здесь эпитет **героическая** и тем самым выделить пьесу среди обычных комедий. Подобных примеров у древних нет. Но у них также не найдешь примера, когда бы король, появившись на сцене, не подвергался бы большой опасности. Мы не должны столь рабски подражать античности, чтобы не осмеливаться попробовать сделать что-то самостоятельно, если это не нарушает правил искусства, хотя бы для того, чтобы заслужить хвалу, подобную той, какой Гораций почтил поэтов своего времени:

Nes minimum meruere decus? vestigia groeca
Ausi deserere, [17]

и не иметь касательства к такой постыдной похвале:

O imitatores, servum pecus! [18]

То, что теперь служит нам примером, говорит Тацит, *не имело раньше примеров, а то, что мы сами создаем, не опираясь на примеры, может однажды послужить таковым.*

Итак, комедия отличается от трагедии в том, что последняя требует в качестве сюжета действия значительного, необычайного, серьезного, а первая ограничивается действием обыденным и веселым. Одна нуждается в великих опасностях для своих героев, другая удовлетворяется беспокойством и огорчениями главных действующих лиц. Общее для комедии и трагедии состоит в том, что их действия должны быть полными и законченными, то есть зритель должен столь хорошо понимать помыслы персонажей, имеющих какое-либо отношение к завершающему пьесу событию, что мог бы уйти из театра в спокойном состоянии духа, не испытывая никаких сомнений. Цинна плетет заговор против Августа, и заговор его раскрыт [19]. Август приказывает его арестовать. Если бы пьеса на этом событии закончилась, действие не было бы завершенным, ибо зритель вышел бы из театра, не ведая, как поступит император с этим неблагодарным фаворитом. Птоломей боится, что Цезарь, который прибывает в Египет, окажет покровительство предмету своей любви — Клеопатре и заставит его отдать сестре причитающуюся ей по отцовскому завещанию долю царства [20]. Дабы заручиться благосклонностью Цезаря, оказав ему большую услугу, Птоломей приносит в жертву Помпея. Но этого недостаточно. Надо видеть, как Цезарь воспримет это высокое жертвоприношение. Он прибывает, он недоволен происшедшим, он угрожает Птоломею, он хочет, чтобы тот казнил зачинщиков покушения на

знаменитого усопшего. Царь, удивленный подобным неожиданным для него отношением, решает упредить Цезаря, замышляет заговор с целью погубить его, надеясь таким образом избежать грозящей беды. Цезаря предупреждают об этом. Птоломей погибает в бою со сторонниками Цезаря, благодаря чему самому римскому полководцу уже не грозит опасность, а Клеопатра преспокойно овладевает всем царством, только на часть которого первоначально претендовала. Зрителю не о чем вопрошать себя, он выходит из театра удовлетворенным, ибо действие завершено.

Я знаю умных людей, весьма сведущих в искусстве поэзии, которые упрекают меня за незавершенность *Сида* и некоторых других моих драматических поэм, так как в них вопрос о женитьбе главных героев не решен и по окончании спектакля я не отправляю их прямехонько под венец. Легко возразить на это, что брак совсем не обязательное завершение для трагедии со счастливым концом и даже для комедии. Относительно первой скажу, что ее основой является опасность, угрожающая герою. Когда она минует, трагедия завершена. Пусть герой влюблен — совсем не обязательно, чтобы он говорил о свадьбе, если благоприличие этого не дозволяет. Достаточно намекнуть на возможность брака, когда будут устранены все препятствия, и не указывать на точные сроки. Было бы невыносимо, чтобы Химена вступила в брак с Родриго на следующий день после убийства им ее отца. И Родриго выглядел бы нелепо, если бы обнаружил малейшее к тому побуждение. То же скажу и об Антиохе[21]. [...]

Говоря о концовке комедии, Аристотель предписывает ей *сделать друзьями бывших врагов*[22] — определение, которое следует истолковать несколько шире, чем это кажется на первый взгляд, включая в него примирение всякого рода. [...] Мы должны, однако, принять во внимание, что это примирение должно произойти не просто из-за перемены желаний, а благодаря событию, подготавливающему возможность такой перемены. Малоискусной будет развязка пьесы, в которой на протяжении четырех актов отец не одобряет любовной склонности своего сына или дочери и приемлет ее в пятом, только лишь потому, что автор не решился ввести еще и шестое действие. Необходима важная причина, вынуждающая его к тому. Например, спасение его жизни возлюбленным дочери, когда, окруженный врагами, он едва не был ими убит, или же, чтобы благодаря неожиданному случаю стало известно, что этот влюбленный обладает более высоким положением в обществе, более значительным состоянием, чем казалось.

Поскольку необходимо, чтобы действие было законченным, не следует к нему ничего добавлять, ибо, когда все завершилось, зритель более ничего не желает, ему невыносимы всякие дополнения. [...] Я не знаю, с каким благоволением отнеслись афиняне к спору Менелая и Тевкра по поводу похорон Аякса, который у Софокла умирает в четвертом действии[23]. Но я знаю, что в наше время прения Аякса и Улисса из-за доспехов погибшего Ахилла сильно утомили слух, хотя написаны

ни были умелой рукой[24]. Не могу также скрыть, что мне теперь трудно понять, как можно было вытерпеть пятый акт комедий *Мелита* и *Вдова*[25]. Там главные действующие лица собираются все вместе только лишь для того, чтобы узнать, кто был виновником плутней или насилия, разлучавших их. Они об этом могли бы узнать еще раньше, если бы я этого захотел. Кажется, что они находятся на сцене лишь для того, чтобы быть свидетелями брака второстепенных персонажей, что затягивает финал. Я не осмеливаюсь объяснять успех этой комедии почти повсеместным незнанием правил в те времена. Тем более, что эти же правила, хорошо или плохо соблюденные, должны оказывать хорошее или плохое влияние на тех самых людей, которые, не зная их, отдаются потоку естественных чувств. [...]

Комедия и трагедия походят друг на друга еще и потому, что действие, которому они подражают, должно иметь *надлежащий объем*, то есть он не должен быть *ни столь малым, подобно атому, так что глаз не может рассмотреть его, ни столь обширным, чтобы память зрителя пришла в смятение и воображение его блуждало*[26], — так разъясняет Аристотель это условие поэмы, добавляя, что *условием правильного объема поэмы является наличие начала, середины и конца ее*[27]. Эти термины столь общи, что может показаться, будто они лишены всякого смысла. Но если их правильно понять, станет очевидным, что они исключают внезапные действия, где этих трех частей вовсе нет. Таковым, быть может, является смерть сестры Горация[28], случившаяся внезапно, без всякой подготовки в трех предыдущих действиях. [...]

К тому, что я только что сказал о надлежащем объеме действия, добавлю несколько слов о длительности представления, которую мы обычно ограничиваем двумя часами. Кое-кто сводит количество стихов пьесы до тысячи пятисот и утверждает, что превышение их числа за тысячу восемьсот неизбежно рассердит зрителя, тем самым заставив его забыть о самых прекрасных вещах. Я был счастливее, чем дозволяет их правило, ибо обычно мои комедии содержат две тысячи стихов, а трагедии немного более тысячи восьмисот, и я притом не имел повода жаловаться на недовольство аудитории по поводу этих длиннот. Здесь уже достаточно говорилось о сюжете комедии и об условиях, которым он с необходимостью должен удовлетворять. Одним из таковых является правдоподобие, но о правдоподобии я скажу в другом месте. Сверх того, события в комедии всегда должны завершаться счастливо, что не является обязательным для трагедии, где мы можем по своему желанию изображать либо переход от счастья к несчастью, либо от несчастья к счастью. Это не требует комментария. Перехожу ко второй части драматической поэмы — характерам.

По Аристотелю, характеры должны удовлетворять четырем условиям: они должны быть *хорошими, сообразными, похожими, последовательными*[29]. Все эти понятия столь скупо раскрыты, что возникает богатая почва для сомнений и предположений относительно их смысла.

Не могу понять, почему слово **хорошие** пожелали истолковать как добродетельные[30]. Большинство драматических поэм, как древних, так и современных, оказалось бы в жалком состоянии, если вычеркнуть из них все, что касается персонажей либо злых и порочных, либо запятнанных какими-нибудь недостатками, плохо согласующимися с добродетелью. Гораций взял на себя труд описать в общем виде нравы каждого возраста и указывает больше на недостатки, чем на достоинства. Он не побуждает нас к изображению великих добродетелей, когда советует нам рисовать Медею гордой и непокорной, Иксиона — вероломным, Ахилла — столь необузданным в гневе, вплоть до уверенности, что все законы не для него и свое право он может отстаивать только с помощью оружия. Надо, следовательно, найти форму привлекательности, соответствующую этому роду характеров, и ежели мне дозволено будет высказать мои предположения насчет требований Аристотеля к подобным характерам, то я скажу, что оно означает необходимость яркого и приподнятого изображения свойств, присущих и подобающих выведенному на сцену персонажу, независимо от того, являются ли они добродетелями или пороками. Клеопатра в *Родогуне* очень жестока: она не останавливается перед убийством близких по крови, лишь бы удержать превыше всего ценимый ею трон — столь неукротима она в своем властолюбии. Но все ее преступления сочетаются с грандиозностью духа, в котором есть такое величие, что, ненавидя поступки царицы, восхищаешься источником, их породившим. Осмелюсь сказать то же самое о *Лжеце*[31]. Несомненно, привычка лгать — отвратительная черта. Но герой пьесы преподносит свои выдумки так умно и живо, что в его лице этот недостаток предстает как приятность, заставляя зрителей признать талант лжи за порок, недоступный глупцам. [...]

Мне приходит в голову еще одно предположение касательно истолкования Аристотелем понятия **хорошие характеры**, называемого им в качестве первого из условий для их изображения на сцене. Согласно этому предположению, характеры должны быть по возможности добродетельны, в силу чего злодеи и порочные люди появляются на сцене лишь тогда, когда это необходимо для избранного нами сюжета. Аристотель сам дает основание для подобной мысли, когда в качестве примера отступления от этого правила приводит образ Менелая из *Ореста* Еврипида, говоря, что недостатком этого персонажа является не просто его несправедливость, а несправедливость, не вызванная необходимостью[32].

Я нахожу у Кастельветро третье объяснение, которое, по-видимому, может понравиться. Согласно Кастельветро, требование **хороших характеров** относится только к главному персонажу, который должен вызывать приязнь, быть добродетельным, в отличие от тех, кто его преследует или способствует его гибели. Но поскольку такое объяснение означает сведение общего положения Аристотеля к единичному, я предпочел бы закрепить в качестве толкования этого первого условия упомянутую мною выше приподнятость характера или доведение его до своей выс-

шей степени, подобающей для всех, кто появляется на сцене. Я не мог бы последовать этой последней интерпретации, не осудив главного из действующих лиц *Лжеца*, чья суть порочна, хотя оно занимает первое место в комедии, носящей это название.

Во-вторых, характеры должны быть **сообразными**. Это условие легче понять, чем первое. Поэт должен принимать во внимание возраст, сан, рождение, занятия и родину действующих лиц. Нужно, чтобы он знал обязанности людей перед своей родиной, своими родителями, своими друзьями, своими королями, понимал суть службы чиновного лица и полководца, дабы привести в соответствие со всем этим поведение персонажей, которых он хочет сделать любезными зрителям, или, напротив, показать, как далеки от подобных требований те, кого он хочет сделать ненавистными аудитории. Ибо непреложным является правило, согласно которому успех зависит от интереса зрителя к главным персонажам. Уместно отметить также, что сказанное Горацием по поводу нравов, соответствующих каждому возрасту, является правилом, коим нельзя без зазрения совести пренебрегать. В соответствии с ним молодые люди расточительны, а старики скупы. Противоположное случается каждый день и в этом нет ничего необычного. Но не следует, чтобы старик вел себя как юноша, хотя у него могут быть привычки или страсти, больше подходящие для иного возраста. Поистине влюбляться свойственно молодым людям, а не старикам; это не мешает последним подпадать под власть страсти. Мы видим подобные примеры достаточно часто. Но старик выглядел бы глупо, пытаясь в любви вести себя, как молодой, и претендуя, чтобы его любили за привлекательность. Он может надеяться на благосклонность, но должен основывать свои надежды не на своих личных качествах, а на том, что обладает состоянием, знатностью. И его притязания не будут обоснованными, если он не поймет, что имеет дело с существом достаточно корыстным, чтобы поступиться всем ради блеска богатства или честолюбивого стремления занять высокое положение.

Требование **похожести**, выдвигаемое Аристотелем применительно к характерам, особо касается персонажей, известных из истории или из сказаний и которых всегда следует рисовать такими, какими мы их находим там. Именно это хотел сказать Гораций, когда писал:

Sit Medea ferox invictaque...[33]

Тот выставит себя на посмешище, кто изобразит Улисса великим воином, Ахилла — искуснейшим собеседником, а Медею — весьма покорной женой. Таким образом, эти два качества, разницу между которыми многие из комментаторов устанавливают с большим трудом, но на существовании которой Аристотель, не уточняя ее смысла, настаивает, легко согласуются между собой, как только их разделят и отнесут требование сообразности характеров к персонажам вымышленным, существующим только в воображении поэта, закрепляя требование похо-

жести за характерами персонажей, известных из истории или из сказаний, как я только что говорил.

Остается сказать о требовании **последовательности**, обязующем нас до самого конца сохранять характеры, которыми мы наделили персонажей в начале пьесы.

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processit; et sibi constet [34].

Непоследовательность может, однако, присутствовать, не будучи отступлением от правила. И не только тогда, когда мы выводим лиц легкомысленных, непостоянных, но также и в том случае, когда нами сохраняется внутренняя последовательность, но возникает внешняя, зависимая от обстоятельств непоследовательность; такова непоследовательность Химены в ее любви. Она всегда в глубине души сильно любит Родриго, но эта любовь проявляется по-разному в присутствии короля, инфанты и Родриго. Это то, что Аристотель называет характерами **непоследовательно-последовательными** [35].

В связи с характерами возникают сложности для комментирования, когда появляется необходимость разъяснять высказанные Аристотелем мнения: *трагедия без характеров возможна* и *трагедии очень многих новейших поэтов — без характеров* [36]. Смысл этих высказываний весьма трудно понять, учитывая, что, согласно *Поэтике*, именно в зависимости от характера человек является дурным или достойным, умным или глупым, робким или отважным, твердым или нерешительным, плохим или хорошим политиком и что невозможно представлять кого-либо на театре, кто не является либо добрым, либо злым и кто не имеет каких-нибудь перечисленных выше качеств. Дабы согласовать эти два положения, кажущиеся противоречащими одно другому, я обратил внимание на высказанное философом позже мнение, что поэт, *написавший великолепное назидательное повествование или наполненное сентенциями рассуждение, еще ничего не сделал в качестве автора трагедии* [37]. Это навело меня на мысль, что характеры являются не только основой поступков, но также и основанием рассуждений персонажей. Достойный человек поступает и рассуждает как достойный человек, злой поступает и рассуждает как злой. Тот и другой произносят различные моральные сентенции, соответствующие их обычному поведению. Именно без моральных сентенций, проистекающих из присущего персонажам образа мыслей и поступков, может обойтись трагедия. Но она не может обойтись без самих этих свойств, поскольку они лежат в основе действия, которое является душой трагедии, где должно говорить, только действуя и во имя действия. Таким образом, объясняя этот отрывок из Аристотеля с помощью другого, мы можем сказать, что когда философ говорит о трагедии без характеров, он под этим понимает трагедию, в которой персонажи попросту выражают свои помыслы или суждения на основании внешних обстоятельств, а не на основании моральных или полити-

ческих постулатов. Таково поведение Клеопатры во втором акте *Родогуны*, отличающееся от поведения Родогуны в первом акте той же трагедии. Ибо, повторяю еще раз, совершенно невозможно создать театральную пьесу, где никто из персонажей не был бы добрым или злым, осмотрительным или неосторожным.

После **характеров** идут **мысли**[38], выражая которые персонаж дает понять, что он хочет и чего не хочет, будучи вправе, как я уже говорил, ограничиться просто изложением своих намерений или подкреплять их моральными рассуждениями. Эта часть требует овладения искусством риторики, чтобы изображать страсти и смятение разума, чтобы взывать к доводам рассудка, чтобы рассуждать, возвеличивать или затушевывать. Но между автором драматической поэмы и оратором существует то различие, что второй может полно представить свое искусство, выставить его напоказ совершенно свободно, а первый должен его тщательно скрывать, ибо в пьесе он никогда не говорит сам, а те, кому дано слово, не являются ораторами.

Словесное выражение зависит от грамматики. Аристотель включает в словесное выражение фигуры, которые мы обычно называем **риторическими**. Мне по этому поводу нечего сказать, разве только, что язык должен быть ясным, фигуры разнообразными и уместными, стихи легкими, приподнятыми над прозой, но чуждыми велеречивости, присущей эпической поэме, ибо те, кого поэт заставляет говорить, не являются поэтами.

Устранение нами хора[39] исключило музыку из наших драматических поэм. Авторы порой милостиво относятся к песне, а в пьесах с машинами музыка стала обязательным украшением, занимающим зрителя, пока машины спускаются на сцену.

Для создания театральных декораций требуются три рода искусств — живопись, архитектура и перспектива. Аристотель полагает, что эта часть драматической поэмы, как и музыка, не относится к ведению поэта. И поскольку он о ней не рассуждает более пространно, я воздержусь высказываться на этот счет подробнее, чем он сам.

В заключение этого рассуждения мне остается сказать об объеме и о частях трагедии, каковыми являются пролог, эпизодий, эксод и хоровая часть. *Пролог — это то, что рассказывается перед первой песней хора, эпизодий — то, что рассказывается между песнями хора, эксод — то, что рассказывается вслед за последней песней хора*[40]. Вот все, что нам на этот счет сказал Аристотель, отметив скорее расположение частей по отношению друг к другу и их последовательность во время представления, а не приходящийся на каждую из них отрезок действия. Таким образом, если применить к ним наши театральные обычаи, то пролог — наш первый акт, эпизодий — три следующих, эксод — последний.

Я назвал прологом то, что предшествует первой песне хора, хотя обычно его определяют как часть, предпосланную первому выходу хора. Я сделал это, дабы устранить неизбежные затруднения, связанные с

тем, что многие греческие трагедии начинаются выступлением хора и таким образом, в них словно бы отсутствует пролог — обстоятельство, которое не преминул бы отметить Аристотель. Я осмелился изменить общепринятое толкование во имя устранения упомянутых трудностей, приняв также во внимание, что греческое слово parodos, употребляемое философом и обычно означающее выход актеров на дорогу или на площадь, которые в древности служили местом для представлений, в данном случае может истолковываться только как первая песня хора. Это то, что он сообщает сам, говоря чуть ниже, что parodos хора — это первое общее выступление всего хора. Но когда весь состав хора что-либо произносил, он пел. Пение заменялось обычной речью, если один из участников хора выступал от имени всех. Причиной тому является роль хора у древних. Хор в те времена заменял актера, а то, что им говорилось, способствовало развитию действия и, следовательно, должно было быть понятным. Это было бы неосуществимо, если бы весь состав хора, иногда доходивший до пятидесяти человек, одновременно говорил или пел. Итак, следует отодвинуть этот первый parodos хора, являющийся пограничным знаком пролога, до того момента, когда, оставшись один на сцене, хор запевал. Ранее он мог быть введен в качестве собеседника актера и мог высказываться устами одного из своих членов, выступавшего в качестве глашатая. В тех же случаях, когда хор пребывал на сцене, но не пел, его делили на два полухория, каждое из которых имело глашатая, дабы аудитории было бы слышно сказанное и было бы усвоено все, что необходимо для понимания хода действия.

Следуя направлению мыслей Аристотеля и стремясь в какой-то мере восполнить то, чего он не сказал нам, или то, что время похитило из его книги, я приравниваю наш первый акт к прологу и утверждаю, что в первом действии должна быть завязка всех последующих событий, как главных, так и второстепенных. Таким образом, в остальных актах не появится ни один персонаж, который не был бы либо выведен на сцену, либо, в крайнем случае, упомянут в первом акте. Я сам не всегда соблюдал это совершенно новое и достаточно строгое правило. Но полагаю, что оно является крепким основанием для единства действия, ибо может объединить между собой все другие способствующие этому единству принципы. Древние от этого правила сильно отступали. В частности, когда они изображали жертвоприношения, что случалось почти всегда в пятом акте (а если бы пьеса состояла из десяти актов, то в десятом), внезапно появлялся человек вроде коринфского старца в *Эдипе* Софокла и Сенеки, который словно с неба свалился, как раз в тот момент, когда персонажи не знали, что предпринять и как вести себя. Я лично вывел его на сцену в пятом акте, но готовил его появление, начиная с первого, ибо в первом акте моей пьесы Эдип говорит, что со дня на день ждет сообщений относительно обстоятельств смерти своего отца[41]. [...]

Итак, я хотел бы, чтобы первый акт содержал обоснование последующих действий пьесы и чтобы исключались попытки ввести что-либо

дополнительное в остальные ее части. И пусть этот акт не содержит всех сведений, необходимых для исчерпывающего представления о сюжете, пусть не все персонажи пьесы являются его участниками — достаточно простого упоминания о некоторых или чтобы действующие лица первого акта вознамерились послать за кем-либо, дабы достичь исполнения своих намерений. Сказанное относится только к персонажам, движимым существенным личным интересом, или же к тем, кто сообщает нечто важное, имеющее серьезные последствия. Нет необходимости упоминать в первом акте о слуге, действующем только по велению своего господина, о наперснике, коему доверяют тайны и кто скорбит о горе друга, об отце, чья роль сводится к тому, чтобы дать согласие на брак детей или воспрепятствовать их союзу, о жене, дающей мужу совет и утешение, короче говоря, о всех лицах, не действующих в пьесе самостоятельно. И если бы я не упомянул в первом действии *Цинны* о Ливии[42], я все равно имел бы право ввести ее в четвертом акте, не греша против установленного правила. Но я хотел бы, чтобы его соблюдали неукоснительно, когда в пьесу вводят два разных сюжета, пусть даже они между собой переплетены. [...]

Во времена Аристотеля этот первый акт назывался прологом и обычно в прологе сообщалось о том, что предшествовало началу действия, которое будут показывать, и говорилось все, что почиталось необходимым для понимания зрителями последующего представления. Способ, коим это понимание достигалось, со временем менялся. Еврипид действовал достаточно прямолинейно, то вводя на сцену с помощью машины бога, который давал зрителям пояснения, то наделяя этой обязанностью одного из главных персонажей. Так, в его *Ифигении* и в его *Елене* обе героини рассказывают свою историю, обращаясь к зрителям, и не имея возле себя никого в качестве собеседника, к кому эти речи могли бы быть обращены.

Нельзя сказать, что я полагаю, будто речь действующего лица, остающегося наедине с собой, не может быть поучительной для зрителя. Нет. Но она не должна быть простым повествованием, а изъявлением страстных чувств. В монологе Эмилии, которым начинается трагедия *Цинна*, достаточно подробно сказать об убийстве Августом отца девушки, о задуманном ею мщении, ради чего она побудила любимого человека к организации заговора против императора. Но мы все это узнаем, услышав от нее о том волнении и страхе, которые она испытывает при мысли, что Цинна подвергается опасности по ее вине. Кроме того, подразумевается, что находящийся на сцене персонаж говорит как бы про себя, открывая, таким образом, свои сокровенные мысли зрителю. Поэтому было бы непростительной ошибкой допустить, чтобы подобная речь могла открыть кому-либо из персонажей тайны другого. Извинением мог бы служить лишь такой накал страстей, когда они непроизвольно исторгаются в речи, хотя бы собеседник и отсутствовал. Я не намерен осуждать подобное у кого-либо, но с трудом потерпел бы это у себя лично. [...]

То, что здесь Аристотель называет эписодием, в нашем театре составляет три следующих за первым акта. Но поскольку он дает то же название второстепенным действиям, являющимся для главного необязательным украшением, я полагаю, что хотя эти три акта называются эписодием, недостаточно будет сказать, что они просто состоят из эпизодов. [...] Эти эпизоды бывают двоякого рода. Они могут складываться из действий, хотя и совершаемых главными персонажами, но не имеющих решающего влияния на основной ход событий. Эпизоды могут быть также обусловлены интересами второй пары влюбленных, обычно называемых эпизодическими персонажами. Но те и другие должны иметь свое начало в первом акте и быть увязанными с основным действием, то есть в некотором роде ему подчиняться. И особо важно, чтобы эпизодические персонажи столь тесно были связаны с главными, что одна и та же интрига вызывала бы ссору той и другой пары. Аристотель резко осуждает эпизоды, не связанные с главным действием, и говорит, что они встречаются *у дурных поэтов благодаря их невежеству, а у хороших — ради актеров, чтобы дать им возможность сыграть*[43]. Эпизод с инфантой в *Сиде* относится к их числу. Его можно осудить или помиловать, опираясь на этот текст Аристотеля. Все зависит от того, к какому рангу современных писателей захотят причислить меня самого.

Я не скажу ничего об эксоде, соответствующем попросту нашему пятому акту. По-моему, я объяснил его главный смысл, сказав, что действие поэмы должно быть законченным. Я добавлю только одно: необходимо, по возможности, именно здесь сосредоточить изображение катастрофы и даже отодвинуть ее как можно ближе к концу. Чем дальше ее отодвигают, тем напряженнее внимание зрителей и нетерпеливее их желание узнать, как повернутся события. Развязка, таким образом, приносит больше удовольствия, нежели в том случае, когда она намечается уже в начале акта. Зритель, слишком рано узнавший о ней, не испытывает более любопытства. Его внимание ослабевает, так как он не узнает ничего нового. Нечто противоположное произошло при постановке *Марианны*[44]. Хотя смерть героини произошла между четвертым и пятым актами, стенания Ирода, заполняющие весь пятый акт, тем не менее вызвали чрезвычайный восторг. Но я не посоветовал бы никому опираться на подобный пример. Чудеса не происходят ежедневно. И хотя столь большой успех был вполне заслужен автором пьесы, напрягшим все силы своего разумения, дабы изобразить отчаянье монарха, возможно предположить, что во многом тут споспешествовал и великолепный исполнитель роли Ирода[45].

Вот, что пришло мне на ум по поводу цели, полезности и частей драматической поэмы. Некоторые высокие особы, кои властны надо мной, хотели бы, чтобы я изложил публике свое отношение к правилам искусства, которым столь давно и достаточно успешно занимаюсь. Поскольку данный сборник состоит из трех томов, я разделил материал на три рассуждения, сделав каждое из них предисловием к тому. Во вто-

ром томе я говорю о требованиях, предъявляемых к трагедии, о качествах персонажей, о событиях, которые могут стать ее сюжетом, и о способе его раскрытия в соответствии с правилами правдоподобия и необходимости. В третьем томе я высказываю свои суждения относительно трех единств — действия, времени и места. Подобное начинание потребовало бы длительного и очень скрупулезного изучения всех дошедших до нас драматических поэм античных авторов, всех сочинений, комментирующих трактаты Аристотеля и Горация о поэтическом искусстве, а также произведений, специально этому предмету посвященных. Но я не решился уделить этому большую часть моего досуга и уверен, что мои читатели простят мне мою леность и не рассердятся, что я посвятил произведениям нового времени страницы, которые должен был бы отдать заметкам о писателях прошлых веков: я обращаюсь к их примерам только тогда, когда они мне приходят на память. Среди современных я выбираю собственные произведения, ибо знаю их лучше, чем творения других авторов, и, кроме того, являюсь их хозяином, а посему не рискую, делая замечания, рассердить кого-либо и не заслужу упрека, если не отдам должное тем произведениям, которые выполнены великолепно. Как я уже отмечал, я пишу не честолюбия ради и не из желания поспорить. Я стремлюсь следовать духу Аристотеля, обращаясь к затронутым им темам; и поскольку, может быть, я понимаю его по-своему, я не возревную, если кто-либо истолкует его на свой лад. Чаще всего я в качестве комментария использую опыт работы в театре и размышления относительно того, что зрителю нравится и что не нравится. Для изложения своих мыслей я избрал стиль простой и удовлетворяюсь безыскусным выражением своих мнений, хороши ли они или плохи, не украшая их фигурами красноречия. Мне достаточно того, чтобы меня поняли. Я не претендую здесь на восхищение моей манерой как писателя и не испытываю угрызений совести, когда часто повторяю термины, дабы не тратить время на поиски каких-нибудь иных: разнообразие могло бы не способствовать точности выражения моей мысли. Я добавляю к этим трем рассуждениям разбор каждой из моих пьес, дабы увидели, в чем они отступают и в чем соответствуют установленным мною правилам. Я не буду скрывать их недостатки, но зато вправе буду отметить то, что полагаю наименее несовершенным. Бальзак[46] дает эту привилегию людям определенного рода и утверждает, что они могут высказать с откровенностью то, что другие говорили бы тщеславия ради. Не знаю, принадлежу ли я к их числу, но мне хочется быть достаточно хорошего мнения о себе, чтобы не потерять надежду стать одним из них.

РАССУЖДЕНИЯ О ТРАГЕДИИ И О СПОСОБАХ ТРАКТОВАТЬ ЕЕ СОГЛАСНО ЗАКОНАМ ПРАВДОПОДОБИЯ ИЛИ НЕОБХОДИМОСТИ

Трагедия посредством сострадания и страха очищает страсти[1]. Положение это принадлежит Аристотелю, и мы узнаем из него, во-первых, что трагедия возбуждает сострадание и страх и, во-вторых, что посредством сострадания и страха она очищает страсти. Первое он объясняет довольно подробно, но ни слова не говорит о последнем, так что из всех составных частей, которые он употребляет в своем определении, это — единственное, остающееся без разъяснения. В последней главе **Политики**[2] он высказывает вместе с тем намерение поговорить об очищении страстей весьма подробно в **Поэтике**, что дало повод большинству комментаторов думать, что этот трактат не дошел до нас в целости, так как в имеющемся тексте мы не видим ровно ничего, относящегося к этому предмету. Как бы там ни было, я считаю более уместным разобрать то, что он сказал, чем пытаться отгадать то, что он хотел сказать. Правила, которые он установил, могут привести нас к некоторым соображениям относительно тех, которые он хотел установить, и, уверенно опираясь на то, что у нас от него осталось, мы можем основать предположения и о том, что не дошло до нас.

Мы чувствуем сострадание, — говорит Аристотель, — *к тем, которых видим под бременем незаслуженного ими несчастья, и страшимся, чтобы нас не постигло подобное же несчастье, когда видим, что его испытывают нам подобные*[3]. Следовательно, сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье: следующий же за состраданием страх относится к нам. И вот одно уже это суждение открывает широкую возможность для заключений о том, каким способом трагедия добивается очищения страстей. Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к страху перед таким же несчастьем для нас самих; страх — к желанию избежать этого несчастья; желание — к очищению, к обузданию, исправлению и даже искоренению в нас страсти, подвергающей, на наших глазах, в это несчастье лиц, возбуждающих наше сожаление, и все это по тому простому, но естественному и несомненному соображению, что для избежания следствия нужно устранить причину. Такое объяснение не понравится тем, кто строго следует за комментаторами этого философа; но это место не поддается их объяснениям и вызывает такие разногласия, что Паоло Бени приводит двенадцать или пятнадцать различных мнений, которые и опровергает, выдвигая собственное свое толкование.

Ход его рассуждений совпадает с вышеприведенным, но действие сострадания и страха он распространяет лишь на королей и принцев,

вероятно, потому, что трагедия может поселить в нас страх только перед таким бедствием, которое постигает нам подобных, а так как она обрушивает его только на королей и принцев, то и действие страха должно распространяться лишь на лиц этого звания. Но, без сомнения, Бени слишком буквально понял выражение «нам подобные» и упустил из виду, что в Афинах, где представлялись пьесы, из которых Аристотель черпает свои примеры и на основании которых строит свои правила, не было королей. Аристотель был достаточно осторожен, чтобы придерживаться той мысли, которую приписывают ему комментаторы, и он не включил бы в определение трагедии положение, влияние которого может сказываться лишь в очень редких случаях, а полезность ограничена слишком тесным кругом людей. Правда, главными действующими лицами в трагедии обыкновенно являются короли, а у зрителей нет скипетров и, по-видимому, нет повода страшиться несчастий, грозящих лицам, находящимся на вершине власти; но ведь эти короли — люди, как и зритель, и подвергаются бедствиям из-за неукротимости страстей, от которых не свободны и зрители. Они дают возможность делать умозаключения, идя от большего к меньшему, почему зрителю легко сообразить, что если король, предаваясь без меры честолюбию, любви, ненависти, мщению, впадает в такое великое несчастье, что возбуждает в нас сострадание, тем более он, человек простой, должен держать в узде подобные страсти из страха, чтобы они не повергли его в такое же несчастье. Да, сверх того, нет и необходимости выставлять на театре бедствия одних только королей. Бедствия других людей могут также найти свое место на сцене, если они достаточно возвышенны и достаточно необычайны, если они сохранены и переданы нам историей. Скидас[4] был всего лишь левктрийский крестьянин, но я не счел бы его историю недостойной показа в театре, если бы рассказу о грубом насилии над дочерьми Скидаса не препятствовало требование чистоты нравов, на основании которого не потерпели даже упоминания о намерении обесчестить святую, хотя сама ее святость уже была гарантией от его осуществления.

Дабы легче было добиться возбуждения сострадания и страха, к чему нас как будто обязывает Аристотель, он помогает нам в выборе лиц и событий, которые по преимуществу способны вызывать и то и другое. По этому поводу я делаю предположение, — на самом же деле, оно и действительно так, — что публика в театре состоит не из злодеев и не из святых, а из людей обычных, не стоящих в такой степени под защитою строгой добродетели, чтобы к ним не было доступа страстям, а вместе с тем и бедствиям, в которые вовлекают эти страсти людей, слишком им поддающихся. Сделав такое предположение, рассмотрим, какого рода людей исключает этот философ из трагедии, а потом вернемся вместе с ним к тем, которые, по его мнению, как раз составляют ее совершенство.

Во-первых, он не хочет, *чтобы человек вполне добродетельный из благополучия впадал в несчастье,* и утверждает, что *это не вызывает*

ни сострадания, ни страха, потому что такое событие совершенно несправедливо. Некоторые комментаторы усиливают значение греческого слова miaros, являющегося эпитетом к слову «событие», и переводят его как «отвратительное»[5]. К этому я прибавлю, что подобный исход вызывает скорее негодование и ненависть к тому, кто заставляет страдать, чем сострадание к страждущему, и что чувство это, свойственное трагедии только в крайне умеренной степени, скорее может заглушить то, которое она должна возбуждать, и вызовет недовольство зрителей, ибо досада, примешавшись к состраданию, уменьшит доставленное трагедией удовольствие.

Он не хочет также, чтобы *злой человек от несчастья переходил к благополучию, потому что такой исход не только не может породить ни сострадания, ни страха, но не может даже тронуть тем естественным чувством радости, которым наполняет нас благополучие главного действующего лица, привлекающего к себе нашу благосклонность*[6]. Когда беда обрушивается на злодея — это нас удовлетворяет вследствие отвращения, которое мы к нему питаем; но так как это только справедливое наказание, оно нисколько не возбуждает в нас сострадания и не поселяет в нас никакого страха, тем более, что мы не такие злодеи, как он, неспособны к подобным преступлениям и не можем страшиться такого пагубного исхода.

Остается, таким образом, найти середину между этими двумя крайностями, избрав человека, который не был бы ни совершенно добродетельным, ни совершенно дурным и который по своему заблуждению или по человеческой слабости впадает в несчастье, которого он не заслуживает. Для примера Аристотель указывает на Эдипа и Фиеста но тут я решительно не понимаю его мысли. На первом, по моему мнению, не лежит вина в отцеубийстве, потому что он не знает своего отца, он только с горячностью оспаривает путь у незнакомца, готового одолеть его. Но хотя греческое слово hamartema может означать простую ошибку, происходящую от неведения, какова и была ошибка Эдипа, допустим, что Эдип был виновен; и в этом случае я все-таки не вижу, какую страсть являет он нам для очищения и как мы можем исправиться благодаря этому примеру. Что же касается Фиеста, то я не могу найти в нем ни обыденной честности, ни той вины без преступления, которая повергает его в несчастье. Если мы станем рассматривать его до начала трагедии, носящей его имя, то это — кровосмеситель, обольщающий жену своего брата; если же мы будем рассматривать его в самой трагедии, то это — человек прямодушный, примирившийся со своим братом и положившийся на его слова. В первом случае он настоящий преступник, в последнем — он очень добродетельный человек. Если мы припишем его несчастья совершенному им кровосмешению, то это такое преступление, на которое зрители неспособны, и их сострадание к нему не вызовет у них очищающего страха, так как в Фиесте они не будут видеть себе подобного. Если же мы сочтем причиной его бедствия прямодушие, известный страх может последовать за нашим сострада-

нием, но он будет способствовать очищению разве только от наивной доверчивости к слову примирившегося врага, которая является скорее качеством честного человека, чем дурным свойством; но подобное очищение приведет только к изгнанию искренности из всякого примирения. Итак, говоря откровенно, я вовсе не понимаю, как приложить этот пример к идее катарсиса.

Скажу больше: если в трагедии происходит очищение страстей, то оно должно осуществляться только тем путем, на который я указываю; но я сомневаюсь, чтобы оно совершилось даже в таких трагедиях, которые удовлетворяют всем выставленным Аристотелем условиям. Последнее налицо в **Сиде**, и это вызвало большой успех пьесы. Родриго и Химена обладают требуемой честностью, они доступны страстям, и именно эти страсти являются причиной их несчастий, так как они несчастны лишь в той мере, в какой питают страсть друг к другу. Их вовлекает в бедствие такая человеческая слабость, которой мы можем быть подвержены так же, как и они. Их несчастье бесспорно возбуждает сострадание; оно вызвало достаточно слез у зрителей, чтобы не оставить в том никакого сомнения. Это сострадание должно было бы вызвать у нас страх перед возможностью подобного же бедствия и очистить нас от того избытка любви, который причиняет им несчастье и заставляет нас сожалеть о них, но я не знаю, вызывает ли сострадание этот страх и очищает ли оно нашу страсть; боюсь даже, не представляет ли рассуждение Аристотеля по этому предмету лишь прекрасную идею, которая на самом деле никогда не осуществляется. Ссылаюсь на тех, которые видели представления **Сида**; пусть они заглянут в тайники своего сердца, проверят, что их растрогало в театре, и скажут, ощутили ли они этот сознательный страх, и исправил ли он в них страсть, причинившую бедствие, которому они сострадали. Один из комментаторов Аристотеля полагает, что философ говорил об этом очищении страстей в трагедии только потому, что он писал после Платона, изгнавшего трагических поэтов из своей республики по причине вызываемого ими сильного волнения. Поскольку Аристотель хотел возразить на это и показать неуместность изгнания поэтов из хорошо устроенного государства, он и пожелал найти полезность как раз в волнениях души, дабы показать, что трагедии нужны именно в силу того, что подвергаются гонениям. Ему недоставало результатов, рожденных под впечатлением от силы примера, ибо наказание за дурные поступки и вознаграждение за хорошие не были тогда в обычае, как в наш век. И не будучи в состоянии найти какой-либо надежный способ для поучения помимо сентенций и дидактических рассуждений, необязательных, по его мнению, для трагедии, он заменил его другим, который, быть может, является лишь плодом воображения. По крайней мере, для создания подобного эффекта необходимо соблюдение условий, встречающихся столь редко, что Робортелло находит их только в **Эдипе**; по его мнению, Аристотель предписывал их не как необходимые, без коих произведение искусства становится ущербным, а только лишь как идеальные, потребные для совершенной траге-

дии. Наш век усмотрел эти качества в **Сиде**, но я не знаю, увидел ли он их во многих других произведениях; и если мы соблаговолим взглянуть с этой точки зрения на многие пьесы, где это правило не соблюдено, то увидим, что его нарушение оправдано их успехом у публики.

Исключение из пьес людей совершенной добродетели, поверженных в беду, изгоняет из нашего театра мучеников[7]. Полиевкт удался вопреки этому правилу, а Ираклий и Никомед[8] понравились, хотя они внушают лишь сострадание и не дают повода для страха и оснований для очищения какой-либо страсти, поскольку мы видим их в положении угнетенных и близких к гибели людей, без малейшей с их стороны вины, на примере которой мы сами могли бы исправиться.

Несчастье человека очень дурного не возбуждает ни сострадания, ни страха, ибо он недостоин первого, а зрители не являются людьми столь плохими, чтобы испытать страх при виде наказания, постигшего злодея. Но было бы уместно установить некоторые различия между преступлениями. Имеются такие, на которые под влиянием страсти способен даже порядочный человек. Это может оказать дурное воздействие на душу зрителей. Достойный человек не совершит кражу в лесу, не пойдет на хладнокровное убийство. Но если он очень влюблен, он может обмануть своего соперника, он может в порыве злобы убить, честолюбие может толкнуть его на преступление или на предосудительный поступок. Мало найдется матерей, которые бы, подобно Клеопатре в **Родогуне**, захотели умертвить своих детей из опасения, что придется отдать им их достояние; но многие с удовольствием пользуются добром детей и с сожалением расстаются с ним, всячески оттягивая момент его возвращения. Хотя они и неспособны на поступки столь черные и противоестественные, как злодеяния упомянутой сирийской царицы, они все же слегка ее напоминают в принципах поведения. И зрелище справедливо понесенного ею наказания может заставить бояться не подобного же несчастья, но возмездия, соответствующего вине, на которую они способны. Так же обстоит дело с некоторыми другими преступлениями, которые нашим зрителям не по плечу. Читатель может их обдумать и найти применение этим примерам.

И все же, как ни трудно признать действительность и значение этого очищения страстей при посредстве сострадания и страха, мы можем найти общую точку зрения с Аристотелем. Мы должны только сказать, что, говоря о сострадании и страхе, он не имел в виду требование, чтобы оба эти момента присутствовали в каждой трагедии, и что, по его мнению, достаточно одного из них, чтобы вызвать это очищение, с тем условием, однако, что сострадание не может его произвести без страха, страх не может его произвести без сострадания. Смерть графа в **Сиде** не вызывает у нас никакого сострадания и все же может освободить нас от гордости, завистливой к славе ближнего, которую мы видим в графе, тогда как все сострадание наше к Родриго и Химене не предохранит нас от порывов пылкой любви, делающей их предметом жалости. Зритель может иметь сострадание к Антиоху, к Никомеду, к Ираклию, но

пока он остается при одном сострадании и не боится впасть в подобное же несчастье, он не излечится ни от какой страсти. Напротив, Клеопатра, Прузий, Фока[9] не вызывают сострадания; но страх несчастья подобного или близкого тому, какое их постигло, может излечить какую-нибудь мать от упорного желания владеть тем, что принадлежит ее детям, а какого-нибудь мужа — от слишком большой уступчивости второй жене в ущерб детям от первого брака и всех — от жадного стремления насильно завладеть состоянием или саном другого; и все это — в соответствии с положением каждого и с тем, что он в состоянии предпринять. Огорчение, испытываемое Августом в **Цинне**, и его нерешительность могут произвести то же действие при посредстве сострадания и страха, взятых вместе; но, как я уже сказал, не всегда бывает, что те, которым мы сострадаем, несчастны по своей вине. Когда они невинны, наше сострадание не вызывает никакого страха, и если мы иногда чувствуем в таком случае страх, очищающий наши страсти, то он обыкновенно исходит от лицезрения другого действующего лица, а не того, которому мы сострадаем.

Такое объяснение мог бы подтвердить и сам Аристотель, если бы мы хорошенько взвесили причины, по которым он исключает события из трагедии. Он не говорит *такое-то событие не свойственно трагедии, потому что возбуждает только сострадание и вовсе не порождает страха, другое потому, что вызывает только страх и не возбуждает никакого сострадания*[10], но он отвергает их потому, как он выражается, *что они не возбуждают ни сострадания, ни страха*[11], и этим дает нам понять, что они не удовлетворяют его вследствие отсутствия и того и другого, и что если бы они порождали одно из этих чувств, он не отказал бы им в своем одобрении. Ссылки его на **Эдипа** утверждают меня в этой мысли. Он говорит, что в этой трагедии, если он прав, соединены все необходимые условия; однако же бедствия Эдипа возбуждают только сострадание, так как я не думаю, чтобы у кого-нибудь из зрителей вместе с сожалением зародился страх, будто он может убить своего отца и жениться на матери. Если представление этой трагедии может вызвать у нас некоторый страх и если этот страх способен очистить в нас какую-нибудь порочную или достойную порицания наклонность, то он очистит скорее стремление предугадывать будущее, помешает нам прибегать к предсказаниям, которые обыкновенно только нас повергают в предсказанное несчастье благодаря тем стараниям, которые мы прилагаем, чтобы избежать его. В самом деле, несомненно, что Эдип никогда не убил бы своего отца и не женился бы на матери, если бы его отец и мать, которым оракул предсказал, что это случится, не навлекли на него этого несчастья из опасения, чтобы оно не совершилось. Таким образом, не только Лай и Иокаста будут виновниками ощущаемого зрителем страха, но страх этот может родиться лишь при мысли о преступлении, совершенном ими за сорок лет до начала представляемого действия, и запечатлевается в нас не главным действующим лицом, а другими лицами и действием, стоящим вне трагедии.

В заключение установим правило, что совершенство трагедии состоит в возбуждении сострадания и страха при посредстве одного главного действующего лица, каким является Родриго в **Сиде** и Плацид в **Феодоре** [12], но что это не представляет такой безусловной необходимости, чтобы нельзя было пользоваться разными лицами для возбуждения этих чувств, как мы это видим в **Родогуне**, или действовать на зрителя только одним из этих чувств, как в **Полиевкте**, представление которого возбуждает только сострадание без всякого страха. [...]

РАССУЖДЕНИЯ О ТРЕХ ЕДИНСТВАХ — ДЕЙСТВИЯ, ВРЕМЕНИ, И МЕСТА

Я полагаю, что единство действия заключается для комедии в единстве интриги или препятствий, с которыми встречаются главные действующие лица, а для трагедии — в единстве опасности, независимо от того, преодолевает ли ее герой или гибнет в борьбе с нею...

Я не отрицаю этим возможности вводить несколько опасностей в трагедию и несколько интриг или препятствий в комедию, лишь бы только одно из них необходимо влекло за собой другое. Тогда освобождение от первой опасности не завершит собой действия, потому что само это освобождение повергает героя в новую опасность; так же точно развязка первой интриги не успокоит действующих лиц, потому что сама эта развязка впутывает их в новую интригу. У древних я не припоминаю такого примера множественности связанных одна с другой опасностей, где бы не было нарушено единство действия; из моих же пьес укажу на **Горация** и на **Феодору**, в которых двойственность опасности является недостатком, так как вовсе не было надобности, чтобы Гораций, выйдя победителем, убил свою сестру и чтобы Феодора, избежав насилия, предала себя мученической смерти; я думаю, что не сделаю крупной ошибки, если скажу, что смерти Поликсены и Астианакса в **Троаде** Сенеки представляют такого же рода неправильность.

С другой стороны, выражение «единство действия» не следует понимать в том смысле, что трагедия должна явить зрителям одно обособленное действие. Избранное поэтом действие должно иметь начало, середину и конец; и эти три части не только представляют собой каждая отдельное действие, входящее в состав главного, но, кроме того, каждая из них может заключать в себе новые действия с такой же степенью подчинения. Таким образом, должно быть только одно полное действие, успокаивающее ум зрителя; но полным оно может сделаться не иначе, как при посредстве нескольких других, его слагающих и возбуждающих в зрителе приятное дальнейшего хода пьесы.

Это последнее особенно необходимо в конце каждого акта, чтобы создать непрерывность действия. Нет надобности, чтобы зритель в точности знал все о том, что делают лица пьесы в промежутке между актами, ни даже о том, действуют ли они, когда отсутствуют на сцене; но необходимо, чтобы каждый акт оставлял ожидание чего-то, что должно произойти в следующем акте.

Если бы вы спросили меня, что делает Клеопатра в **Родогуне** после сцены с сыновьями во втором акте до свидания с Антиохом в четвертом, я очень затруднился бы ответом, да и не считаю себя обязанным отдавать в том отчет; но конец второго акта этой трагедии подготовляет зрителя к восприятию порыва дружбы двух братьев в их общем стремлении достичь власти и укрыть Родогуну от ядовитой ненависти их матери. Все это действительно и происходит в третьем акте, конец которого вновь подводит к попытке Антиоха повлиять сначала на одну, потом на другую из враждующих женщин и обосновывает поступки Селевка в четвертом акте, повлекшие жестокое решение Клеопатры и побуждающие ожидать того, что она предпримет в пятом акте. [...]

Говоря, что нет надобности отдавать отчет в том, что делают действующие лица в то время, когда они не находятся на сцене, я нисколько не отрицаю, что это может быть иногда вполне уместным; полагаю только, что этого нельзя вменить автору в обязанность; он должен прибегать к разъяснению только в таком случае, когда происшедшее за сценой может способствовать пониманию того, что происходит перед зрителем. Так, я ничего не говорю о том, что делает Клеопатра со второго до четвертого акта, потому что все это время она не могла делать ничего такого, что имело бы значение для подготовляемого мною главного действия; но с первых же стихов пятого акта я разъясняю, что в промежуток между двумя последними актами она совершила убийство Селевка, и разъясняю это потому, что деяние это составляет часть основного действия. Последнее обстоятельство дает мне повод заметить, что нет никакой надобности, чтобы все частные действия, приводящие к действию главному, происходили на глазах у зрителя; поэт должен избирать из них только такие, которые ему особенно выгодно развернуть на сцене по красоте представляемого ими зрелища, по силе и движению страстей, по каким-либо другим привлекательным особенностям, и скрывать другие за сценой, излагая их для зрителя в рассказе или давая ему знать о происшедшем каким-нибудь другим, искусным способом; в особенности же обязан он всегда помнить, что те и другие должны иметь между собой такую связь, чтобы последующие события вытекали из предшествовавших им действий и чтобы все они имели своим источником протазис, заканчивающийся первым актом. Правило это хотя и ново и несогласно с обычаем древних, может быть, однако, подтверждено двумя ссылками на Аристотеля. Вот первая: *Существует большая разница*, говорит он, *между событиями, которые совершаются одни после других, и такими, из которых одни совершаются по причине других* [1].

В **Сиде** мавры приходят после смерти графа, а не по причине его смерти [...], это — недостаток трагедии. Второе высказывание еще категоричнее, — в нем прямо говорится, что *все, происходящее в трагедии, должно вытекать по необходимости или по вероятию из того, что ему предшествовало*[2].

Связь между сценами, соединяющая одно с другим все частные действия каждого акта [...], составляет важное украшение поэмы и много способствует непрерывности действия вследствие непрерывности представления; но во всяком случае это только украшение и не может быть возведено в правило. Древние не всегда употребляли этот прием, хотя у них акты состоят большею частью только из двух или трех сцен, и им гораздо легче было наблюсти связь между сценами, чем нам, помещающим в одном акте от девяти до десяти сцен. У Софокла, например, предсмертный монолог Аякса не имеет никакой связи ни с предшествующей, ни с последующей сценой. Ученые люди нашего века, взявшие себе за образец трагедию древних, еще более пренебрегали этой связью; довольно бросить взгляд на трагедию Бьюкенена, Гроциуса[3] и Хейнсиуса, чтобы убедиться в этом. Мы же в такой степени приучили к ней наших зрителей, что они не пропустят ни одной сцены, обособленной от остального действия, не отметив ее в числе недостатков; глаз и ухо неприятно бывают поражены такой отрывочностью даже раньше, чем разум успеет сделать заключение. Четвертый акт **Цинны** стоит ниже других именно потому, что не удовлетворяет этому требованию; таким образом, то, что прежде никогда не составляло непременного требования, возводится теперь в правило, вследствие постоянного и настойчивого применения на практике. [...]

Хотя действие драматического произведения должно быть единым, но в нем следует различать две части: завязку и развязку. *Завязка составляется*, — говорит Аристотель, — *частью из того, что произошло за сценой до начала изображаемого действия, частью же из того, что происходит на сцене; остальное принадлежит развязке. Перемена счастья действующих лиц составляет перелом между этими двумя частями. Все, что ему предшествует, относится к первой, самый же перелом, с тем, что за ним следует, — ко второй*[4]. Завязка зависит вполне от выбора поэта и полета его воображения, а потому для нее нельзя дать правил, кроме разве того, что все в ней должно быть построено на основании правдоподобия или необходимости. [...] Прибавлю к этому совет — как можно менее углубляться в события, случившиеся до представляемого действия. Подобные рассказы вызывают обыкновенно нетерпение, так как их не ожидают; кроме того, они обременяют ум слушателя, принуждая его обременять свою память тем, что происходило за десять или двенадцать лет, чтобы понять представление. Но рассказы о событиях, наступающих и происходящих за сценой со времени начала действия, всегда производят лучшее впечатление, потому что их ожидают с некоторым любопытством и они составляют часть представляемого действия. Одна из причин, доставивших **Цинне** так много пох-

вальных отзывов, поставивших эту трагедию выше всех других моих произведений, заключается в том, что в ней нет рассказов о прошлом, так как рассказ, в котором Цинна сообщает Эмилии о своем заговоре, представляет скорее украшение, ласкающее ум зрителей, чем необходимый перечень подробностей, которые они обязаны знать и запечатлеть в памяти для понимания того, что произойдет дальше. Эмилия достаточно ясно в двух первых сценах дает понять, что Цинна составил заговор против Августа с целью отмстить за смерть ее отца; если бы Цинна сказал ей просто, что заговорщики готовы к завтрашнему дню, он столько же подвинул бы действие, как и той сотней стихов, в которых он передает и свою речь к ним, и общее их решение. Бывают интриги, ведущие свое начало от самого рождения героя, как мы это видим в **Ираклии**[5], но такие напряженные усилия поэтического ума требуют также необыкновенного напряжения внимания от зрителя и часто мешают полному его наслаждению на первых представлениях, — до того они утомляют его.

В развязке следует избегать двух вещей: простой перемены намерений и бога на машине. Немного нужно искусства, чтобы кончить пьесу, когда лицо, создававшее в течение четырех актов препятствия для главных действующих лиц, отступает в пятом акте, не будучи к тому вынуждено никаким выдающимся событием. Я об этом уже говорил в первом рассуждении и ничего к тому здесь не добавлю. Не более искусства требует и машина, когда она является для того только, чтоб спустить бога, улаживающего все дела как раз в то время, когда действующие лица не знают, как в них разобраться. Таково появление Аполлона в **Оресте** Еврипида. [...] Оно не имеет никакого основания в ходе вещей и потому является дурной развязкой. [...]

Правило единства времени основывается на словах Аристотеля: *Трагедия должна ограничивать продолжительность своего действия одним круговоротом солнца или стараться не намного превышать его*[6]. Эти слова дали повод знаменитому спору, следует ли исходить из протяжения дня в двадцать четыре или в двенадцать часов: каждое из этих мнений имеет значительное количество сторонников. Что касается до меня, то я нахожу, что есть сюжеты, которые так трудно заключить в столь небольшой отрезок времени, что я не только предоставил бы им полных двадцать четыре часа, но даже воспользовался бы правом, которое дает этот философ, несколько превысить это время, и без стеснения увеличил бы его до тридцати часов. В наших законах есть положение, согласно которому можно смягчать приговор или ограничивать его суровость odia restringenda, favores ampliandi[7]. Авторы бывают иногда очень стеснены этим принудительным правилом; оно заставило некоторых древних дойти до невозможного! Так, у Еврипида в **Просительницах** Тезей отправляется с войском из Афин, дает сражение перед стенами Фив, то есть на расстоянии двенадцати или пятнадцати миль, и возвращается победителем в следующем акте; со времени же его отбытия до появления вестника, приносящего известие о его победе, Этра и хор успе-

вают произнести всего лишь тридцать шесть стихов. Очевидно, немало работы для такого короткого промежутка времени. [...] **Сид** и **Помпей**, в которых действие развивается довольно поспешно, весьма далеки от такой вольности; если они и нарушают несколько правдоподобие в обыденном смысле слова, то во всяком случае не доходят до подобных несообразностей. Многие возражают против этого правила и считают его тиранническим. Они были бы правы, если бы оно основывалось только на авторитете Аристотеля; но что заставляет принимать его — это здравый смысл, на который оно опирается. Драматическое произведение есть подражание, или, лучше сказать, изображение человеческих поступков, но не подлежит сомнению, что портрет тем совершеннее, чем больше он походит на оригинал.

Представление длится два часа, и сходство было бы полным, если бы представляемое действие не требовало больше времени. Поэтому не будем останавливаться ни на двенадцати, ни на двадцати четырех часах, но постараемся ограничивать продолжительность действия как только возможно, для того чтобы представление было более правдоподобным и совершенным. Дадим первому, если можно, только те два часа, в течение которых длится второе; я не думаю, чтобы действие **Родогуны** требовало более времени, и, вероятно, в два часа могло совершиться действие **Цинны**. Если же мы не можем заключить его в эти два часа, возьмем четыре, шесть, девять, но постараемся не слишком переходить за двадцать четыре часа, чтобы не отступить от порядка и не обезобразить портрета, лишив его соответственных действительности размеров.

В особенности мне хотелось бы предоставить все, что связано с продолжительностью действия, воображению зрителей и никогда не указывать занимаемое действием время, если того не требует сюжет, особенно же тогда, когда вероятность этого действия несколько натянута, как в **Сиде**, иначе это только обнаружит, что оно ведется слишком поспешно. Даже если необходимость соблюдать единство времени и не отражается вредно на пьесе, какая надобность отмечать при открытии занавеса, что солнце восходит, что в третьем акте наступает полдень, а в конце последнего акта закат? Это натянутость, которая может только докучать зрителю. Достаточно, чтобы была установлена возможность действия в течение того времени, в которое его заключают, и чтобы зрителю нетрудно было представить продолжительность этого времени без всякого умственного напряжения. Даже в тех действиях, которые имеют такую же продолжительность, как и представление, было бы весьма нескладно, если бы отмечалось, что от одного акта до другого прошло уже полчаса.

Когда избранное нами действие требует более продолжительного времени, например десяти часов, я хотел бы, чтобы восемь из них, которые не будут показаны, попадали в промежутки между актами и чтобы каждый акт являл такую продолжительность действия, которая равна продолжительности его представления; это особенно важно, когда

между сценами существует непрерывная связь, потому что эта связь вовсе не терпит пустого промежутка между двумя сценами. Думаю, однако, что пятый акт, по особенному преимуществу, имеет некоторое право несколько ускорить ход событий, так, чтобы та часть действия, которую он представляет, занимала в действительности больше времени, чем требуется на ее представление. Причина здесь та, что зритель испытывает нетерпение поскорее увидеть конец, и если этот конец зависит от действующих лиц, ушедших со сцены, то всякий разговор, какой вы вложите в уста оставшихся на сцене лиц, ожидающих известий об отсутствующих, будет только томить и казаться вялым. [...] Так, Сид не смог бы в действительности сразиться с доном Санчо за то время, пока инфанта ведет разговор с Леонорой и Химена с Эльвирой. Я это видел, но не остановился перед необходимой поспешностью, примеры которой, может быть даже в значительном числе, мы можем найти у древних. [...]

Когда конец действия зависит от лиц, не покидающих сцену и не заставляющих ожидать о себе известий, как в **Цинне** и в **Родогуне**, то пятый акт не имеет надобности в этом преимуществе, потому что тогда все действие происходит на глазах у зрителей. Другие акты не допускают подобных снисхождений. Если продолжительность события не позволяет вновь ввести действующее лицо, ушедшее со сцены в том же акте, или дать знать, что оно делало со времени выхода, можно это отложить до следующего акта; выступления оркестра, разделяющие акты, могут поглотить как раз все необходимое для совершения действия время, но для пятого акта нет такого исхода; внимание истощено и — конец неизбежен.

Не могу обойти молчанием, что, хотя мы и обязаны сводить всякое трагическое действие к одному дню, это не мешает сообщить в трагедии рассказом или каким-нибудь другим более искусным способом о том, что делал герой ее в течение многих лет. [...] Не стану повторять здесь, что чем менее автор углубляется в прошедшие действия, тем благосклоннее будет к нему зритель, не стесненный необходимостью обременять свою память рассказами и наблюдающий только происходящие перед ним действия; но должен сказать, что выбор знаменательного и ожидаемого с некоторого времени дня составляет большое украшение поэмы. К этому не всегда предоставляется случай; из всего, что я написал, вы найдете только четыре пьесы, удовлетворяющие этому условию: **Гораций**, в котором спор двух народов о первенстве решается битвой, **Родогуна**, **Андромеда** и **Дон Санчо**. В других моих произведениях я мог избрать дни, замечательные только по случайному наплыву событий, а не по предназначению.

Относительно единства места я не нахожу никакого указания ни у Аристотеля, ни у Горация. На этом основании некоторые полагают, что такое правило установилось только как следствие единства времени и что единство места можно распространять на такое расстояние, какое человек может пройти туда и обратно за двадцать четыре часа. Мнение

это несколько своевольно, так как, предположив, что действующие лица ездят на почтовых, пришлось бы на двух сторонах сцены изобразить Париж и Руан. Мне хотелось бы для полного удовлетворения зрителя, чтобы представляемое перед ним в течение двух часов могло действительно произойти за два часа и чтобы то, что он видит на сцене, которая во время представления не изменяется, могло быть сосредоточено в одной комнате или в одной зале, смотря по выбору, но часто это так неудобно, чтобы не сказать невозможно, что сама необходимость заставляет изыскивать некоторое расширение для места, как и для времени. Я в точности выполнил правило единства места в **Горации**, в **Полиевкте** и в **Помпее**, но для этого нужно выводить только одну женщину, как в Полиевкте, либо чтобы две женщины были так дружны и имели такие общие интересы, которые бы делали их неразлучными, как в **Горации**, либо чтобы они имели случай, как Клеопатра во втором акте **Помпея** и Корнелия в пятом, под влиянием естественного любопытства выйти каждая из своего покоя и появиться в большой дворцовой зале в тревожном ожидании известий. Совсем не то в **Родогуне**: интересы Клеопатры и Родогуны слишком различны, чтобы они могли изъяснять самые тайные свои мысли в одном и том же месте. [...] Вот почему первый акт этой трагедии должен был иметь место в передней у Родогуны, второй — в комнате Клеопатры, третий — в комнате Родогуны, четвертый мог бы начаться здесь же, но конец его, разговор Клеопатры с сыновьями, непременно должен бы быть отнесен в другое место. Для пятого необходим большой зал, в котором могло бы поместиться огромное множество народа. [...]

Древние, заставлявшие своих царей выступать на городской площади, могли без труда строго соблюдать правило единства места; однако же Софокл нарушил его в **Аяксе**, когда Аякс, который, оставив сцену в намерении лишить себя жизни в уединенном месте, возвращается и убивает себя на глазах у всех; нетрудно заключить, что он убивает себя не на том месте, которое перед этим покинул.

Мы не осмеливаемся выводить так же, как они, царей и принцесс из их покоев; а так как часто различие и противоположность интересов людей, живущих в одном и том же дворце, не допускают, чтоб они поверяли свои тайны в одной и той же комнате, то нам нужно пытаться несколько по-иному использовать правило единства места, если мы хотим сохранить его во всех наших пьесах; иначе пришлось бы осудить многих авторов, имеющих огромный успех.

Я держусь того мнения, что надо стараться добиваться безусловного единства места, насколько это возможно; но так как оно не мирится со всяким сюжетом, я готов охотно согласиться, что действие, происходящее в одном и том же городе, удовлетворяет единству места. Это не значит, что я хочу, чтобы театр представлял весь этот город, — это было бы слишком, — но только два или три отдельных места, заключенные в его стенах. Так, действие **Цинны** не выходит из пределов Рима и совершается частью в покоях Августа, в его дворце, частью в доме Эми-

лии. [...] В **Сиде** перемены места действия гораздо значительнее, но оно не выходит из пределов Севильи. Без сомнения, эти перемены являются некоторой вольностью. Чтобы исправить несколько эту множественность места, когда она неизбежна, следует соблюдать две вещи: во-первых, никогда не менять место действия в одном и том же акте, но только из акта в акт, как это делается в первых трех действиях **Цинны**; во-вторых, эти два места не должны иметь надобности в различных декорациях и ни одно из них не должно быть называемо; обозначается только общее место, в котором оба они находятся, как Париж, Рим, Лион, Константинополь и т. п. Это поможет обмануть зрителя, который, не видя ничего, что могло бы его навести на мысль о различии мест, не заметит необходимости перемены без особенно тонкого критического размышления, на которое немногие способны, так как большинство с волнением приковано к представляемому действию. [...]

Вот мои мнения, или, если хотите, моя ересь относительно главных положений искусства: я не умею лучше согласовать древние правила с новыми требованиями. Не сомневаюсь, что нетрудно найти лучшие способы, и я готов следовать им, когда они будут испытаны на практике с таким же успехом, какого удостоились те, которые я применял в моих произведениях.

Жан-Батист Мольер

КРИТИКА «ШКОЛЫ ЖЕН»

ЯВЛЕНИЕ I

Урания, Элиза

Урания. Неужели, кузина, никто к тебе не приезжал?

Элиза. Ни одна душа.

Урания. Прямо удивительно, как это мы с тобой провели целый день наедине друг с дружкой.

Элиза. Меня это тоже удивляет; мы ведь к этому не привыкли; дом твой, слава богу, всегда привлекает к себе придворных бездельников.

Урания. По правде сказать, день показался мне очень длинным.

Элиза. А мне так слишком коротким.

Урания. Это потому, кузина, что люди тонкого ума любят одиночество.

Элиза. Тонкого ума? Благодарю покорно! Ты же знаешь, что я на это не претендую.

Урания. А я, признаюсь, люблю общество.

Элиза. Я тоже люблю, но только избранное. Глупцы, которых приходится принимать, нередко заставляют меня предпочитать одиночество.

Урания. Ты слишком взыскательна: ты хочешь вращаться только в изысканном обществе.

Элиза. Нет, я просто не чересчур снисходительна, я не завожу знакомств с кем попало.

Урания. Я люблю разумных людей, а от причудников отворачиваюсь.

Элиза. Это верно: причудники скоро надоедают, с большинством из них при второй встрече уже скучно. Да, кстати, о причудниках: помоги мне избавиться от твоего несносного маркиза! Неужели я должна весь век с ним возиться и терпеть его вечное паясничество?

Урания. Но такой язык нынче в моде! Шутки ради так говорят даже при дворе.

Элиза. Не поздравляю тех, кто так говорит, — они сами устают

от этого непонятного жаргона[1]. Чудесное занятие — сыпать в Лувре избитыми каламбурами, подобранными в рыночной грязи, где-нибудь на площади Мобер! Шуточки, как раз подходящие для придворных! Подумай, как это остроумно: «Сударыня, вы до того восхитительны, что вас следует привлечь к суду: вы похитили целый воз сердец». Ах, как изящно, как тонко! Изобретатель подобной игры слов может по праву гордиться!

Урания. Да никто и не выдает это за остроумие. Большинство тех, кто так изъясняется, сами знают, насколько это нелепо.

Элиза. Тем хуже для них, если они нарочно стараются говорить глупости, если они умышленно прибегают к плоским шуткам. Тогда это уж совсем непростительно. Будь я судьей, я бы придумала наказание для этих паяцев.

Урания. Оставим этот разговор — он тебя волнует. Скажи лучше, почему это Дорант так опаздывает? Ведь мы его пригласили к ужину.

Элиза. Может быть, он забыл...

ЯВЛЕНИЕ V

Дорант, маркиз, Климена, Элиза, Урания

Дорант. Ради бога, не беспокойтесь, продолжайте ваш разговор! Вы, конечно, говорите о том, о чем уже несколько дней говорят во всех парижских домах, — нет ничего забавнее этой разноголосицы мнений. Я сам слышал, как иные осуждали в этой комедии именно то, что другим больше всего нравилось.

Урания. Маркиз, например, от нее в ужасе.

Маркиз. Да, это верно; по-моему, она противна, противна, черт возьми, до последней степени, именно противна!

Дорант. А мне, любезный маркиз, противно такое суждение.

Маркиз. Как, шевалье? Ты намерен защищать эту пьесу?

Дорант. Да, намерен защищать.

Маркиз. Черт побери, я ручаюсь, что она противна!

Дорант. Ну, твоя порука не больно-то надежна. Сделай милость, однако, маркиз, растолкуй, что ты такого нашел в этой комедии?

Маркиз. Почему она противна?

Дорант. Да.

Маркиз. Она противна потому, что противна.

Дорант. Ну, тут уж возразить нечего, приговор произнесен. Но ты нам все-таки объясни, в чем же ее недостатки.

Маркиз. А я почем знаю? Признаюсь, я не очень внимательно

слушал. Я знаю одно: убей меня бог, но ничего ужаснее этого я не видел. Я сидел как раз за Дориласом, и он того же мнения.

Дорант. Солидный авторитет! Есть на кого сослаться!

Маркиз. Стоит только послушать эти взрывы хохота в партере. Это ли не доказательство, что пьеса никуда не годится![2]

Дорант. Так, значит, ты, маркиз, принадлежишь к числу тех вельмож, которые полагают, что у партера не может быть здравого смысла и которые считают ниже своего достоинства смеяться вместе с ним, даже когда играют самую лучшую комедию? Я видел как-то в театре одного из наших друзей, и он-то и был смешон. Он смотрел комедию с наимрачнейшим видом. В тех местах, где все дружно хохотали, он только хмурил чело. При раскатах смеха он пожимал плечами, смотрел на партер с сожалением, а порой с досадой, и приговаривал: «Смейся, партер, смейся!» Его неудовольствие — это была вторая комедия, он бесплатно играл ее для зрителей, и все единодушно признали, что лучше сыграть невозможно. Пойми же ты, маркиз, поймите все, что здравый смысл не имеет нумерованного места в театре, что разница между полулуидором и пятнадцатью су[3] не отражается на хорошем вкусе, что неверное суждение можно высказать и стоя и сидя. Словом, я не могу не считаться с мнением партера, ибо среди его посетителей иные вполне способны разобрать пьесу по всем правилам искусства, а другие станут судить ее судом правды[4], то есть доверяясь непосредственному впечатлению, без слепого предубеждения, без всяких натяжек, без нелепой щепетильности.

Маркиз. Итак, шевалье, ты защищаешь партер? Черт возьми, рад за тебя! Я тотчас же извещу партер о том, что ты его друг. Ха-ха-ха-ха-ха-ха!

Дорант. Пожалуй, смейся! Я сторонник здравого смысла и не выношу взбалмошности наших маркизов Маскарилей[5]. Меня бесят люди, которые роняют свое достоинство и делаются посмешищем; которые смело и решительно судят о том, чего не знают; которые подымают крик в неудачном месте пьесы, а всех ее красот не замечают; которые ругают и хвалят картину или музыку наперекор здравому смыслу и, нахватавшись разных ученых наименований, коверкают их и употребляют некстати. Ах, господа, господа! Уж лучше бы вы молчали, если бог не дал вам способности разбираться в таких вещах! Не смешите людей, помолчите, авось сойдете за умников.

Маркиз. Черт возьми, шевалье, это ты уже слишком...

Дорант. Да разве я о тебе говорю, маркиз? Речь идет об иных господах, которые позорят весь двор своими нелепыми выходками и создают в народе мнение, что мы все таковы[6]. Я намерен от них отмежеваться, я буду вышучивать их при каждой встрече — в конце концов образумятся.

Маркиз. А как, по-твоему, шевалье, Лизандр неглуп?

Дорант. Очень неглуп.

Урания. Это бесспорно.

Маркиз. Спросите у него насчет *Школы жен* — вот увидите, он скажет, что ему не нравится.

Дорант. Ах, боже мой! Разве мало на свете людей, которых портит избыток ума, которым яркий свет учености слепит глаза, и даже таких, которые готовы оспаривать чужие мнения только потому, что эти мнения не ими высказаны?

Урания. Это верно. Наш друг именно таков. Он любит высказать суждение первый, любит, чтобы все почтительно ожидали его приговора. Всякая похвала, опередившая его похвалу, уже покушение на его авторитет, и он мстит, открыто присоединяясь к противникам. Он желает, чтобы с ним советовались по всем важным вопросам. Я убеждена, что если бы автор показал ему свою комедию перед представлением на сцене, то он нашел бы, что она превосходна.

Маркиз. А что вы скажете о маркизе Араминте, которая всюду говорит, что пьеса ужасна и что ее непристойности недопустимы?

Дорант. Скажу, что это на нее похоже. Есть особы, которые вызывают смех своей чопорностью. Маркиза умна, но она берет пример с тех дам, которые на склоне лет стремятся хоть чем-нибудь заменить то, что утрачено, и полагают, что ужимки показной стыдливости возмещают отсутствие молодости и красоты. Она идет дальше их, ее целомудренный слух до того тонок, что она улавливает непристойности там, где их никто не замечает. Говорят, что ее целомудрие доходит до того, что она готова родной язык исковеркать: нет ни одного слова, у которого эта строгая дама не хотела бы отрубить хвост или голову, ибо она всюду находит неприличные слоги[7].

Урания. Вы шутите, шевалье!

Маркиз. Ты думаешь, шевалье, что защитишь комедию, если поднимешь на смех ее противников?

Дорант. Нет. Я только утверждаю, что эта дама напрасно возмущается...

Элиза. Но она, быть может, не одинока!

Дорант. Я уверен, что вы-то уже во всяком случае не на ее стороне. Когда вы смотрели комедию...

Элиза. Да, да, но с тех пор я изменила мнение. Госпожа Климена привела столь неопровержимые доводы[8], что я сейчас же с ней согласилась.

Дорант (*Климене*). Ах, сударыня, прошу прощения! Если угодно, я из любви к вам беру свои слова обратно.

Климена. Пусть это будет не из любви ко мне, а из любви к здравому смыслу. В сущности эту пьесу защитить нельзя, и я не могу понять...

Урания. А вот сочинитель, господин Лизидас![9] Как нельзя более кстати! Господин Лизидас, возьмите сами кресло и подсаживайтесь к нам!

ЯВЛЕНИЕ VI

Лизидас, Дорант, маркиз, Элиза, Урания, Климена

Лизидас. Сударыня, я немного опоздал, но я читал свою пьесу у той самой маркизы, о которой я вам как-то говорил. Меня так долго хвалили, что я задержался на целый час.

Элиза. Для всякого автора похвалы полны неотразимого очарования.

Урания. Садитесь, господин Лизидас, мы познакомимся с вашей пьесой после ужина.

Лизидас. Все те, кто меня слушал, придут на первое представление. Они обещали мне исполнить свой долг.

Урания. Не сомневаюсь. Но что же вы не садитесь? Мне бы хотелось возобновить наш любопытный разговор.

Лизидас. Надеюсь, сударыня, вы тоже закажете ложу на первое представление?

Урания. Там увидим. Давайте, однако, продолжим наш разговор.

Лизидас. Предупреждаю вас, почти все ложи уже расписаны!

Урания. Хорошо. Так вот, вы мне очень нужны, тут все на меня ополчились.

Элиза. Господин Дорант сначала был на твоей стороне, но теперь он знает, что во главе противной партии стоит госпожа Климена, боюсь, что тебе придется искать себе других союзников.

Климена. Нет, нет, пусть он остается верен вашей кузине! Пусть его разум находится в согласии с сердцем.

Дорант. Итак, сударыня, с вашего позволения я беру на себя смелость защищаться.

Урания. Сперва давайте узнаем мнение господина Лизидаса.

Лизидас. О чем сударыня?

Урания. О *Школе жен.*

Лизидас. А-а!

Дорант. Как она вам показалась?

Лизидас. Затрудняюсь вам на это ответить. Вы знаете, что нам, сочинителям, надлежит отзываться друг о друге с величайшей осторожностью.

Дорант. А все-таки, между нами, что вы думаете об этой комедии?

Лизидас. Я, сударь?

Урания. Скажите нам откровенно ваше мнение.

Лизидас. Я нахожу, что это прекрасная комедия.

Дорант. В самом деле?

Лизидас. В самом деле. А что? По-моему, это верх совершенства.

Дорант. Гм, гм, какой же вы хитрец, господин Лизидас! Вы говорите не то, что думаете.

Лизидас. Прошу прощения.

Дорант. Боже мой, мне ли вас не знать! Не притворяйтесь.

Лизидас. А разве я притворяюсь?

Дорант. Я вижу, что вы хорошо отзываетесь об этой пьесе только из беспристрастия, а в глубине души вы, как и большинство, считаете, что это плохая пьеса.

Лизидас. Ха-ха-ха!

Дорант. Согласитесь, что это скверная комедия.

Лизидас. Знатоки ее в самом деле не одобряют.

Маркиз. А, шевалье, попался! Вот тебе за твои насмешки!.. Ха-ха-ха-ха-ха!

Дорант. А ну, любезный маркиз, еще, еще!

Маркиз. Теперь ты видишь, что и знатоки на нашей стороне.

Дорант. Совершенно верно, суждение господина Лизидаса довольно основательно. Но пусть только господин Лизидас не рассчитывает, что я так легко сдамся! Если уж я имел смелость оспаривать мнение госпожи Климены, то, надеюсь, он не станет возражать, если я выступлю и против его мнения.

Элиза. Что же это такое? Против вас — госпожа Климена, господин маркиз и господин Лизидас, а вы стоите на своем? Фи! Это просто неучтиво!

Климена. Не понимаю, как это люди рассудительные могут так упорно защищать подобную бессмыслицу.

Маркиз. Клянусь богом, сударыня, в этой пьесе все скверно, от первого до последнего слова.

Дорант. Суждение скороспелое, маркиз. Рубить сплеча — самое легкое дело. Приговоры твои настолько безапелляционны, что тут даже не знаешь, что и возразить.

Маркиз. Черт возьми! Но ведь даже актеры других театров, которые видели эту пьесу, говорят, что это дрянь неимоверная [10].

Дорант. Тогда я умолкаю. Ты прав, маркиз! Уж если актеры других театров отзываются о ней дурно, так им нельзя не верить. Это люди просвещенные и притом совершенно беспристрастные. Спорить больше не о чем, сдаюсь!

Климена. Сдаетесь вы или не сдаетесь, все равно вам не удастся меня убедить, что можно терпеть все нескромности этой пьесы и грубую сатиру на женщин.

Урания. А я бы не стала обижаться и принимать что-либо на свой счет. Такого рода сатира бьет по нравам, а если и задевает личность, то лишь отраженно. Не будем применять к себе то, что присуще всем, и извлечем по возможности больше пользы из урока, не подавая виду, что речь идет о нас! Те смешные сценки, которые

показывают в театрах, может смотреть кто угодно без малейшей досады. Это зеркало общества [11], в котором лучше всего себя не узнавать. Возмущаться обличением порока не значит ли публично признать этот порок в себе?

Климена. Я сужу обо всем этом со стороны. Надеюсь, мой образ жизни таков, что мне бояться нечего: вряд ли кто-нибудь станет искать сходство между мной и женщинами дурного поведения, которых изображают на сцене.

Элиза. Конечно, сударыня, никто искать не станет! Ваше поведение всем известно. Есть вещи бесспорные.

Урания (*Климене*). Я, сударыня, ничего не говорила о вас лично. Мои слова, как и все сатирические места в комедии, имеют общий смысл.

Климена. Я в этом и не сомневаюсь, сударыня. Об этом не стоит даже говорить. Не знаю, как вам понравилось то место в пьесе, где осыпают оскорблениями наш пол, а я была страшно возмущена тем, что дерзкий сочинитель обзывает нас «зверями».

Урания. Да ведь это же говорит комическое лицо!

Дорант. И потом, сударыня, разве вы не знаете, что брань влюбленных никого не оскорбляет? Бывает любовь нежная, а бывает исступленная. В иных случаях странные и даже более чем странные слова принимаются теми, к кому они обращены, как выражение высокой страсти.

Элиза. Говорите что хотите, а я не могу этого переварить, так же как «похлебку» и «пирожок» [12], о которых здесь только что говорили.

Маркиз. Да, да, как же, «пирожок»! Я сразу это заметил — «пирожок»! Как я вам благодарен, сударыня, что вы напомнили мне о «пирожке»! Для такого «пирожка» в Нормандии не хватит яблок. «Пирожок»! Ах, черт возьми, «пирожок»!

Дорант. Ну, «пирожок»! Что ты хочешь этим сказать?

Маркиз. Черт побери, шевалье, «пирожок»!

Дорант. Ну, так что же?

Маркиз. «Пирожок»!

Дорант. Скажи, наконец, в чем дело!

Урания. Не мешало бы, мне кажется, пояснить свою мысль.

Маркиз. «Пирожок», сударыня!

Урания. Что же вы можете против этого возразить?

Маркиз. Я? Ничего! «Пирожок»!

Урания. Я отступаюсь!

Элиза. Маркиз разбил вас блестяще. Мне бы только хотелось, чтобы господин Лизидас несколькими меткими ударами добил противника.

Лизидас. Осуждать — это не в моих правилах. Я к чужим трудам снисходителен. Однако, не желая задевать дружеские чувства шевалье к автору, я должен сказать, что подобного рода комедия,

собственно говоря, не комедия: между такими пустячками и красотами серьезных пьес громадная разница. Тем не менее в наше время все помешались именно на таких комедиях, все бегут на их представления; великие произведения искусства идут при пустом зале, а на глупостях — весь Париж. У меня сердце кровью обливается. Какой позор для Франции!

Климена. В самом деле, вкус нашего общества страшно испортился. Наш век опошлился до ужаса.

Элиза. Как это мило: «опошлился»![13] Вы это сами придумали, сударыня?

Климена. Гм! Гм!

Элиза. Я сразу догадалась.

Дорант. Итак, господин Лизидас, вы полагаете, что остроумными и прекрасными могут быть только серьезные произведения, а комедии — это безделки, не стоящие внимания?

Урания. Я с этим не могу согласиться. Разумеется, трагедия в своем роде прекрасна, конечно, если она хорошо написана, но и в комедии есть своя прелесть, и, по-моему, написать комедию так же трудно, как и трагедию.

Дорант. Ваша правда, сударыня. И, пожалуй, вы бы не погрешили против истины, если бы сказали: «еще труднее»[14]. Я нахожу, что гораздо легче распространяться о высоких чувствах, воевать в стихах с Фортуной, обвинять судьбу, проклинать богов, нежели приглядеться поближе к смешным чертам в человеке и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было занимательно. Когда вы изображаете героев, вы совершенно свободны. Это произвольные портреты, в которых никто не станет доискиваться сходства. Вам нужно только следить за полетом вашего воображения, которое иной раз слишком высоко заносится и пренебрегает истиной ради чудесного. Когда же вы изображаете обыкновенных людей, то уж тут нужно писать с натуры. Портреты должны быть похожи, и если в них не узнают людей вашего времени, то цели вы не достигли. Одним словом, если автор серьезной пьесы хочет, чтобы его не бранили, ему достаточно в красивой форме выразить здравые мысли, но для комедии этого недостаточно — здесь нужно еще шутить, а заставить порядочных людей смеяться — это дело нелегкое.

Климена. Я отношу себя к порядочным людям, а между тем во всей этой комедии я не нашла ни одного смешного выражения.

Маркиз. Клянусь, и я тоже!

Дорант. Это неудивительно, маркиз, там нет никакого паясничанья.

Лизидас. Сказать по чести, сударь, все остроты в этой комедии, на мой взгляд, довольно плоски, так что одно другого стоит.

Дорант. При дворе, однако, этого не находят.

Лизидас. Ах, при дворе!..

Дорант. Договаривайте, господин Лизидас! Я вижу, вы хотите

сказать, что при дворе в этом мало смыслят. Таков ваш обычный довод, господа сочинители; если пьесы ваши не имеют успеха, вам остается лишь обличать несправедливость века и непросвещенность придворных. Запомните, господин Лизидас, что у придворных зрение не хуже, чем у других, что можно быть здравомыслящим человеком в венецианских кружевах и перьях, равно как и в коротком парике и гладких брыжах[15]; что лучшее испытание для ваших комедий — это суждение двора; что вкус его следует изучать, если желаешь овладеть своим искусством; что нигде больше не услышишь столь справедливые суждения, как там; что, не говоря уже о возможности общаться с множеством ученых из придворного круга, общение с высшим обществом, где царит простой здравый смысл, гораздо в большей степени способствует тонкости человеческого восприятия, нежели вся заржавленная ученость педантов.

Урания. Это верно: кто туда попадает, перед тем открывается широкое поле для наблюдений, он многому научается, и прежде всего— отличать хорошую шутку от дурной.

Дорант. При дворе тоже есть смешные люди, я с этим согласен и, как видите, первый готов их осуждать. Но, честное слово, их немало и среди присяжных остряков, и если можно выводить на сцену маркизов, то почему бы не вывести сочинителей? Как бы это было забавно— показать все их ученые ужимки, все их смехотворные ухищрения, их преступное обыкновение убивать своих героев, их жажду похвал, их попытки громкими фразами прикрыть свое скудоумие, торговлю репутациями, наступательные и оборонительные союзы, умственные войны, сражения в стихах и в прозе!

Лизидас. Счастлив Мольер, что у него такой яростный защитник! Но к делу! Речь идет о том, хороша ли пьеса? Я могу указать в ней сотню явных погрешностей.

Урания. Странное дело! Почему это вы, господа сочинители, вечно хулите пьесы, на которые народ так и валит, а хорошо отзываетесь только о тех, на которые никто не ходит? К одним у вас непобедимая ненависть, к другим непостижимая нежность.

Дорант. Они из великодушия принимают сторону потерпевших.

Урания. Так укажите же нам эти недостатки, господин Лизидас! Я их что-то не заметила.

Лизидас. Прежде всего, кто знаком с Аристотелем и Горацием, сударыня, тот не может не видеть, что эта комедия нарушает все правила искусства.

Урания. Признаюсь, с этими господами у меня ничего общего нет, а правила искусства я не знаю[16].

Дорант. Чудаки вы, однако! Носитесь с вашими правилами, ставите в тупик неучей, а нам только забиваете голову. Можно подумать, что они заключают в себе величайшие тайны, а между тем это всего лишь непосредственные наблюдения здравомыслящих людей, которые учат тому, как не испортить себе удовольствие, получаемое от такого

рода произведений. И тот же самый здравый смысл, который делал эти наблюдения в древние времена, без труда делает их и теперь, не прибегая к помощи Горация и Аристотеля. На мой взгляд, самое важное правило — нравиться. Пьеса, которая достигла этой цели, — хорошая пьеса. Вся публика не может ошибаться[17], — каждый человек отдает себе отчет, получил он удовольствие или не получил.

Урания. Я подметила одно совпадение: те господа, которые так много говорят о правилах и знают их лучше всех, сочиняют комедии, которые не нравятся никому.

Дорант. Отсюда следствие, сударыня, что к их путаным словопрениям прислушиваться не стоит, ибо если пьесы, написанные по всем правилам, никому не нравятся, а нравятся именно такие, которые написаны не по правилам, значит, эти правила неладно составлены. Не будем обращать внимание на это крючкотворство, которое навязывают нашей публике, — давайте считаться только с тем впечатлением, которое производит на нас комедия! Доверимся тому, что задевает нас за живое, и не будем отравлять себе удовольствие всякими умствованиями!

Урания. Когда я смотрю комедию, мне важно одно: захватила она меня или нет. Если я увлечена, я не спрашиваю себя, права я или не права, разрешают правила Аристотеля мне тут смеяться или нет.

Дорант. Это все равно, что, отведав чудесного соуса, начать сейчас же доискиваться, в точности ли приготовлен он по рецепту *Французского повара*[18].

Урания. Совершенно верно. Я поражаюсь, почему некоторые пускаются в рассуждение там, где нужно только чувствовать.

Дорант. Вы правы, сударыня, все эти хитросплетения до того нелепы! Если обращать на них внимание, так мы сами себе перестанем верить, наши ощущения будут скованы, — этак мы скоро будем бояться без позволения господ знатоков сказать, что вкусно, а что невкусно.

Лизидас. Итак, сударь, единственный ваш довод — это что *Школа жен* имела успех. Вам дела нет до того, насколько она соответствует правилам, лишь бы...

Дорант. Э, нет, позвольте, господин Лизидас! Я говорю, что нравиться публике — это великое искусство и что если эта комедия понравилась тем, для кого она была написана, то этого достаточно, об остальном можно не заботиться. Но вместе с тем я утверждаю, что она не грешит ни против одного из тех правил, о которых вы говорите. Я их, слава богу, знаю не хуже других и могу вас уверить, что более *правильной*, чем эта пьеса, у нас на театре, пожалуй, и не бывало.

Элиза. Смелей, господин Лизидас! Если вы сдадитесь, то все пропало!

Лизидас. Что вы, милостивый государь! А протазис, эпитазис и перипетия?

Дорант. Ах, господин Лизидас, не глушите вы нас громкими словами! Не напускайте вы на себя столько учености, умоляю вас! Говорите по-человечески, так, чтобы вас можно было понять. Неужели, по-вашему, греческие названия придают вашим суждениям вес. Почему вы думаете, что нельзя сказать «изложение событий» вместо «протазиса», «завязка» вместо «эпитазиса» и, наконец, «развязка» вместо «перипетия»?

Лизидас. Это научные обозначения, употреблять их дозволено. Но если эти слова столь оскорбительны для вашего слуха, то я подойду с другого конца и попрошу вас точно ответить мне на три—четыре вопроса. Терпима ли пьеса, которая противоречит самому наименованию драматического произведения? Ведь название «драматическая поэма» происходит от греческого слова, каковое означает «действовать», а это показывает, что самая сущность драматического произведения заключается в действии. В этой же комедии никакого действия нет, все сводится к рассказам Агнесы и Ораса [19].

Маркиз. Ага, шевалье!

Климена. Тонко подмечено! Это называется схватить самую суть.

Лизидас. До чего неостроумны, или, вернее сказать, до чего пошлы иные выражения, над которыми все смеются, в особенности насчет «детей из уха»! [20].

Климена. Еще бы!

Элиза. О да!

Лизидас. А сцена между слугой и служанкой в доме? Она ужасно растянута и совершенно нелепа.

Маркиз. Вот именно!

Климена. Безусловно!

Элиза. Он прав.

Лизидас. И как легковерен этот Арнольф, который отдает свои деньги Орасу! И потом, если это лицо комическое, зачем же он совершает поступок, приличествующий человеку порядочному?

Маркиз. Браво! Тоже верное замечание.

Климена. Восхитительно!

Элиза. Чудесно!

Лизидас. А разве проповедь и *правила* не нелепы, разве они не оскорбительны для наших догматов? [21]

Маркиз. Отлично сказано!

Климена. Совершенно верно!

Элиза. Лучше не скажешь!

Лизидас. И, наконец, этот господин Ла Суш! Его нам выдают за человека умного, он так здраво рассуждает, и вдруг в пятом действии, когда он стремится выразить Агнесе всю силу своей страсти, он дико вращает глазами, смешно вздыхает, проливает слезы, так что все покатываются со смеху, и сразу становится лицом преувеличенно, неправдоподобно комическим! [22]

Маркиз. Блестяще, черт возьми!
Климена. Чудно!
Элиза. Браво, господин Лизидас!
Лизидас. Из боязни наскучить я оставляю в стороне все прочее.
Маркиз. Черт возьми, шевалье, плохи твои дела!
Дорант. Это мы еще посмотрим!
Маркиз. Нашла коса на камень!
Дорант. Возможно.
Маркиз. Ну-ка, ну-ка, ответь!
Дорант. С удовольствием. Надо сказать...
Маркиз. Сделай милость, ответь!
Дорант. Ну, так дай же мне ответить! Если...
Маркиз. Ручаюсь, черт возьми, что ты ничего не ответишь!
Дорант. Конечно, если ты мне будешь мешать.
Климена. Так и быть, выслушаем его возражения!

Дорант. Во-первых, неверно, что в пьесе нет ничего, кроме рассказов. В ней много действия, происходящего на сцене, а самые рассказы — это тоже действия, вытекающие из развития сюжета, ибо они простодушно обращены к заинтересованному лицу, а заинтересованное лицо к удовольствию зрителей внезапно приходит от них в смущение и при каждом новом известии принимает меры, чтобы отвратить грозящую ему беду.

Урания. На мой взгляд, вся прелесть сюжета *Школы жен* заключается именно в беспрерывных признаниях. Особенно забавным мне кажется, что сам по себе неглупый человек, к тому же предупреждаемый и простодушною возлюбленною, и опрометчивым соперником, все-таки не может избежать того, что с ним должно произойти.

Маркиз. Пустое, пустое!
Климена. Слабый ответ!
Элиза. Неубедительные доводы!

Дорант. Что касается «детей из уха», то это забавно лишь в той мере, в какой это характеризует Арнольфа. Автор не считает это за остроту — для него это только средство обрисовать человека, подчеркнуть его чудачество: глупость, сказанную Агнесой, он принимает за некое откровение и радуется неизвестно чему.

Маркиз. Невразумительный ответ!
Климена. Неудовлетворительный!
Элиза. Все равно что ничего не сказать!

Дорант. Разве он так легко отдает деньги? Разве письмо лучшего друга — это для него не ручательство? И разве один и тот же человек не бывает смешон в одних обстоятельствах, а в других — благороден? Наконец, происходящая в доме сцена между Аленом и Жоржеттой. Иным она показалась скучной и тягучей, но она, конечно, не лишена смысла: во время путешествия Арнольф попал впросак из-за наивности своей возлюбленной, а по возвращении ему приходится

ждать у ворот своего дома из-за бестолковости слуг — таким образом, он во всех случаях сам себя наказывает.

Маркиз. Неосновательные доводы!

Климена. Попытка с негодными средствами.

Элиза. Как это беспомощно!

Дорант. Теперь о нравоучении, которое вы называете проповедью. Люди истинно благочестивые, выслушав его, разумеется, не найдут в нем ничего оскорбительного. Слова об аде и котлах всецело оправданы чудачеством Арнольфа и невинностью той, к кому они обращены. Наконец, любовный порыв в пятом действии: его находят преувеличенно, неправдоподобно комическим, но разве это не сатира на влюбленных? И разве порядочные и даже самые серьезные люди не поступают в подобных обстоятельствах...

Маркиз. Молчал бы уж лучше, шевалье!

Дорант. Хорошо. Однако попробуй поглядеть на себя со стороны, когда ты влюблен...

Маркиз. И слушать не хочу!

Дорант. Нет, послушай! Разве в пылу страсти...

Маркиз (*поет*). Ла-ла-ла-ла-ла-ре, ла-ла-ла-ла-ла-ла!

Дорант. Что?

Маркиз. Ла-ла-ла-ла-ре, ла-ла-ла-ла-ла-ла!

Дорант. Я не понимаю, как...

Маркиз. Ла-ла-ла-ла-ла-ре, ла-ла-ла-ла-ла-ла!

Урания. Мне кажется, что...

Маркиз. Ла-ла-ла-ла-ре, ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!

Урания. В нашем споре много забавного. Мне кажется, что из этого могла бы выйти небольшая комедия, — она была бы недурным довеском к *Школе жен*.

Дорант. Вы правы.

Маркиз. Черт возьми, шевалье, не слишком благодарная будет у тебя там роль!

Дорант. Твоя правда, маркиз!

Климена. Мне бы тоже хотелось, чтобы такая пьеса была написана, но чтобы все в ней было воспроизведено в точности.

Элиза. Я бы с удовольствием сыграла в ней свою роль.

Лизидас. И я от своей не откажусь.

Урания. Раз этого хотят все, то запишите наш разговор, шевалье, и передайте Мольеру, ведь вы с ним знакомы, а уж он из этого сделает комедию.

Климена. Вряд ли он на это пойдет — здесь ему не больно много расточали похвал.

Урания. О нет, нет, я знаю его нрав! Он критику своих пьес ни во что не ставит, лишь бы их смотрели.

Дорант. Да, но какую же он придумает развязку? Тут нет, может

быть, ни свадьбы, ни узнавания, ума не приложу, чем может кончиться подобный спор!

Урания. Тут надо что-нибудь совершенно неожиданное.

ЯВЛЕНИЕ VII

Галопен, Лизидас, Дорант, маркиз, Климена, Элиза, Урания

Галопен. Сударыня, кушать подано!

Дорант. А! Вот она, та самая развязка, которую мы ищем, — ничего более естественного не найти. В пьесе будут ожесточенно и яростно спорить две стороны, совершенно так же, как и мы, никто никому не уступит, а потом выйдет лакей и объявит, что кушать подано, тогда все встанут и пойдут ужинать.

Урания. Лучше конца не придумаешь! На нем мы и остановимся!

Жан де Лафонтен

СКАЗКИ И НОВЕЛЛЫ В СТИХАХ

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ ЧИТАТЕЛЮ

Стихотворные новеллы, с которыми эта книга знакомит читателей, заимствованные то у Ариосто, то у Боккаччо, хотя и весьма различны по стилю, написаны тем не менее одним и тем же лицом. Автор хотел на собственном опыте проверить, какая манера лучше всего подходит для пересказа этих повестушек стихами. Он счел, что наиболее естественной, а следовательно, и наилучшей формой мог бы стать вольный стих, поскольку он во многих отношениях напоминает прозу. С другой стороны, для вещей подобного рода язык, каким говорили в старину, обладает прелестью, не свойственной нашему современному языку. *Сто новых новелл,* старые переводы Боккаччо и романов об Амадисе[1], Рабле, наши старые поэты дают нам неопровержимые доказательства этого. Автор стремился не миновать ни того, ни другого. Окончательное решение за читателем, ибо автор не намерен останавливаться на сделанном, а уже присматривается к другим новеллам, чтобы переложить их в стихи. Но прежде ему нужно быть уверенным в успехе своих первых новелл и знать, что они пришлись по нраву большинству читателей. Здесь, как и в других случаях, образцом ему послужит Теренций. Этот поэт писал не только для того, чтобы доставить удовольствие себе или малому числу избранных, цель его была — Populo ut placerent quas fecisset fabulas[2].

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОЙ ЧАСТИ

Я решил было не соглашаться на печатание этих сказок до того, как смогу добавить к ним новеллы из Боккаччо, которые мне больше всего по вкусу, но кое-кто посоветовал мне представить уже сейчас то, что у меня есть из этих безделок, дабы не дать остыть только что разгоревшемуся любопытству, связанному с их появлением. Я легко согласился с этим мнением; я счел себя вправе воспользоваться случаем. Это не только допустимо: пренебрежение подобным преимуществом было бы с моей стороны пустым тщеславием. Я не желаю, и для меня

это достаточно, чтобы кому бы то ни было навязывалось лестное мнение обо мне. Мне достало следовать по пути, противоположному тому, по которому следуют иные люди, приобретающие друзей, дабы снискать с их помощью одобрительные отзывы. Эти люди обязаны своим положением всяческим интригам и весьма не похожи на того испанца, который гордился тем, что является созданием рук своих[3]. Хотя я, как никто другой, нуждаюсь в подобных хитростях, я не решился бы прибегнуть к ним и постараюсь всего лишь сообразоваться, насколько смогу, со вкусами нашего времени. Я на собственном опыте познал, что это и есть самое необходимое. Действительно, нельзя сказать, что любая эпоха благоприятна для всех родов. Мы видели, как поочередно царили рондо, метаморфозы, буриме[4], теперь эти галантные поделки вышли из моды, и никому до них нет дела; воистину то, что нравится в одно время, может не нравиться в другое! Лишь подлинным творениям искусства, отличающимся высшей красотой и не имеющим иных ходатаев, кроме тех достоинств, коих эти творения исполнены, суждено снискать благосклонность всех умов во все времена. Поскольку мои сочинения весьма далеки от столь высокой степени совершенства, благоразумие требует, чтобы я хранил их в своем столе, дожидаясь, что представится удачный момент, чтобы извлечь их оттуда. Именно это я и сделал, по крайней мере я так думаю, выпустив данное второе издание, в которое добавил новые повестушки лишь потому, что, как мне показалось, в них начали находить удовольствие. Здесь есть сказки, которые я удлинил, и есть другие, которые я сократил,—только затем, чтобы было больше разнообразия и чтобы меньше наскучить. Найдется даже несколько историй, из которых я возымел желание сделать эпиграммы. Все это составило лишь небольшой сборник, столь же незначительный по объему, как и по качеству входящих в него произведений. Чтобы увеличить этот сборник, я извлек из своих бумаг некое *Подражание Правилам любви*[5] и один отрывок, где рассказывается, какую шутку сыграл Вулкан с Марсом и Венерой и чем Марс и Венера ему отплатили[6]. Правда, эти два произведения совсем не похожи ни по сюжету, ни по манере на остальную часть книги; но, на мой взгляд, они и не совсем далеки от нее. Как бы там ни было, они подойдут, и даже, может быть, именно разнообразие является в данном случае более желательным, нежели собрание совершенно похожих произведений.

Но я трачу время на вещи, которые, быть может, не привлекут ничье внимание, тогда как у меня есть основания опасаться более важных упреков. Два главных упрека из тех, что ко мне могут быть обращены, следующие: первый — что эта книга нескромна, второй — что она недостаточно щадит прекрасный пол. Что касается первого упрека, то я смело заявляю, что того требовала сущность самого жанра сказки. Согласно Горацию, а вернее, в соответствии с велениями разума и здравого смысла непреложным законом является необходимость считаться с предметом, о котором мы пишем. Однако

не думаю, что возникнет сомнение в моем праве писать о том, о чем я здесь пишу, как это делали и многие другие, и с успехом, и меня не смогут осудить, ведь не осуждают же Ариосто, писавшего до меня, и древних, писавших ранее Ариосто. Мне скажут, что было бы лучше, если бы я убрал некоторые обстоятельства или хотя бы представил их по-иному. Не было бы ничего легче этого, но тогда уменьшилась бы острота этих сказок, и они лишились бы своей прелести. Такая осторожность необходима лишь в тех произведениях, в которых с самого начала предполагается большая сдержанность в том, что касается либо темы, либо манеры повествования. Согласен, что и то, и другое требует, чтобы мы держались в определенных рамках, и что самые узкие — наилучшие; но следует также признать, что слишком большая щепетильность испортила бы все. У того, кто пожелал бы так исправить Боккаччо, чтобы он сравнялся в целомудрии с Вергилием, не вышло бы, конечно, ничего хорошего, и этот человек погрешил бы против законов благоприличия, поставив себе целью соблюсти их. Ибо (надо рассеять по этому поводу заблуждения) в области поэзии и прозы благоприличие — это отнюдь не то же самое, что совершенное целомудрие. Как учит Цицерон, мы соблюдаем благоприличие тогда, когда говорим о том, о чем подобает говорить в данном месте, в данное время и данным слушателям. Поскольку существует такое правило, не следует считать отступлением от буквы закона то, что к нашим современникам обращены несколько вольные сказки. Я не погрешил в этом случае и против нравственности. Если в нашей литературе и есть нечто, способное повлиять на души, так это не веселость этих сказок; она не оставляет следа. Я бы скорее поостерегся той сладостной меланхолии, в которую нас легко могут погрузить самые целомудренные и благопристойные романы, а это состояние в высшей степени предрасполагает к влюбленности. Что касается второго упрека — в том, что эта книга выставляет женщин в невыгодном свете, — он был бы справедлив, если бы я писал серьезно: но кто же не видит, что все это шутка и, следовательно, не может причинить вреда? Не нужно опасаться, что в будущем браки станут из-за этого менее частыми, а мужья — более бдительными. Мне могут также возразить, что эти повестушки ни на чем не основаны, или, мол, легко опровергнуть то, что лежит в их основе, наконец, что в них есть нелепости и нет никакого намека на правдоподобие. Отвечаю кратко, что у меня есть, на кого сослаться; к тому же не правда и не правдоподобие составляют красоту и изящество подобных вещиц, а лишь манера повествования.

Вот основные положения, по которым, как мне показалось, я был обязан защищаться. Остальное я предоставляю критикам, да и отвечать на все — значило бы затевать бесконечное дело. Критика никогда не бывает краткой, всегда у нее достаточно предлогов для нападок! Если лишить ее тех предлогов, что я в состоянии предусмотреть, она вскоре найдет себе другие.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОЙ ЧАСТИ

Вот последние произведения этого рода, вышедшие из-под пера автора [7], и вот, стало быть, его последняя возможность оправдаться в той смелости и в тех вольностях, которые он себе позволил. Не будем говорить о неточных рифмах, о переносах, о зияниях, вообще о такого рода недостатках, которые автор сам не простил бы себе в ином поэтическом жанре, но которые, так сказать, присущи сказкам в стихах. Слишком большое усердие ради того, чтобы избежать их, привело бы сочинителя подобных повестушек к пространным и туманным описаниям, к рассказам столь же холодным, сколь и безупречным, заставило бы преодолевать совершенно ненужные трудности и, не заботясь о том, чтобы усладить душу, стремиться угодить слуху. Отточенное изложение следует оставить для высоких предметов и не сочинять эпическую поэму о похождениях Рено д'Аста [8]. Если бы тот, кто написал эти стихотворные новеллы, приложил бы все требуемые от него усилия и соблюдал бы при этом всю необходимую точность, все же, помимо того, что эти старания оказались бы тем заметнее, чем меньше в них была нужда (что противоречит советам Квинтилиана), автор все равно не достиг бы главной цели, состоящей в том, чтобы увлечь читателя, развеселить его, незаметно для него завладеть его вниманием, понравиться ему, наконец. Ведь, как известно, секрет привлекательности не всегда состоит в гармонии и в правильности черт, нужно иметь что-то необычное и вместе с тем приятное, чтобы нравиться. Сколько видим мы идеальных красавиц, которые оставляют нас равнодушными и в которых никто не влюбляется? Я не хочу лишать современных авторов тех похвал, которые они заслужили. Безукоризненный стих, благородный язык, точность выражений и рифм составляют достоинства поэта; все же присмотритесь к тем эпиграммам, где все это есть, и вы, может быть, найдете в них меньше остроты, даже, осмелюсь сказать, прелести, чем в эпиграммах Маро и Сен-Желе [9], хотя их-то сочинения почти всегда полны тех недостатков, в которых нас обвиняют. Но скажут нам, в то время это были не недостатки, а в наше время недостатки — и очень большие. На это ответим мы, приведя все тот же довод и повторив сказанное ранее, что, действительно, это было бы верно для иного поэтического жанра, но не для нашего. В этом мы можем положиться на опыт покойного господина де Вуатюра [10], достаточно лишь прочесть те его произведения, в которых он воскрешает стиль Маро. Наш автор не претендует на славу или на громкие аплодисменты, которые якобы заслужил за то, что переложил несколько повестушек в стихи. В действительности он принялся за совершенно новое дело, и выполнил его настолько хорошо, насколько это было в его силах, идя то по одному пути, то по другому и продвигаясь всегда более уверенно тогда, когда следовал манере наших

старых поэтов, quorum in hac re imitari neglegentiam exoptat pitius quam istorum diligentiam [11].

Однако, заявив, что мы не хотим останавливаться на этом вопросе, мы незаметно принялись за его рассмотрение. И возможно, не зря, ведь именно такие вольности более всего походят на недостатки.

Поговорим о том праве, с которым автор произвольно перекраивает чужие произведения, равно как и свои, не исключая даже наиболее известные новеллы, ибо для него не существует ничего неприкосновенного. Он то сокращает, то увеличивает, представляет происходящее слегка по-иному, не придерживается всех обстоятельств, иногда изменяет основное событие и вытекающие из него, так что в конце концов это уже не прежнее произведение, а и впрямь новая новелла; тому же, кто когда-то эту новеллу сочинил, стоило бы большого труда узнать свое собственное произведение. Non sic decet contaminari fabulas [12], — скажут критики. И разве могут они сказать иначе? В том же они упрекали и Теренция, но Теренций смеялся над ними и настаивал на своем праве именно так использовать чужие произведения. Он внес свое в то, что было заимствовано им у Менандра, так же, как Софокл и Еврипид внесли свое в произведения, заимствованные ими у их предшественников, и не щадили ни истории, ни мифов, если речь шла о пристойности и правилах драматургического искусства. А по отношению к вымышленным рассказам разве эта свобода неприемлема? И нужно ли будет относиться впредь с большим уважением и с большим благоговением, если можно так выразиться, к небылице, чем древние относились к правде? Добрая сказка, как мы ее называем, никогда не передается от одного рассказчика к другому без каких-либо новых прикрас.

Отчего же, могут спросить нас, во многих случаях автор сокращает рассказы, а не дополняет? Объяснимся: он делает это затем, чтобы избежать длиннот и неясностей, двух нестерпимых в такого рода вещах недостатков; особенно это касается последнего. Ибо если ясность желательна во всех творениях ума, то она, можно сказать, необходима в рассказах, где одно, как правило, вытекает из другого и зависит от него, где в основе самого главного события иногда лежит безделица, так что если нить сюжета вдруг порвется, читатель будет не в состоянии восстановить ее. К тому же, поскольку излагать что-либо в стихах весьма затруднительно, надо как можно меньше обременять себя подробностями: таким образом, вы облегчите труд и себе и читателю, а не следовало бы упускать возможность доставить ему удовольствие, не стоящее ему больших усилий. И если автор изменил отдельные события и порой даже развязку, то потому, что весь ход событий, подготавливавший эту развязку, а также необходимость сделать ее счастливой принудили его к этому. Автор посчитал, что в конце историй такого рода все должны остаться довольны: это всегда нравится читателю, если только действующие лица не вызывают у него отвращения, до чего, по возможности, никогда не следует до-

водить дело. И нельзя, чтобы одна и та же история вызывала и смех и слезы. Такая пестрота осуждается Горацием больше всего; он против того, чтобы наши сочинения походили на гротески[13] и чтобы мы создавали диковинные произведения. Вот те общие соображения, которые были у автора. Можно было бы остановиться и на более частных и отстаивать каждое место в книге, но нужно также дать возможность читателю проявить сообразительность и снисходительность. Итак, для него достаточно приведенных доводов. Мы бы разъяснили и обосновали их лучше, если бы рамки предисловия нам это позволяли.

Пьер-Даниэль Юэ

ТРАКТАТ О ВОЗНИКНОВЕНИИ РОМАНОВ

Господину Сегре

Ваша любознательность весьма разумна, и желание узнать, как возникли романы, вполне подобает человеку, который в совершенстве постиг искусство создавать их. Но не знаю, сударь, пристало ли мне пытаться удовлетворить Ваше желание: я почти лишен книг, голова моя занята сейчас совсем иными вещами, и мне известно, насколько подобные изыскания трудны. Не в Провансе и не в Испании, как полагают многие, можно надеяться отыскать первоначало этого приятного развлечения благородных любителей праздности[1], нужно отправиться на поиски в более отдаленные страны и в самую глубокую древность. И все же я сделаю то, что Вы хотите, ведь как наша давняя и тесная дружба дает Вам право просить у меня все, что угодно, так же меня она лишает свободы в чем-либо отказать Вам.

Прежде романами считали не только романы, написанные прозой, но, гораздо чаще, романы, написанные стихами. Джиральди и его ученик Пинья в своих трактатах *de Romanzi*[2] почти не признают никаких иных романов и предлагают как образцы поэмы Боярдо и Ариосто. Но в настоящее время взял верх противоположный обычай и то, что мы называем собственно романами, — это *вымышленные любовные истории, искусно написанные прозой для удовольствия и назидания читателей.* Я говорю *вымышленные истории,* чтобы отличить их от подлинных историй, я добавляю *любовные,* потому что любовь должна быть основной темой романа. Эти истории должны быть изложены *прозой* согласно обыкновению нашего времени, они должны быть изложены *искусно* и по некоторым правилам, потому что иначе получится бесформенное нагромождение, в котором не будет ни порядка, ни красоты. Главная цель романов или, по крайней мере, то, что должно быть главной целью для их сочинителей, — это поучение читателям, коим надо всегда показывать добродетель вознагражденной, а порок наказанным. Но поскольку ум человека естественно противится поучениям, а самолюбие заставляет его восставать против назиданий, нужно заманить читателя наслаждением, смягчить суровость настав-

лений изяществом примеров и исправить его недостатки, осудив их в другом. Таким образом, развлечение читателя, которое искусный романист, казалось бы, ставит себе целью, — это всего лишь цель, подчиненная главной, каковой является назидание умов и исправление нравов; и романы в той мере являются правильными или неправильными, в какой они близки или далеки от данного определения и данной цели. Лишь о таких романах намереваюсь я беседовать с Вами и полагаю, что Ваша любознательность не выходит за эти пределы.

Итак, я совсем не касаюсь здесь романов в стихах и тем более эпических поэм, которые, кроме того, что написаны стихами, имеют и еще важные отличия от романов, хотя между ними и романами существует очень большое сходство. Имея в виду максиму Аристотеля, установленную еще Платоном и позднее воспринятую Горацием, Плутархом и Квинтилианом, согласно коей поэт зовется поэтом скорее за созданные им образы, чем за сочиненные им стихи, можно было бы поставить создателей романов в ряд поэтов. Петроний[3] говорит, что в поэмах должно изъясняться иносказательно, при посредничестве богов, смелым и свободным языком, так, чтобы их принимали скорее за пророчества, родившиеся в исступленном уме, чем за точное и верное изложение событий. Романы более просты, менее возвышенны и не столь иносказательны по замыслу и по языку; в поэмах больше чудесного, хотя они всегда правдоподобны, в романах больше правдоподобия, хотя иногда в них есть и чудесное; у поэм более упорядоченная и строгая композиция, и они включают в себя меньше материала, событий и эпизодов; в романах всего этого больше, потому что, будучи менее возвышенными и не столь иносказательными, они менее утруждают ум, позволяя ему вместить большее количество различных идей; наконец, темами поэм являются какое-нибудь сражение или событие государственной жизни, а о любви они говорят лишь при случае, в романах, наоборот, главной темой является любовь, а о политике и войнах они говорят, лишь если представится предлог. Я имею в виду романы, соответствующие правилам, так как в большинстве старых французских, итальянских и испанских романов меньше повествуется о любви, чем о сражениях, что и заставило Джиральди полагать, будто название «роман» происходит от греческого слова, означающего силу и доблесть, ведь эти книги были написаны лишь ради прославления силы и доблести паладинов, но в этом Джиральди ошибался, как Вы увидите далее[4]. Я также не буду вести здесь речь о тех исторических повествованиях, в которых, как признано, есть большая доля вымысла: таковы истории Геродота и Ктезия[5], *Плавание* Ганнона, *Жизнь Аполлония,* написанная Филостратом, те жития святых, где Симеон Метафраст[6] набросил покров на истину, желая приукрасить ее, и множество подобных книг. Эти произведения правдивы в целом, и лишь некоторые их части вымышлены; романы, напротив, правдивы лишь в некоторых частях и вымышлены в целом. В одних

истина смешана с некоторым вымыслом, в других к вымыслу добавлена частица правды; иными словами, в этих историях больше правды, а в романах настолько преобладает вымысел, что они могут быть даже и полностью вымышленными, и в целом и в деталях. Аристотель учит, что более совершенна та трагедия, сюжетом которой служит событие известное и взятое из истории, потому что такая трагедия правдоподобнее другой, чей сюжет нов и полностью сочинен, и тем не менее он не осуждает и этой последней. Аристотель принимает в соображение, что, если сюжет трагедии и берется из истории, он все же, оставаясь неизвестным для большинства зрителей и новым для них, не перестает в то же время всех развлекать. То же самое можно сказать о романах, с той лишь разницей, что от начала до конца вымышленный сюжет более приемлем в романах нравоописательных, где герои принадлежат к среднему сословию, нежели в романах о великих людях, где действуют правители государств и завоеватели, дела которых прославлены и памятны, ибо неправдоподобно же, чтобы великие события остались скрытыми от мира и ускользнули от внимания историков, а правдоподобие, которое не всегда можно найти в истории, обязательно должно быть в романе. Если к историкам можно отнести то, что говорят о себе Музы у Гесиода[7], когда похваляются своим умением рассказывать правду, то к романистам можно отнести слова, этими Музами сказанные в дополнение, а именно: что они умеют рассказывать и похожие на правду небылицы. Я также исключаю из числа романов некоторые истории, вымышленные от начала до конца, но вымышленные только по причине незнания правды: таковы у большинства народов, и просвещенных, и невежественных, повествования об их легендарном происхождении; таковы и истории, весьма неумело сочиненные монахом Аннием Витербским[8], заслужившие негодование и презрение всех знающих людей. Я провожу между романами и подобного рода творениями такое же различие, как между безобидными обманщиками, которые переряжаются и надевают маску, чтобы повеселиться и развлечь других, и теми негодяями, которые, взяв имя и одежду умерших или отсутствующих людей и пользуясь некоторым сходством, присваивают их добро.

Наконец, в мою тему не входят мифы, ибо романы — это изображение того, что никогда не было, но могло быть, а мифы — это изображение того, что никогда не было и не могло быть. [...]

Действительно, есть основание удивляться тому, как далеко наш народ ушел вперед, при том, что мы уступили другим первенство в эпической поэзии и истории, — самые лучшие иноземные романы могут едва сравняться с самыми средними нашими. Мне кажется, этим преимуществом мы обязаны нашей изысканной галантности, которая, по моему мнению, является следствием той большой свободы, какую во Франции мужчины предоставляют женщинам. Последние в Италии и в Испании живут почти затворницами и отделены от мужчин столькими преградами, что их редко видят и с ними почти не раз-

говаривают, так что искусство изящного обольщения там забыто, ведь для него редко предоставлялись возможности; все усердие мужчин уходит лишь на то, чтобы преодолеть трудности и добиться встречи, а когда это сделано, они пользуются временем, не тратя его на внешние условности. Но во Франции женщины живут по велению совести и, не имея никакой иной защиты, кроме целомудрия и своего собственного сердца, создали из них более мощную и надежную преграду, чем все замки, все решетки и вся бдительность дуэний. Так что мужчины вынуждены были преодолевать эту преграду обходительностью, и они употребили столько старания и ловкости, чтобы эта преграда пала, что создали целое искусство, почти неведомое в других странах. Именно благодаря этому искусству французские романы отличаются от других, и их чтение приносит такое наслаждение, что заставляет пренебречь более полезными книгами. Женщины первыми попались в эту ловушку: все уроки они черпали в романах и настолько презрели древнюю мифологию и историю, что уже и не понимали более тех книг, наивысшая красота которых основывалась на мифологии и истории. Чтобы это их невежество, в котором так часто у них был случай убедиться, не заставляло их краснеть, они, забыв о трех прославленных Маргаритах[9] и многих других женщинах, ученость которых делала честь Франции и Италии, сочли, что то, чего они сами не знали, следует скорее осудить, чем изучать. Мужчины последовали примеру женщин, чтобы понравиться им. Они осудили то, что те осуждали, и прозвали педантизмом то, что еще во времена Малерба составляло неотъемлемую часть хорошего воспитания. Поэты, а вслед за ними все французские писатели вообще вынуждены были отказаться в своей практике от применения приобретенных ими знаний. Так, хорошее начало привело к очень плохому концу, красота наших романов вызвала презрение в царстве словесности, и поскольку невежество произвело их на свет, они, в свою очередь, породили невежество.

Я не требую вовсе запретить из-за этого чтение романов, если таковыми не злоупотребляют. Наилучшие вещи в мире всегда имеют какие-нибудь пагубные последствия, у романов могут быть и худшие, нежели невежество; я знаю, в чем их обвиняют: из-за них оскудевает набожность, они внушают дурные страсти, они развращают нравы. Все это может иметь место и иногда действительно случается. Но что только порочные умы не в состоянии обратить во зло? Слабые натуры сами себя отравляют и все обращают в яд, — из этого можно было бы сделать вывод, что не следует знать и историю, где приводится столько пагубных примеров, и мифы, в коих преступления как бы освящены примером самих богов. Статуя, бывшая объектом всеобщего почитания у язычников, стала предметом страсти и отчаяния у одного юноши[10]; Херей Теренция и Энколпий Петрония[11] укрепляются в порочных замыслах при виде картин, изображающих любовные похождения богов; и это, должно быть, вызывало уважение у зрителей. В большинстве греческих и старых французских романов обращается

мало внимания на благопристойность нравов, что объясняется порочностью времени, в которое эти романы создавались. Итальянцы были в этом отношении еще менее щепетильны, и я не понимаю, как Тассо и Гварини при всей тонкости их ума не почувствовали низменность непристойностей и двусмысленностей, которые омрачили красоту их пасторалей [12]. Даже *Астрея* [13] и некоторые французские романы, которые последовали за ней, все-таки не совсем благопристойны, но романы нашего времени, я имею в виду достойнейшие из них, настолько далеки от этого недостатка, что в них не найдется ни одного слова, ни одного выражения, которые могли бы неприятно поразить целомудренный слух, ни одного действия, которое могло бы оскорбить невинность. Мы встречаем в них те два достоинства, благодаря которым извлекаем, по мнению Фотия [14], основную пользу из чтения романов: мы видим, что в них безнравственность и порочность после долгого и напрасного торжества кончаются позором и несчастьем, а честность и добродетель после долгих преследований, напротив, вознесены и прославлены. Душа, совершенно готовая предаться злу, находит опору в превратно понятых и неуместных примерах, она видит лишь начальную соблазнительность порока, не желая знать, к чему он приводит. Для нее зарождение и развитие предосудительной страсти — это нечто подлинное, достойное подражания, а конечный позор — выдумка. Причина такой путаницы кроется не в книге, а в дурных наклонностях читателя. Если мне скажут, что о любви в романах рассказывается так тонко и осторожно, что соблазн этой опасной страсти легко проникает в некоторые юные души, я отвечу, что для молодых девушек, вращающихся в обществе, не только не пагубно, но даже некоторым образом необходимо иметь представление об этой страсти, чтобы отвернуться от нее, если она преступна, и быть в состоянии разобраться в ее уловках, и чтобы как подобает вести себя, когда цель ее честна и свята. Это совершенная истина, ибо доказано опытом, что те, кто меньше знают о любви, наиболее ей подвержены, и что ничего не понимающие в ней чаще всего оказываются обманутыми. Прибавьте к этому, что лишь чтение хороших романов снимает с юного ума университетскую ржавчину, служит его развитию и наделяет качествами, которые требует от него свет. Романы — это молчаливые наставники, которые приходят на смену преподавателям коллежа и по методу, дающему гораздо больше знаний и гораздо более убедительному, учат молодых людей, как говорить и как жить, и окончательно сдувают школьную пыль, еще покрывающую их. Я имею в виду лишь тех молодых людей, которым суждено вращаться в высшем обществе, где им не следует выглядеть смешными и где бы это часто случалось с ними, если бы они ничего не смыслили в языке, которым пользуется галантность; для тех же, кто призван вести жизнь неприметную и уединенную, знание любви и ее хитростей в высшей степени бесполезно. Гораций говорит, что *Илиада* Гомера лучше и убедительнее учит нравственности, чем самые искусные философы [15]. Если о романах нельзя сказать буквально

то же самое, то, думается, к ним, по крайней мере, приложимы относимые Плутархом к поэзии слова, гласящие, что украшенное поэтической формой философское поучение находит более свободный доступ в юные души, нежели в том случае, когда оно преподносится во всей своей суровой наготе. И большинство философов прибегали к посредству мифов для изложения своих учений и весьма хвалили полезность этих выдумок, которые обманывают нас ради нашей же выгоды, так что Саллюстий, философ-циник, даже дерзнул приписать им божественность, «*не только потому*, — говорит он, — *что ими пользуются поэты, которых боги вдохновляют, и философы, которых боги просвещают, и распорядители религиозных церемоний, устанавливаемых для поклонения божеству, и сами боги, когда изрекают пророчества, но еще потому, что так же, как боги дают всем людям знание видимых и осязаемых благ и лишь мудрецам — знание благ духовных, так же мифы сообщают всем о существовании богов и лишь имеющим разум о том, какова божественная природа, и потому, что мифом является самый мир, управляемый богами, ибо тела в нем видны, а духовные сущности скрыты*». Он добавляет, что чем более мифы кажутся лишенными смысла, тем более следует быть убежденным в том, что они скрывают тайны, и стараться в эти тайны проникнуть. Врачи, которые изучают физическую природу человека и которых поэтому следует поставить в ряд философов, ибо на ней основывалась вся древняя философия, включали в свои предписания как лекарство, способное исцелять тело, мифы из-за того наслаждения, которым они наполняют душу. Так, один знаменитый врач древности, по этим соображениям или в силу опыта, с полной серьезностью прописывал чтение мифов некоторым своим больным [16]. Само искусство управления обществом, которое является частью философии и берет у нее свои законы, отдало должное мифам еще прежде поэзии, ибо, как пишет Страбон [17], в них заключалась вся древняя теология и они были ранее признаны не поэтами, а законодателями, принявшими в соображение их полезность и свойство человека, у которого стремление узнавать и воспринимать новое проявляется с детства в той склонности, которую он имеет к мифам; а если с новым сочетается чудесное, то растет удовольствие, которое составляет большую привлекательность обучения; и, следовательно, важно пользоваться этой приманкой и смазывать этим медом края стакана, чтобы заставить людей проглотить горькую пилюлю наставлений, которые должны очистить их от порочных наклонностей. Было бы преувеличением требовать, чтобы власти вменили чтение романов в обязанность, как и не стоит настаивать на том, что Платон предлагал в отношении мифов: сделать их изучение обязанностью матерей и кормилиц, ради воспитания детей — с тем, чтобы преподать им вымысел прежде, чем они познакомятся с правдой, и чтобы эти искусные выдумки лучше служили развитию их ума, чем материнский уход служит их телесному развитию; дабы воспитание матерей сменилось затем руководством наставников, под эгидой которых молодые

люди прошли бы курс мифологии, то есть изучили бы мифы. Было бы излишне желать и того, чтобы романы читались вслух в школах, как читаются в настоящее время те древние поэмы, которые, несмотря на то, что они полны низких и нечестивых выражений и примеров, противоречащих святости нашей религии, а иногда и благопристойности нравов, тем не менее безбоязненно предлагаются самому незрелому юношеству. Но для романов не слишком поздно требовать, по крайней мере, того, чтобы к ним, когда они покоряются законам скромности и целомудрия, терпимо относились критики и чтобы на них смотрели как на театр и на бал, о которых великий и святой епископ нашего времени[18] в предписанных им правилах благочестия говорит как о развлечениях, которые сами по себе не плохи и не хороши, а являются плохими или хорошими в зависимости от того, как ими пользуются. Если об этих собраниях, где открыто ухаживают, где глаза и уши, которые являются путями к душе, невозможно уберечь от того, что есть самого пустого в свете, и где присутствие предметов любви подвергает сердце столь большому риску, — если об этих собраниях он рассудил таким образом, то я не могу поверить, что он счел бы более опасным чтение благопристойных романов, которые воздействуют лишь на воображение, а если потрясают какую-нибудь слабую и плохо защищенную душу и понуждают ее любить, то ведь не более чем любить в мечтах. Так что я вполне присоединился бы к мнению Платона, желавшего, чтобы существовали ценители мифов, которые бы выбирали хорошие из них и отвергали плохие.

Жан Расин

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРАГЕДИИ «АНДРОМАХА»

У Вергилия в третьей книге «Энеиды» Эней говорит:

Мимо проходили Эпира брегов и, Хаонии в гавань
Внидя, мы пристаем к высокому граду Буфроту...
В самый тот праздник, когда трапезу и грустные жертвы
Праху Андромаха мужа свершала, и Ман на могилу
Гектора гласом звала, что, пустую, зеленым почтила
Дерном она и двумя, как поводом слез, алтарями...
Взор опустила она и гласом упавшим сказала:
О, между всеми блаженна одна Приамейева дева! [1]
Та у враждебной могилы, высокой под стенами Трои
Смерть приняла, никаких жребьев о ней не метали,
Пленницу не преклонял победитель-хозяин на ложе.
Родины после пожара, по разным влеченные водам,
Спесь потомка Ахилла, надменного юноши, в рабстве
Мы, рождая, сносили. Когда, наконец, устремился
Он за Ледейской Гермионой, Лакедемонийским браком,
Гелену отдал меня он, рабыню рабу, в обладанье.
Пирра, однако, Орест, к супруге похищенной страстной
Воспламененный любовью и мстительных фурий во власти,
Подстерегает и губит, врасплох, алтарей близ отцовских... [2]

Вот в немногих стихах сюжет этой трагедии; вот место действия, происходящие события, четыре главных персонажа и даже их характеры, за исключением характера Гермионы, чья ревность и пылкость достаточно обрисованы в «Андромахе» Еврипида.

Поистине мои персонажи были так знамениты в античной древности, что достаточно ее знать хотя в малой мере, чтобы ясно увидеть, что я оставил их такими, какими нам дали их античные поэты. Я и в самом деле не считал, что мне дозволено что-либо менять в их нравах. Единственная вольность, какую я допустил, состоит в некотором смягчении жестокости Пирра, которую Сенека в «Троиде» [3] и Верги-

лий во второй книге «Энеиды» изобразили гораздо более резко, нежели считал это нужным сделать я.

Все же нашлись люди, которые жаловались на то, что Пирр неистовствует против Андромахи и что он желает взять пленницу в жены любой ценой[4]. Я признаю, что он недостаточно покорен воле возлюбленной и что Селадон[5] лучше него знал совершенную любовь. Что делать? Пирр не читал наших романов. Он был от природы жесток. И не все герои созданы быть Селадонами.

Как бы то ни было, публика была ко мне достаточно благосклонна, чтобы я мог пренебречь недовольством двух-трех особ, желавших преобразовать всех героев древности, дабы превратить их в «совершенных героев». Я считаю вполне достойным их желание видеть на сцене лишь безгрешных людей. Однако прошу вспомнить, что я отнюдь не уполномочен изменять законы театра. Гораций советует нам изображать Ахиллеса суровым, непреклонным, неистовым, каким он и был и каким описывают его сына. Точно так же Аристотель не только весьма далек от того, чтобы требовать от нас совершенных героев, но, напротив, желает, чтобы трагические персонажи, то есть те, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были ни до конца добрыми, ни до конца злыми. Он не желает, чтоб они были чрезмерно добродетельны, ибо наказание достойного человека вызовет в зрителе скорее негодование, нежели жалость; равно он не хочет и того, чтобы они были слишком злы, ибо нельзя испытывать жалости к злодею. Отсюда следует, что они должны обладать средними достоинствами, то есть добродетелью, способной на слабость, и что они должны чувствовать себя несчастными из-за какой-нибудь ошибки, которая вызвала бы к ним жалость, не вызывая отвращения.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРАГЕДИИ «БРИТАННИК»

Из всех произведений, предложенных мною вниманию публики, нет ни одного, которое снискало бы мне больше похвал и порицаний, чем это. Как ни много труда приложил я для создания этой трагедии, все же оказалось, что чем больше я старался улучшить ее, тем сильнее пытались некие лица ее опорочить: нет таких козней, к которым бы они не прибегали, нет хулы, на которую бы они не решились. Нашлись такие, которые даже стали на сторону Нерона против меня: они говорили, что я сделал его слишком жестоким. Что касается меня, то я полагал, что само имя Нерона говорит о чем-то более чем жестоком. Но, быть может, они вдаются в тонкости истории и хотят сказать, что в первые годы своего правления он был добропорядочным человеком: однако стоит только прочесть Тацита, чтобы узнать, что если он и

был некоторое время хорошим императором, он все же был всегда чрезвычайно злым человеком. В моей трагедии речь идет не о делах политических: Нерон представлен здесь в частной жизни и в семейном кругу. И они избавят меня от необходимости приводить все те цитаты, которые легко доказали бы, что я ни в чем не погрешил перед ним.

Другие, напротив, говорили, что я сделал его слишком добрым. Признаюсь, что я не представлял себе доброго человека в облике Нерона: я всегда считал его чудовищем. Но здесь он — чудовище рождающееся. Он еще не поджег Рим, он еще не убил мать, жену, воспитателей; кроме того, мне кажется, что от него исходит достаточно жестокостей, чтобы воспрепятствовать кому-либо заблуждаться в нем. [...]

Некоторые оскорбились тем, что я избрал героем трагедии столь юного человека, как Британник. Я сообщил им в предисловии к «Андромахе» воззрения Аристотеля на героя трагедии, — что он не только не должен быть совершенным, но ему всегда надлежит обладать каким-нибудь несовершенством. Но я добавлю еще, что юный принц, семнадцати лет, с большим сердцем, большой любовью, большой искренностью и большим легковерием—качествами, обычными у юноши,— казался мне вполне способным возбудить сочувствие. Я не желал большего.

Что касается меня, я всегда полагал, что трагедия есть воспроизведение действия завершенного, где совместно действуют многие лица и действие отнюдь не окончено, если неизвестно, в каком положении оно оставляет этих лиц. [...]

Что же надлежало сделать, чтоб удовлетворить столь требовательных судей? [...] Вместо действия простого, не слишком обремененного материей, каким должно быть действие, происходящее в течение одного дня и постепенно подвигающееся к своему концу, поддерживаемое только интересами, чувствами и страстями действующих лиц, надлежало бы наполнить само действие множеством происшествий, которые не могли бы произойти меньше, чем в течение месяца, большим количеством театральной игры, тем более потрясающей, чем менее она правдоподобна, бесконечными декламациями, в которых актеры принуждены говорить как раз противоположное тому, что им надлежит говорить. [...]

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРАГЕДИИ «БЕРЕНИКА»

«Titus, reginam Berenicem... cui etiam nuptias pollicitus ferebatur... statim ab urbe dimisit invitus invitam». То есть «Тит, страстно влюбленный в Беренику и даже, как говорят, обещавший жениться на ней, услал ее из Рима против своего и ее желания, с первых же

дней прихода своего к власти»[1]. В истории это деяние прочно запомнилось, и я счел его весьма подходящим для театра, где оно может глубоко взволновать зрителя. В самом деле, ни у одного поэта не найдем мы ничего трогательнее, чем разлука Энея и Дидоны у Вергилия. И кто усомнится в том, что событие, дающее вполне достаточно материала для целой песни героической поэмы, где действие развивается на протяжении многих дней, окажется достаточным и для сюжета трагедии, действие которой длится лишь несколько часов? Правда, у меня Береника не доходит до самоубийства, как Дидона, ибо она не связала себя с Титом так тесно, как Дидона с Энеем, и потому отнюдь не вынуждена по ее примеру отказаться от жизни. В остальном же прощальные слова, с которыми она обращается к Титу, и усилие, которое она делает над собой, решаясь на разлуку, составляют, быть может, один из самых трагических эпизодов пьесы, и я надеюсь, что он с немалой силой вновь возбудит в сердцах зрителей чувства, вызванные у них предшествующими перипетиями пьесы. Совсем не обязательно, чтобы в трагедии были кровь и мертвые тела: достаточно, если действие в ней свидетельствует о величии душ персонажей, если актеры выступают в ролях героических, если она изображает сильные страсти и если все в ней проникнуто торжественной печалью, в которой и таится наслаждение, получаемое нами от трагедии.

Я полагал, что избранный мною сюжет дает все возможности для этого, но больше всего полюбилась мне его чрезвычайная простота. Давно уже хотел я попытаться написать трагедию с той простотой действия, которую так ценили древние; этому ведь они нас главным образом и учат. «Пусть в том, что вы творите, — говорит Гораций, — всегда будут простота и единство»[2]. Они восхищались «Аяксом» Софокла, а ведь там все содержание — это Аякс, убивающий себя с отчаяния: он впал в неистовство, когда ему не присудили доспехов Ахилла. Они восхищались «Филоктетом»[3], где весь сюжет сводится к появлению Улисса, который хочет завладеть стрелами Геракла. Даже «Эдип», в котором полно рассказов о прошлых событиях, меньше перегружен действием, чем самая простая из трагедий нашего времени. Наконец, мы видим, что даже поклонники Теренция, с полным основанием предпочитающие его всем авторам комедий за изящество стиля и правдоподобие изображаемых нравов, тем не менее признают, что Плавт имеет над ним существенное преимущество, ибо плавтовские сюжеты почти всегда необычайно просты. И нет сомнения, что именно чудесной своей простоте обязан Плавт теми похвалами, которые ему всегда расточали древние. А насколько еще более прост был Менандр, раз Теренций вынужден воспользоваться двумя комедиями этого поэта, чтобы создать одну свою![4]

И не следует думать, что правило это основано лишь на произволе тех, кто его установил: в трагедии волнует только правдоподобное, а можно ли говорить о правдоподобии, если за один день происходит множество событий, которые на самом деле могли совершиться самое

малое в течение нескольких недель? Некоторые считают, что эта простота означает лишь недостаток выдумки. Им не приходит в голову, что вся-то выдумка и состоит в том, чтобы сделать нечто из ничего, и что большое количество событий всегда является удобным выходом для поэтов, ощущающих, что их дарованию не хватает ни щедрости, ни силы для того, чтобы на протяжении пяти действий держать зрителя в напряжении сюжетом простым, но в то же время богатым бурностью страстей, красотой чувств, изяществом выражения. Я далек от мысли, что все это имеется в моем произведении, но и не думаю также, что зрители сетуют на меня за то, что я предложил им трагедию, которую они почтили, пролив столько слез, и на тридцатом представлении которой народу было ничуть не меньше, чем на первом.

Не обошлось и без того, чтобы некоторые не попрекнули меня этой самой простотой, коей я так упорно домогался. Они полагали, что трагедия, почти лишенная интриги, не соответствует правилам театра. Я узнавал, жалуются ли они при этом на скуку. Мне сказали, что, по их признаниям, они нисколько не скучали, что многие места пиесы их весьма растрогали и что они с удовольствием еще раз посмотрели бы ее. Чего же им в таком случае нужно? Умоляю их быть о самих себе достаточно высокого мнения и не думать, что пиеса, трогающая их и доставляющая им радость, могла быть написана с полным пренебрежением к правилам. Главное правило — нравиться и трогать[5]; все прочие выработаны лишь затем, чтобы выполнять его. Но все эти правила чрезвычайно сложны и мелочны, и я не советую никому разбираться в них: есть ведь дела и поважнее. Пусть уж на нас лежит забота прояснять трудности Аристотелевой поэтики, зрителям же да будет уготовано наслаждение сочувствовать героям трагедии и проливать слезы. И да разрешат они мне сказать им то, что некий музыкант говорил македонскому царю Филипу, утверждавшему, что какая-то из его песен не отвечает правилам: «Да не попустят боги тебя, государь, впасть в такую беду, что тебе пришлось бы разбираться в этих вещах лучше, чем мне».

Вот все, что я могу сказать этим людям, услаждать которых я всегда считал бы славным для себя делом, ибо что до составленного против меня пасквиля[6], я полагаю, что читатели охотно избавят меня от необходимости отвечать на него. Да и что отвечу я человеку, который и не мыслит вовсе и не способен членораздельно высказать какую-нибудь мысль? Он говорит о протасисе так, словно понимает это слово, и требует, чтобы эта первая из четырех частей трагедии всегда непосредственно примыкала к последней, то есть катастрофе. Он жалуется на то, что слишком хорошее знание правил не дает наслаждаться пиесой. Но если судить по его статье, никогда не бывало жалобы менее обоснованной. По-видимому, он никогда не читал Софокла, которого весьма неоправданно хвалит за «многообразие событий» в его трагедиях, а о поэтике читал только в предисловиях к трагедиям. Но я прощаю ему незнание правил драматургии, поскольку, на счастье чи-

тателей и зрителей, он не пытается подвизаться в этом жанре. Я не могу ему простить другого — полного неразумения правил доброй шутки, в то время как каждое свое слово он старается сдобрить шуточкой. Уж не рассчитывает ли он позабавить порядочных людей всяческими «карманными увы», «господами правилами»[7] и невесть каким количеством других низменных ужимок, которые осуждены всеми стоящими писателями, как он сможет убедиться, если когда-либо попытается их читать? Подобная критика — удел нескольких несчастных щелкоперов, которым никогда не удавалось привлечь к себе внимание публики. Они постоянно ждут выхода в свет какого-нибудь произведения, стяжавшего успех, и тогда набрасываются на него — не из зависти, ибо какие у них могут быть основания для зависти, но в надежде, что их удостоят ответа и тем самым извлекут из неизвестности, в которой они так и пребывали бы со своими собственными сочинениями.

Никола Буало

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ПЕСНЯ ПЕРВАЯ

Взирая на Парнас, напрасно рифмоплет
В художестве стиха достигнуть мнит высот,
Коль он не озарен с небес незримым светом,
Когда созвездьями он не рожден поэтом:
Таланта скудостью стеснен он каждый час,
Не внемлет Феб ему, артачится Пегас [1].
О вы, кто шествуют, горя опасной страстью,
Дорогой остряков, тернистой по несчастью,
Не смейте над стихом бесплодным изнывать,
Не чтите за талант охоту рифмовать,
Страшитесь прелести, неверной, хоть и милой,
И взвесьте вдумчиво ваш ум и ваши силы. [...]
Какой ни взять сюжет, высокий иль забавный,
Смысл должен быть всегда в согласьи с рифмой плавной.
Напрасно кажется, что с ним в войне она:
Ведь рифма лишь раба, послушной быть должна.
Коль тщательно искать, то вскоре острый разум
Привыкнет находить ее легко и разом;
Рассудка здравого покорствуя ярму,
Оправу ценную она дает ему.
Но, коль небрежным быть, она расправит шею,
Взбунтуется, и мысль влачится вслед за нею.
Любите ж мысль в стихах, пусть будут ей одной
Они обязаны и блеском, и ценой.
Нередко многие в припадке вдохновенья
Без смысла здравого творят произведенья;
Позором для себя поэты в наши дни
Сочтут, коль мог другой помыслить, как они.
Бегите лишнего: Италии крикливой
Блестящих сумасбродств оставим блеск фальшивый [2].
По скользкому, как лед, опасному пути
Вы к смыслу здравому всегда должны идти.

Кто путь покинул сей, — немедля погибает:
Путь к разуму один, другого не бывает.
Случается подчас: увлекшийся поэт
Не в силах, исчерпав, оставить свой сюжет.
Коль замок встретит он, — опишет вид фасада;
Здесь привлечет его вниманье колоннада,
Там — лестница, подъезд, там — коридор большой,
А то в тени — балкон с решеткой золотой.
Опишет потолков круги он и овалы,
«Фестоны тут одни, одни лишь астрагалы»[3],
И двадцать пропустить страниц я буду рад,
Чтоб выбраться скорей, спасаясь через сад.
Бегите этого бесплодного избытка, —
Пустых подробностей запутанного свитка:
Не нужно лишнего, оно обуза книг,
И ум насыщенный его отвергнет вмиг. [...]
Как счастлив тот поэт, что с легкостью завидной
Летит от умных строк к насмешке безобидной!
Сих баловней небес читатель чтит любой.
На книги их Барбен[4] имеет спрос большой.
Чуждайтесь низкого: оно всегда уродство;
В простейшем стиле все ж должно быть благородство.
Рассудку вопреки стиль площадной, бурлеск,
Пленяя новизной, слепя, явил нам блеск;
Плодя безвкусицу своих острот вульгарных,
Ворвался на Парнас жаргон рядов базарных:
Распущенность стиха он тотчас ввел в закон,
И Табареном стал великий Аполлон.
Во всех провинциях бурлеск разлил заразу,
Мещанам и князьям придясь по нраву сразу:
Ведь есть охотники и до плохих острот,
И даже д'Ассуси[5] читателей найдет.
Но наконец двору приелся стиль развязный
И сумасбродный стих, столь пошло-безобразный;
Все поняли: простак — не то, что плоский шут,
И лишь в провинции теперь Тифона чтут[6].
Пускай не загрязнит вас этот стиль убогий.
Изящный стиль Маро — вот образец ваш строгий; [...]
В те дни, когда возник во Франции Парнас,
Сперва каприз один законом был для нас,
И рифма лишь, замкнув случайных слов сплетенье,
Нам заменяла метр, и ритм, и украшенья.
Но все ж для мастерства, в тот грубый век, Виллон[7]
У темных мастеров сумел открыть закон.
Маро за ним вослед ввел в моду Триолеты[8],
Балладе дал расцвет и рифмовал куплеты,

Рефренам правильным Рондо[9] он подчинил
И новые пути для рифмы проложил.
По новым методам писал Ронсар ученый,
Ломая, правя все, вводя свои законы,
Везде признание встречая весь свой век,
Но он творил, — француз, — как римлянин и грек.
И вот прошли года; судьбою прихотливой
Педантски вычурный низвергнув стиль спесивый;
Поэт надменный пал и в прахе распростерт,
Читаем меньше, чем Бертò или Депорт[10].
И вот пришел Малерб и первый дал французам
Стихи, подвластные размера строгим узам;
Он силу правильно стоящих слов открыл
И Музу правилам и долгу подчинил.
Очищенный язык уже не резал слуха,
Но плавностью ласкал разборчивое ухо,
Изящно двигался его стихов поток,
И речь не прыгала меж разностопных строк.
И всеми признан был руководитель верный,
И даже в наши дни он образец примерный.
Идите же за ним, и пусть пленяет вас
И чистота его, и ясность легких фраз.
Ведь если темен стих и мысль дана неясно,
Ум тотчас устает, работая напрасно,
И слов пустых бежит: боится он труда
Идти за автором, что прячется всегда.
Немало есть умов, чьи путаные мысли
Как будто облаком густеющим повисли,
И солнцу разума — его не разогнать.
Учитесь мыслить вы, затем уже писать.
Идет за мыслью речь; яснее иль темнее
И фраза строится по образцу идеи;
Что ясно понято, то четко прозвучит,
И слово точное немедля набежит.
Как ни пьянило б вас, поэты, вдохновенье,
Вы к языку должны питать благоговенье:
И самый звучный стих меня не увлечет,
Коль слово невпопад иль спутан оборот;
Вовек не примирюсь ни с пышным варваризмом,
Ни в вычурном стихе с надменным солецизмом.
Не зная языка, достойнейший поэт
Писакой выглядит, — другого слова нет.
Творите, не спеша, хоть гонят вас приказом,
Не хвастайте, что стих у вас родится разом:
Бег торопливых строк, случайных рифм союз
Являют не талант, а только скверный вкус.

Милей мне ручеек прозрачный, с дном песчаным,
Текущий медленно по травяным полянам,
Чем бешеный поток, что, дыбясь и ярясь,
Несет в своих волнах каменья, ил и грязь.
Спешите медленно; уверенность умерьте
И двадцать раз стихи прочтите и проверьте;
Шлифуйте вновь и вновь, дней не щадя своих;
Отбросьте многое, порой прибавя стих. [...]

ПЕСНЯ ВТОРАЯ

Пастушка в праздники не пышностью блистает:
Она рубинами волос не украшает,
Блеск золота с игрой алмазов не сольет,
Но лучший свой убор на поле соберет.
Вот так Идиллия, без пышного убора,
По стилю скромная, но милая для взора, —
Наивна и проста в наряде легких слов,
Не терпит тяжести напыщенных стихов.
Она волнует нас, она ласкает ухо
И велеречием не устрашает слуха.
Но часто рифмоплет в Идиллии такой,
С досадой отшвырнув цевницу и гобой,
В пылу своих безумств, как бы готовясь к бою,
Среди Эклоги нас вдруг оглушит трубою.
От страха Пан [11] спешит укрыться в тростниках,
И нимфы в ужасе скрываются в волнах.
Другой же, предпочтя язык убогий черни,
В уста пастушек вдруг влагает речь о скверне,
И грубый стих его, лишенный красоты,
Во прахе ползает, чуждаясь высоты.
Пусть вспомнят, как Ронсар петь вздумал на свирели:
По-варварски его Идиллии звенели,
И, не щадя ушей, переиначил он
Лисидаса в Пьеро, Филиду — в Туанон [12].
Меж этих крайностей пойдем путем открытым:
Нас поведут по нем Вергилий с Феокритом,
Ведь сами Грации им диктовали стих,
Так будем изучать и днем, и ночью их.
По их лишь образцам мы можем научиться,
Как нам без пошлостей на землю опуститься,
Петь Флору [13] и поля, Помону [14], тишь садов
И состязание на флейте пастушков,

И радости любви, и нежный цвет Нарцисса [15],
И Дафну [16], скрытую корою грубой тиса,
«Так, чтоб и консула достойными порой
Казались тишь лесов и цветик полевой» [17],
Вот в чем в Идиллиях изящество и сила.
В одежде скорбной вдов, роняя вздох, уныла,
Элегия струит над гробом слезный ток.
В ней нет парения, хоть тон ее высок.
Она поет печаль и радость двух влюбленных
И нежит, и гневит любовниц оскорбленных.
Но мало быть певцом, чтоб сообщать стихам
Всю сложность этих чувств: влюбиться нужно вам. [...]
Вот Ода к небесам полет свой устремляет;
Надменной пышности и мужества полна,
С богами речь ведет в своих строках она;
На состязаниях, подняв барьер атлетам,
Дарит первейшего и лавром, и приветом;
Ахилла в Илион кровавого ведет
И Шельду под ярмо Людовику дает [18];
То, соревнуясь вдруг с прилежною пчелою,
За медом на цветы летит она порою;
Веселье, празднества поет своим стихом,
Ириды [19] поцелуй, похищенный тайком,
В котором нежная, от прихоти пьянея,
Отказывает вдруг, чтоб тем увлечь сильнее.
Пусть Оды бурный стиль стремится наугад:
Прекрасной смятостью красив ее наряд.
Прочь робких рифмачей, чей разум флегматичный
В самих страстях блюдет порядок догматичный,
Кто подвиги поет, заботясь лишь о том,
Чтоб даты не забыть и жить в ладу с числом!
Историк высохший, такой поэт боится
В стихах взять раньше Доль, чем Лилль не покорится [20],
И тощий стих его, точней, чем Мезерэ [21],
Уже заставил пасть валы вокруг Куртрэ [22].
С ним делит Аполлон огонь свой скуповато.
Сей прихотливый бог, как говорят, когда-то,
Французских рифмачей желая извести,
Законы строгие в Сонет решил внести:
Дал двух катренов он единый строй в начале,
Чтобы две рифмы в них нам восемь раз звучали;
В конце шесть строк велел искусно поместить
И на терцеты их по смыслу разделить.
В Сонете вольности нам запретил он строго:
Счет строк ведь и размер даны веленьем бога;
Стих слабый никогда не должен в нем стоять,

И слово дважды в нем не смеет прозвучать.
Зато и красотой Сонет богат единой:
Сонет без промахов — поэмы стоит длинной.
Но тщетно мнит создать его поэтов рой:
Не дался никому сей феникс дорогой;
Поройтесь у Гомбо, Мальвиля и Менара[23]:
Средь тысячи едва найдется сносных пара.
А тех, что у Пельтье, никто и не прочтет,
И у Серси[24] на вес их лавочник берет.
Как мысли уложить в предписанной ограде?
Размер или велик, иль слишком мал, к досаде.
Вот Эпиграмма — та доступней, хоть тесней:
Острота с парой рифм — вот все, что надо в ней.
Мы сами острых слов издавна не знавали.
Их из Италии поэты наши взяли.
Фальшивый блеск острот толпу пленил собой,
И на приманку все набросились гурьбой.
Успех у публики их множил час от часа,
И вот они толпой пошли на штурм Парнаса.
Сперва дух шуточек в наш Мадригал проник,
Сонета гордого затронул он язык,
Трагедия сочла его приманкой милой,
Он влез в Элегию, в ее напев унылый.
Остротами герой пересыпает стих,
Острят любовники в признаниях своих,
Все пастушки теперь острят напропалую
И шутку предпочесть готовы поцелую.
У слов — двоякий смысл; фривольности острот
И в прозе, как в стихах, оказан был почет;
Здесь адвоката речь с их помощью цветиста.
Там клирик сыплет их в слова евангелиста.
Но потясенный ум, прозревший вдруг, совсем
И навсегда изгнал их из серьезных тем:
Он доступ запретил им в Прозу, в Оду, в Драму,
Из милости для них оставя Эпиграмму.
Для Эпиграммы нам не звукопись нужна, —
Ей нужен блеск ума — тогда пленит она.
Так кончились у нас разлад и суматоха.
Но все ж и при дворе мы встретим скомороха,
Пустых забавников, буффонов и шутов, —
И всяк игрою слов, как встарь, разить готов.
Но Муза иногда настроена лукаво,
Со словом пошалить она имеет право,
И слова смысл двойной употребить не грех,
Держась границ, чтоб вас не подняли на смех;
Но все ж одних острот и шуток будет мало,

Чтоб с блеском заострить вам Эпиграммы жало.
Сверкает каждый жанр особой красотой:
Нас — галльское! — Рондо пленяет простотой
И блеском своего стариннейшего склада.
Порой причудам рифм обязана Баллада.
Он проще — Мадригал, но в нем изящней слог:
Любовь и нежность в нем вздыхают между строк.
Не для злословия, а чтоб явиться миру,
Избрала Истина оружием Сатиру.
Луцилий[25] первый дал урок стихом своим:
Он зеркало поднес к твоим порокам, Рим.
За добродетель мстил он богачам кичливым,
За честных бедняков — бездельникам ленивым.
Гораций смех смешал с отравой пополам,
Был беспощаден он к распутным и глупцам, —
И горе каждому, чье имя, яд впивая,
Могло войти в стихи, размера не ломая.
А темный Персий Флакк[26] в крутых своих стихах,
Давя, заботился о смысле, не словах.
У площадных витий взял Ювенал уменье
Растить гиперболы в язвительном глумленье.
Ужасной истиной его стихи живут,
И все ж красоты в них сверкают там и тут. [...]
Прилежный ученик сих древних мастеров,
Один Ренье[27] средь нас творит, им подражая,
Красою свежею сквозь ветхий стиль блистая.
О, если б он в стихах, с их солью и огнем,
Не так бы часто муз водил в публичный дом!
О, если б не терзал он слух людей приличных
Кабацкой дерзостью, игрою рифм циничных!
Пусть скромность языка латинянам чужда,—
Благопристойности французы ждут всегда:
Их вольность малая приводит в возмущенье,
Коль дерзок оборот иль грязно выраженье.
Дух целомудрия в Сатире я ищу.
Кто забывает стыд, тому я не прощу.
Француз-лукавец, друг насмешливого стиля,
Взял у Сатиры смех для шуток Водевиля.
Нескромен он, но мил; он с песенкой журчит
И, ширясь на ходу, из уст в уста бежит.
Дитя веселья он; в нем явен дух народа:
В нем проявляется французская свобода.
Но все ж для зубоскальств граница есть всегда:
Всевышний не предмет для шуток, господа;
Безбожье шуткам тем содействует немало
И к Гревской площади приводит зубоскала[28] [...]

ПЕСНЯ ТРЕТЬЯ

В искусстве воплотясь, и чудище, и гад
Нам все же радуют настороженный взгляд:
Нам кисть художника являет превращенье
Предметов мерзостных в предметы восхищенья;
Так и Трагедия, чтоб нас очаровать,
Эдипа кровь и боль спешит нам показать,
Отцеубийцею Орестом нас пугает
И, чтобы развлекать, рыданья исторгает.
О вы, кого огонь сценический объял,
Кто жаждет для стихов восторгов и похвал, —
Хотите ль написать свое произведенье
Так, чтобы весь Париж спешил на представленье,
Чтоб похвала была на языке у всех,
Чтоб двадцать лет спустя вас баловал успех?
Пусть в каждом слове страсть всегда у вас пылает,
И, к сердцу путь ища, волнует и сжигает.
Но если ваша речь в безумной страсти час
Сладчайшим ужасом не наполняет нас
И не родит в душе смущенной состраданья, —
Напрасны все слова, ученость и старанья:
Пустой риторикой ваш зритель охлажден,
Она скучна ему; усталый, дремлет он;
Он аплодировать не станет; он тоскует
И с полным правом вас бранит и критикует.
Чтоб зрителя пленить и тронуть — вот секрет:
Нас выдумкой своей пусть завлечет поэт.
Старайтесь с первых строк, обдуманным зачином,
Сюжет наметить нам в движении едином. [...]
Не бойтесь же скорей раскрыть сюжет нам свой.
Пусть в рамках действие предстанет предо мной.
За Пиренеями порой рифмач удалый
Всего в один лишь день вгоняет лет немало
И в диком действии событья гонит вскачь:
И юноша-герой — в финале бородач.
Но нас, кто разума законы уважает,
Лишь построение искусное пленяет:
Пусть все свершится в день и в месте лишь одном, —
И в зале до конца мы зрителей найдем.
Невероятным нас не мучьте, ум тревожа:
И правда иногда на правду непохожа.
Чудесным вздором я не буду восхищен:
Ум не волнует то, чему не верит он.
Что видеть нам нельзя, пусть нам рассказ изложит;

Живое действие в нас впечатленья множит,
Но вкус разборчивый нередко учит нас,
Что можно выслушать, но должно скрыть от глаз.
Пусть с каждым действием интрига нарастает
И без труда в конце развязку обретает:
Всегда наш ум сильней бывает поражен,
Когда, интригою искусно спутан, он,
Вдруг истину открыв, увидит в изумленье
Людей и действие в нежданном освещенье.
Трагедией народ в Элладе называл
Простой и грубый хор, где каждый танцевал
И Вакху пел хвалы, надежду выражая
На плодовитость лоз, на тучность урожая.
Вино пьянило всех. И был, взамен венца,
Козел наградою для лучшего певца.
И Феспис первым был, кто, весь испятнан соком,
Прошел по городам в дурачестве высоком [29]:
Актеров развозя, одетых кое-как,
~~Пленял он зрелищем~~ невиданным зевак.
Эсхил расширил хор, ввел персонажи в массу,
Изящной маскою сменил певцу гримасу,
Подмостки легкие над зрителем взметнул
И действующих лиц в котурны всех обул.
И, наконец, Софокл, свой распрямляя гений,
Вложил гармонию в небрежность выражений,
Вознес торжественность; пленяя слух и взор,
Во все события вовлек он шумный хор.
Он эллинам помог достичь высот прекрасных,
Куда напрасно Рим в порывах рвался властных.
Как действо адское театр был осужден
У нас святошами и строго запрещен.
Но кучка странников однажды в воскресенье
Дала впервые нам в Париже представленье;
И в глупой простоте, усердия полна,
Играла господа и ангелов она.
Но просвещение над мраком воссияло:
Святой бестактностью все это нам предстало;
Незваных книжников изгнал тогда закон;
Вновь Гектор к нам пришел, Ахилл, Агамемнон.
От маски навсегда освободив актера,
Французский наш театр ввел скрипку вместо хора.
Игрою нежных чувств волнуя нашу кровь,
Театр наш заняла, как и роман, любовь.
Сей страстью роковой нетрудно для искусства
Проникнуть в сердце нам и ранить наши чувства.
Пусть любит ваш герой, но мой совет таков;

Не делайте из всех слащавых пастушков.
Ахилл любил не так, как Тирсис и Филена,
И Кира превращать не нужно в Артамена [30].
Не доблесть и не мощь в сей страсти роковой,
А слабости свои являет нам герой.
Нельзя, чтобы герой был мелок и ничтожен,
Но все ж без слабостей его характер ложен.
Ахилл пленяет нас горячностью своей,
Но если плачет он — его люблю сильней.
Ведь в этих мелочах природа оживает,
И правдой разум наш картина поражает.
Природе следуя, мы видим как закон,
Что жаден, и спесив, и горд Агамемнон,
Что чтит Эней богов. Пусть сохранит искусство
Для каждого его особенные чувства.
И нравы стран и лет вам нужно изучать.
Ведь климат на людей не может не влиять.
Но бойтесь пропитать в безвкусице вульгарной
Французским духом Рим, как в «Клелии» бездарной [31].
Французов в римлян вам не следует рядить:
Катону ли льстецом и Бруту ль фатом быть?
Роману легкому читатель все прощает,
Когда его сюжет веселый занимает:
Быть строгим ни к чему, хоть там ошибок тьма, —
Но сцена требует и правды, и ума.
Законы логики в театре очень жестки.
Вы новый тип взвести хотите на подмостки?
Извольте сочетать все качества лица
И образ выдержать с начала до конца.
Бывает, что поэт, гордящийся собою,
Свои дает черты и качества герою:
Гасконцы все, коль сам гасконцем был поэт;
И Юба говорит точь-в-точь, как Кальпренед [32].
Поймите ж мудрую природу человечью:
Страсть каждая у нас своей владеет речью;
Гнев горд, — надменные слова ему нужны,
Но скорби жалобы не столь напряжены;
Напыщенная речь высокого героя
Гекубе не к лицу, когда пылает Троя;
Зачем твердит она нелепо о стране,
Где страшный Танаис к Эвксинской льнет волне? [33]
Для декламатора нужна надутость эта,
Но пышный этот хлам не нужен для поэта.
Должны и вы печаль щемящую познать;
Чтобы начал плакать я, должны и вы рыдать,
Трескучие слова, что слышим мы порою,

Не сердцем рождены, охваченным тоскою.
В театре критиков немало зорких есть,
Там нелегко стяжать успех, признанье, честь;
Там разом всех сердец не завоюет слово;
Ошикать вас всегда немало ртов готово.
Вас всякий вправе там, лишь уплатя за вход,
Звать фатом иль глупцом весь вечер напролет.
Чтобы вкусам угодить, должны вы изви́ваться
И шею скромно гнуть, и даже унижаться,
На чувства добрые быть щедрыми должны,
Солидны, глубоки, приятны и умны, —
Все новой выдумкой партеру угождая,
Красотами стиха из мига в миг порхая.
Слог легким должен быть, затейливым сюжет,
Чтоб долго в памяти остаться мог поэт.
Вот в чем особенность Трагедии кровавой.
Но выше, чем она, встал Эпос величавый.
О важном действии он долго речь ведет;
В основу миф кладя, он вымыслом живет;
Чтоб нас очаровать, не знает он предела:
Всему он придает лицо, ум, душу, тело,
И все достоинства обожествляет он:
Венера — красота, искусство — Аполлон;
Не туча гром несет рукой вооруженной —
То ужас шлет земле Юпитер разъяренный;
Пугая моряков, не буря губит флот,
А гневный Посейдон[34], сам повелитель вод;
И Эхо[35] здесь — не звук, что отражает дали,
А нимфа, что струит Нарциссу стон печали,
Поэт лишь в Эпосе себе обрел простор
Высокой выдумкой пленять наш ум и взор.
Он, украшая все, плененный красотою,
Цветы ее всегда находит под рукою.
Не поразит нас факт обычный и простой,
Что буря поднялась над бездною морской
И, в ярости своей растя и свирепея,
К далеким берегам забросила Энея, —
Но трогает всегда и поражает нас
Своею выдумкой эпический рассказ,
Что месть несет свою судам из Илиона
Среди морских пучин суровая Юнона;
Что гонит их Эол от Италийских вод,
Открыв темницу бурь, ветров и непогод;
И что сам Посейдон, трезубцем потрясая,
Вдруг водворяет мир от края и до края,
Спасая корабли от ярости морской.

Да, слабым был бы стих без выдумки такой.
Поэзия мертва, когда в стихах ленивых
Поэт копирует историков спесивых.
Напрасно авторы, надменные подчас,
Хотят изгнать весь рой мифических прикрас,
Пытаясь заменить в усердии излишнем
Богов фантазии — святыми и всевышним,
Нас низвергая в ад из поднебесных сфер,
Туда, где Вельзевул царит и Люцифер.
В кощунстве этом нет ни красоты, ни славы:
Христовы таинства не служат для забавы.
Евангелье гласит: «С молитвой на устах
Спасенье заслужи, покаявшись в грехах»,
А ваши выверты фантазии презренной
Вид басни придают сей истине священной.
Один сюжет у вас: как хитроумный бес
Дерзает воевать с самим царем небес
И часто господу наносит пораженье,
Героя отвратив от вечного спасенья.
Вот Тассо, говорят, достигнут был успех.
Ему я не судья. Хоть он любимец всех
И хвалит век его, все ж книгою счастливой
Он не прославил бы Италии хвастливой,
Когда бы сатане путь истины святой
Молитвой не открыл столь набожный герой,
Когда б Рено, Аргант, Танкред не оживляли [36]
Своим присутствием торкватовой печали.
Для христианского сюжета я готов
Не ждать поклонника языческих богов.
Но для простых поэм смеющейся картины
Вам мифов избегать не вижу я причины.
Зачем из царства вод Тритонов изгонять,
У Парок ножницы и пряжу отнимать?
Пускай везет Харон последнею дорогой
Царей и пастухов в ладье своей убогой.
Так не робейте же, не бойтесь сих прикрас:
Читатель любит их, хвалить он будет вас.
Ведь этак запретят — сей час не за горами —
Фемиду рисовать с повязкой и весами,
Войну с железным лбом, с воздетой дланью Страх,
И Время, что бежит, неся часы в руках.
Как на язычество, в безумстве ослепленья
На Аллегорию уже идет гоненье.
Пусть балует святош невежество хвалой,
Но мы отбросим страх, и глупый, и смешной,
И, в христиан рядясь, не сотворим убого

Из бога истины — лжи суетного бога.
Миф много нам дарит, и звучностью имен,
Рожденных для стихов, наш слух ласкает он;
Улисс, Агамемнон, Ахилл с Идоменеем[37],
Елена, Менелай, Парис, Тезей с Энеем.
Как скуден тот поэт, как мал его талант,
Коль он назвать готов героя — Гильдебрант![38]
Ведь именем таким, избрав любую тему,
Способен сделать он лишь варварской поэму.
Хотите ль нравится и век не утомлять?
По нраву нам должны героя вы избрать, —
С блестящей смелостью и с доблестью великой,
Чтоб даже в слабостях он выглядел владыкой
И чтобы, подвиги являя нам свои,
Как Александр он был, как Цезарь, как Луи, —
Но не как Полиник иль брат его презренный[39]:
Нам скучен дух рубак, живущих лишь изменой.
Событьями нельзя перегружать сюжет.
Ахилла грозный гнев взял темою поэт,
И вся наполнена сим гневом Илиада.
А от избытка тем предмет бедней для взгляда.
Пусть будет ваш рассказ подвижен, ясен, сжат,
А в описаниях и пышен, и богат.
Блистать изяществом — заслуга для поэтов,
Но берегите стих от низменных предметов.
Безумцу некому не смейте подражать,
Кто изумленных рыб надумал рисовать,
Чтоб видели они картину перехода
Чрез море Чермное еврейского народа.
К чему писать дитя, что матери своей
Таскает камешки, раз пять вбегая к ней?
От этих мелочей родится утомленье.
Найдите правильный объем произведенья; [...]
В Афинах некогда большой успех Трагедий
Комедию создал среди других наследий.
Насмешник острый, грек — любитель шуток злых —
Отравой напитал слова острот своих,
И стали с этих пор для шутки злоязычной
Ум, вдохновенье, честь добычею обычной.
Здесь доблесть осмеяв и выставив на смех,
Прославленный поэт рождал себе успех.
Сократа в «Облаках» он вывел пред толпою,
Чтоб хохотал народ, довольный сам собою.
Но злости наконец поставил суд предел:
Себе на помощь он закон призвать сумел,
Пресек разнузданность заботливым декретом

И лица называть впредь запретил поэтам;
Поэт комический с тех пор уж не дышал
Старинной злобою, а только развлекал.
Тут стал учить Менандр, питомец вечной славы,
В комедиях своих без желчи и отравы.
В их зеркале никто себя не узнавал,
Смеялся над собой, себе рукоплескал;
Не раз на свой портрет, отделанный отлично,
Не узнавая, льстец смотрел здесь безразлично,
И хохотал скупец нередко над скупцом,
Не зная, что он сам являлся образцом.
Чтоб нравиться могла Комедия народу,
Наставницей избрать вам надобно природу.
Кто проникал умом в глубины душ людских
И постигал сердца, читая тайны их, —
Тому понятны фат, скупец и расточитель,
Ревнивец и простак, и ловкий обольститель;
На сцену их легко он поведет толпой,
И будет говорить, и будет жить любой.
В Комедии должны быть образы простыми,
Но нужно написать их красками живыми.
Природа в творчестве причудлива своем
И в сердце каждого горит другим огнем;
Вдруг в жесте, в пустяке она себя являет,
Но не всегда ее, не всякий распознает.
Меняет время все: иной с годами нрав,
И люди разных лет различных ждут забав.
У юноши кипят безмерные желанья;
Изменчив он в мечтах, не терпит ожиданья;
Советы злят его, порок к себе влечет,
И в наслажденьях он границ не признает.
Он в зрелом возрасте становится умнее:
Средь знати трется он, средь тех, кто посильнее.
Ударов и невзгод пытаясь избежать,
Он любит средь интриг о будущем гадать.
А в скудной старости одной он полн мечтою:
Сокровища копить неверною рукою;
Спокойствие познав, он больше не спешит
И хвалит прошлый век, а нынешний бранит;
Ворчит на новшества и юность порицает
За чувства пылкие, которых он не знает.
Так выбирайте же заботливо язык:
Не может говорить, как юноша, старик.
Двор изучите вы и город изучите:
Здесь много образцов, их пристально ищите.
И, может быть, Мольер, изображая их,

Сумел бы победить всех авторов других,
Когда б уродцев он не рисовал порою,
Стремясь быть признанным вульгарною толпою.
Он в шутовство ушел; Теренцию взамен
Учителем его стал просто Табарен.
И сквозь мешок, куда Скапен залез постыдно,
Того, кем «Мизантроп» был создан, мне не видно[40].
Пусть вздохам и слезам Комедия чужда
И мук трагических не знает никогда,
Но все ж не дело ей на площади публичной
Тупую чернь смешить остротою циничной.
Пусть тонко и смешно острит ее поэт,
К развязке пусть легко он приведет сюжет.
Пусть с разумом всегда идет интрига в ногу,
Без глупых лишних сцен, прямую взяв дорогу.
Порой возвыситься здесь должен стиль простой;
Пусть украшает речь изящных шуток рой.
Искусно увязав все действия и части,
Здесь тонко показать нам надо силу страсти.
Но пусть же здравый смысл над шуткою царит,
Пусть от природы вас ничто не отдалит.
Примером будет вам Теренция картина:
Седой отец бранит влюбившегося сына;
Тот, выслушав урок и тотчас позабыв,
К любовнице спешит, беспечен и игрив.
Нет, это — не портрет, а жизнь. В такой картине
Живет природы дух — в седом отце и сыне.
Я автора люблю, что правдою одной
Желает нас пленить, — мне мил поэт такой, —
И зрители его за правду уважают.
А мнимым острякам, что щедро проливают
В зал грязь острот плохих с водою пополам,
Дорогу в балаган я укажу, к шутам.
Пусть на Pont-Neuf[41] они, спор и возню затеяв,
Безвкусным шутовством чаруют всех лакеев.

ГЕРМАНИЯ

Мартин Опиц

КНИГА О НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ

Horatius ad Pisones:
Descriptas servare vices, operumque colores,
Cur ego, si nequeo, ignoroque, Poëta salutor?
Cur nescire, pudens prave, quam discere malo? [1]

Почтенным, мудрым, известным своей честностью и ученостью господам бургомистрам и членам городского совета города Бунцлау, его благосклонным господам и покровителям

Почтенные, мудрые, известные своей честностью и ученостью благосклоннейшие господа!

В прошедшие дни мне удалось осуществить то, о чем меня часто, то один, то другой, просили благородные люди, а именно, чтобы я написал нечто истинное о нашей немецкой поэзии, о ее свойствах и особенностях [2]. Мне хотелось, во-первых, как можно лучше удовлетворить эти искренние просьбы, во-вторых же, переубедить тех, кому наша благородная наука все еще внушает отвращение, и предостеречь тех, кто, не задумываясь, надеется очень легко овладеть ею; ученых же и людей, от природы расположенных к науке, побудить к тому, чтобы они протянули мне руку помощи и полностью завершили то, что я уже в какой-то степени начал. Писать пространнее и подробнее мне помешал не только недостаток времени, но и всякие другие неудобства, которые были мне приуготованы со стороны тех, кто, будь это в их власти, пожелали бы, чтобы была уничтожена и выкорчевана сама память о поэзии и обо всех добрых искусствах. И хотя недостойное противодействие этих людей нередко побуждает меня чуть ли не воскликнуть, подобно Нерону: Vellem nescire litteras [3], я все же, взвешивая обстоятельства, которые позволяют мне надеяться на лучшее, и принимая во внимание то, что великих мужей, которые благосклонны ко мне, намного больше, чем тех, кто неблагосклонен, захотел сейчас

обнародовать плоды моих скромных штудий; в дальнейшем же я приложу все старание, чтобы с божьей помощью испытать свое счастье в более крупных и более важных делах (так как я очень хорошо знаю, что с помощью одной только поэзии еще всего не устроишь и исполнению общественных и должностных обязанностей стихами не поможешь). А потому, достопочтенные господа, в залог моей будущей заботы о том, чтобы все больше и больше возрастала слава и честь любимой родины и ваша, благосклонно примите эту книгу и поймите, что я еще и для того должен был посвятить ее вам, чтобы меня не обвинили в неблагодарности те, кто не знает о моих намерениях на будущее, если я умолчу о вас в том или ином из моих сочинений. Грехов же перед моей родиной у меня не только нет, но— и я здесь смело могу об этом сказать — я ношу в себе такую любовь, к родине, которая хотя и должна быть у всех, но обнаруживается у немногих. Я должен признаться, что недавно возвратился из дальних мест[4], где у меня не было недостатка в почестях, похвалах, дружбе и во всем том, чего мне хотелось бы, но я отказался от всего и предпочел остаться в неизвестности, — потому только, что не мог больше устоять перед желанием жить на родине и среди своих. Впрочем, я едва ли сказал бы об этом так прямо из страха, что другие упрекнут меня в изнеженности и слабости духа, если бы мне не было известно, что Улисс так же торопился на свою Итаку, как Агамемнон в Микены[5], и великий человек всем сердцем желал увидеть хотя бы только поднимающийся вдалеке дымок. Отец муз Альфонс в Сицилии[6], когда ему рассказали о том, как могуществен Рим, как огромна Венеция, как многолюден Милан, охотно согласился с этим, но заметил потом, что он нигде бы не хотел жить, кроме Карионциллы, — а ведь это было просто местечко, где достославный и благочестивый король родился и вырос. Поэтому никто не может истолковывать превратно, что я, как дитя свою мать, почитаю мой родной Бунцлау, который воспитал много известных и знаменитых людей, — и об этом при удобном случае можно было бы много рассказать; с самыми лучшими намерениями принимаюсь сейчас за этот труд, чтобы не только я благодаря моей родине, но и родина благодаря мне стала известнее. Наряду с этой общей причиной моего посвящения я не в меньшей степени должен был бы принять во внимание большую благосклонность и дружбу, с которыми господа всякий раз встречали меня, хотя они мне ни верные друзья, ни родные, или — и здесь я имею в виду господина Зенфтлебена[7] — руководили мной и наставляли меня во всем, что я знаю и умею. И пускай господа, принимая во внимание уже названные причины, правильно поймут, почему я поставил их имена на этой маленькой книге, которая, как я полагаю, все-таки сослужит свою пользу, в моих мыслях не было ничего иного, как только выказать мою благодарность и добрые намерения. Препоручаю моих покровителей под защиту всевышнего, себя — их постоянной благосклонности и любви, я же, со своей стороны, всегда готовый к услугам *Мартин Опиц.*

ПЕРВАЯ ГЛАВА
Предисловие

Хотя я и вознамерился написать о немецкой поэзии по просьбе благородных людей и для процветания наших наречий, я все же далек от мысли и никак не склонен полагать, что можно кого-нибудь сделать поэтом с помощью определенных правил и законов. К тому же поэзия возникла раньше, чем было написано о ее искусстве, цели и особенностях; ученые только придали форму настоящих законов тому, что они подметили у поэтов (творения которых, как об этом говорит Платон, возникают в божественном порыве[8]), и из многих достоинств создали искусство. У греков это сделал Аристотель, у римлян — Гораций, а во времена наших прадедов Вида и Скалигер написали об этом столь подробно, что вряд ли можно прибавить к этому еще что-нибудь. Поэтому мне представляется необходимым напомнить о самом важном в поэзии вообще, а затем рассказать несколько подробнее о том, что относится преимущественно к нашей немецкой поэзии.

ВТОРАЯ ГЛАВА
Для чего поэзия и когда ее придумали

Поэзия вначале представляла собой не что иное, как скрытую теологию и наставление в божественном. Поскольку первые, необразованные люди были слишком дики и невежественны и не могли правильно понять учение о мудрости и божественных предметах, мудрые люди должны были все, что они придумали для установления богопочитания, добрых нравов и поведения, прятать и скрывать в рифмы и вымыслы, которые с особой охотой слушает простой люд. Ведь другие, коих я здесь не хочу перечислять, много раз доказывали, что во все времена и у всех народов существовала вера в единого и вечного Бога, которым создано и поддерживается все сущее. Но поскольку Бог есть существо непостижимое и недоступное человеческому разуму, они установили, что прекрасные тела над нами: солнце, луна, звезды и различные добрые духи неба суть сыновья и спутники Бога, которых мы, люди, должны почитать за их многие великие благодеяния. Такого содержания были, вероятно, книги Заратустры[9], которого считают одним из старейших наставников в божественных и человеческих науках. Заратустра, как свидетельствует Гермиппий в первой главе тридцатой книги Плиния[10], оставил после себя двадцать раз по сто

тысяч стихов, излагающих его философию. Сюда относится также и то, что, согласно Диогену Лаэртскому, утверждал Лин о сотворении мира, о путях солнца и луны, о происхождении плодов. Труд последнего, видимо, начинался следующими словами:

Ên pote tôi chronos hutos, en ho hama pánt epefykei.

То время было раньше всех времен,
Когда весь мир был сразу сотворен [11].

Наряду с ними Эвмолп [12], Мусей, Орфей, Гомер, Гесиод и другие были, как их называет Платон, первыми отцами мудрости и всякого доброго порядка, которые указали грубым и почти звероподобным людям путь к более пристойной и благородной жизни. Ведь в то время как они изрекали так много блистательных мудростей (Sprüche), связывая слова определенными ритмами и соразмерностями, так, что они не расходились слишком далеко и не заключали в себе слишком мало, и поддерживали речь как уравновешенные весы и рассказывали о многих вещах, излучающих сияние необыкновенных пророчеств и тайн, непросвещенные люди думали, что в их словах должно скрываться нечто божественное, и, внимая благозвучию стихов, люди обращались к добру и благочестивым деяниям [13]. Стало быть, у Страбона был повод обвинить во лжи Эратосфена [14], который, как это делают многие непросвещенные люди и в наши дни, полагал, что ни один поэт не хочет стать приятным публике, наставляя ее, но все хотят стать таковыми, лишь развлекая ее. «Древние, — пишет Страбон в первой книге, — говорили, что поэзия есть первая философия, воспитательница жизни с юных лет, которая наставляет в искусстве соблюдения обычаев, в душевных волнениях и во всех деяниях и поступках. Наши (он имеет в виду стоиков) считают, что поэтом может быть только мудрец. И поэтому в греческих городах детей прежде всего наставляли в поэзии: не ради пустого развлечения, а для того, чтобы привить им благонравие» [15]. И Страбон, и Лактанций [16], и другие сходятся в том, что поэты древнее философов и их считали мудрыми людьми еще прежде, чем узнали само слово **мудрость**; позже Кадм, Ферекид и Гекатей [17], хотя и сохранили мудрость поэтов, отказались от соразмерности слов и стихов; последовавшие за ними отступали все дальше и дальше и свели повествовательный лад к простой и безыскусной форме, как бы переводя его из высокого сословия в более низкое. Последнее подтверждается и тем, что чем дальше по времени отстоит от нас сочинитель, тем больше походит он на поэта. Казобон [18] говорит, что всякий раз, когда он читает **Историю** Геродота, ему кажется, что перед ним сам Гомер.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА

О некоторых вещах, в которых упрекают поэтов, и их оправдание

Все вышеизложенное позволяет понять, сколь неразумно поступают те люди, которые принижают поэзию до невероятной малости и если уж не отвергают ее совсем, то и не удостаивают особым уважением, а также те, кто утверждает, что использовать поэта на общественной службе весьма трудно или вовсе невозможно, потому что он настолько погружается в свои приятные глупости и тихое сладострастие, что по обыкновению пренебрегает другими искусствами и науками, которые действительно могут принести и пользу и славу. И если хотят выразить полное презрение к какому-нибудь человеку, то называют его поэтом, как невежественные люди однажды назвали Эразма Роттердамского. Последний, однако, ответил: он считает себя недостойным подобной похвалы, поскольку даже одного среднестепенного поэта следует поставить выше, чем десять философов. Эти люди, далее, основываясь, видимо, на своей лжи и на своих злобствующих писаниях, считают, что не может быть ни одного хорошего поэта, который бы в то же время не был плохим человеком[19]. Такое ни в коей мере не обоснованное суждение едва ли следует удостаивать ответом; этим людям для начала стоило хотя бы задуматься над тем, кто были Солон, Пифагор, Сократ, Цицерон и им подобные, которые, однако же, никогда не стыдились именоваться поэтами. Я мог бы упомянуть и многих других превосходных людей, которые отдали этому искусству (а именно искусством я это здесь и называю) свои лучшие силы и все-таки, трудясь для общей пользы, добивались бессмертной славы. Нет ничего глупее, далее, когда эти люди думают, что поэзия состоит только в себе самой — она же содержит в себе все остальные искусства и науки. Апулей называет Гомера много знающим и познавшим все вещи человеком; Тертуллиан[20] — отцом свободных искусств. Платон, который столь продвинулся в писании трагедий, что мог и с другими вступить в соперничество, соединил в себе, как говорит о нем Прокл, ten te pythagóreiōn kai sokratikén idioteta, черты Пифагора и Сократа; он изучал геометрию у Феодора из Кирены[21], науку о звездах — у египетских священников, он был сведущ во всем. Нередко имеют обыкновение изображать наши музы взявшимися за руки в одном ряду и танцующими, их называют músai, а также homúsai[22], чтобы тем самым намекнуть на общую связь и родство всех искусств. Но если поэзия, как думают некоторые, всего лишь пустые слова (хотя это настолько же мало вероятно, как если бы тело могло существовать без души), — что значат тогда стихи Эратосфена под назва-

нием «Гермес», посвященные изображению мира, и те что Парменид и Эмпедокл посвятили описанию вещей, а Сервилий[23] и Гелиодор, упоминаемые Галеном[24], — лекарствам? И, далее, может ли кто отрицать, что Вергилий был хорошим земледельцем, Лукреций — великолепным знатоком природы, Манилий — астрономом, Лукан — историком, Оппиан — знатоком охотничьего дела и что все они были не служителями философии, но не кем иным, как поэтами? А разве мы не верим, что Феокрит пас овец[25], а Гесиод ходил за плугом. Но в то же время я должен признать, что в презрении к поэзии есть и немалая доля вины тех, кто, не имея никакого дара, хотят быть поэтами (да еще к тому же иногда добиваются успеха) и подобно тому, как Юлий Цезарь прикрывал свою лысину, они скрывают под лавровым венцом свою необразованность[26]. И в самом деле, если я подумаю, какое большое количество поэтов обнаружилось с тех пор, как снова стали известны греческий и латинский языки[27], то я не могу не прийти в удивление, — каким терпением мы, немцы, обладаем и как долго можем марать драгоценную бумагу их бессмысленными стихами. Самое малое, что следует искать в поэте, это умение подчинять слова и слоги определенным законам и писать стихи. Поэт должен быть eufantasiôtòs, человеком с богатым воображением, с изобретательной фантазией, обладать великим и смелым духом; он должен вынашивать в себе возвышенные образы, далее, его речь должна обрести искусство выражения и воспарить над землей. Кроме того, доброму имени поэта немало вреда приносят те, кто безо всякой умеренности требуют стихов обо всем, что они делают и замышляют. Ни одна книга, ни одна свадьба, ни одно погребение не обходятся без нас; и наши стихотворения умирают вместе с ними, как будто бы нельзя умереть в одиночестве. Наши стихи хотят видеть на всех чанах и мисках, мы запечатлены на стенах и камнях, и когда кто-нибудь приобретает себе дом, мы опять-таки должны описать это в наших стихах. Одному нужна песня для чужой жены, другой мечтает о соседской служанке, третьему по-приятельски улыбнулась предполагаемая любовница или, скорее, посмеялась над ним, как это принято у подобных людей, — и нет конца дурацким просьбам. Таким образом, мы должны либо навлечь на себя вражду этих людей отказом, либо, пойдя им навстречу, заметно уронить достоинство поэзии. Ведь поэт пишет не тогда, когда он хочет, а тогда, когда его побуждает к этому волнение духа, которое Овидий и другие считали нисходящим с неба. Эти неразумные люди, однако, отнимают у нас драгоценное время и вдохновение, как горько жалуется Полициано[28] в одном из посланий. А Ронсар, по сведениям Мурета, имел обыкновение говорить, что его вдохновение, когда он описывает свою любовь, не столь велико, сколь велика его досада, когда он бывает вынужден описывать для других их любовь. Хотя в то же время встречаются и поэты, как правило, худшие, которые сами предлагают свои услуги и почти навязывают людям свои выдумки. Именно их имеет в виду Аристотель (Eth. ad Nic. lib. 9, c. 7),

когда он говорит, что они любят свои стихи сверх меры и их чувства по отношению к своим творениям так же сердечны, как чувства родителей к детям[29]. И Цицерон (5 Tusc.) говорит почти то же самое: «In hoc enim genere nescio quo pacto magis quam in aliis suum cuique pulchrum est, adhuc neminem cognoui Poetam, & mihi fuit cum Aquinio amicitia, qui sibi non optimus videretur»[30]. О том, что написанное поэтами не всегда соответствует правде, выше уже говорилось, но нужно также знать, что всякая поэзия состоит в подражании природе и описывает вещи не столько такими, какие они есть, сколько такими, какими они могли бы или должны были бы быть. Но люди не только любят смотреть на то, что само по себе сулит наслаждение: прекрасные луга, горы, поля, реки, изящные женщины и тому подобное, — они охотно внимают также и рассказам о таких вещах, которые, однако, вовсе не хотели бы увидеть: например, о том, как Геркулес убивает своих детей, как Дидона сама себя лишает жизни[31], как сжигаются города, как чума поражает целые страны и тому подобном, что у поэтов можно найти в избытке. Значит, и это все тоже способствует наставлению, поучению и развлечению людей, что является благороднейшей целью поэзии. Что же касается имен языческих богов, то известные поэты их употребляли, не оскорбляя при этом своей религии; они подразумевали при этом всемогущество бога, которому когда-то люди дали различные имена, исходя из отдельных проявлений его непостижимого величия; они, как сообщает об этом Максим Тирский[32], назвали предусмотрительность Минервой, солнце — Аполлоном, воздух, облетающий землю и море, — Нептуном; однако было время, когда благородные люди, как говорит Цицерон во второй книге **О законах**, за свои заслуги призывались на небо, — обо всем, что тогда происходило, у нас имеется уже столько свидетельств, что повторять их, видимо, излишне. Что же касается жизни поэтов (чтобы мне не слишком на этом задерживаться), то у них, как говорится, в семье не без урода — есть и такие поэты, которые зорко видят недостатки других людей и слепы к своим собственным, и тем самым дают повод говорить о себе плохо. Отчасти это может объясняться и тем, что их поэтические души иногда бывают настроены несколько более уверенно и свободно, чем это допустимо в то или иное время, и они не хотят считаться с мнением окружающих. Вино тоже играет свою роль, особенно у тех, кто предпочитает Горация, когда он пишет:

Prisco si credis, Maecenas docte, Cratino,
Nulla valere diu, nec viuere carmina possunt,
Quae scribuntur aquae potoribus[33].

О Меценат, ты поверишь ли мне и Кратину,
Воду кто пьет — хорошо вряд ли напишет стихи нам.

Пиндар же в самом начале своих книг говорит ariston men hydor — самое лучшее, что существует, то есть вода. С ним, однако, не согла-

сились бы Алкей, Аристофан, Алкман[34], Энний и другие, равно как и Эсхил, которого Софокл упрекал в том, что его рукой во время написания трагедий водило вино. Развращению некоторых поэтов в немалой мере способствует также их общение кое с кем из предшественников, которые свой чистый язык замарали мерзкими писаниями Эпикура[35] и довольствуются собственным бесчестием. С последними мы должны обходиться так же, как пчелы, которые сосут свой мед из здоровых цветов и не притрагиваются к ядовитым травам. Мы знаем, что честные, справедливые, целомудренные души (вдохновляемые также и целомудренными музами) тех, кто свои способности портит дурными привычками, не могут избежать возмездия, и все-таки нам не следует избегать всех поэтов, пишущих о любви, поскольку многие из них говорят столь воспитанно, что их охотно и без стыдливой робости прочитала бы любая благородная женщина. Можно быть снисходительнее к таким поэтам и прощать им их заблуждения также потому, что любовь является для них тем точилом, на котором они шлифуют свой изощренный разум, и никогда им не приходит в голову больше богатых мыслей и образов, как в тех случаях, когда они пишут о небесной красоте своих возлюбленных, о юности, дружбе, ненависти и благе. Пьер Ронсар — орел среди французских поэтов — написал в этой связи прекрасный сонет, который я наряду с моим переводом (хотя он и неточно передает оригинал) не могу здесь не привести

Ah belle liberté, qui me seruois d'escorte,
Quand le pied me portoit où libre ie voulois!
Ah! que ie te regrette! helas, combien de fois
Ay-ie rompu le ioug, que maulgré moy ie porte!
Puis ie l'ay rattaché, estant nay de la sorte,
Que sans aimer ie suis & du plomb & du bois,
Quand ie suis amoureux i'ay l'esprit & la vois,
L'inuention meilleure, & la Muse plus forte.

Il me faut donc aimer pour auoir bon esprit,
Afin de conceuoir des enfans par escrit,
Prolongeant ma memoire aux despens de ma vie.

Ie ne veux m'enquerir s'on sent apres la mort:
Ie le croy: ie perdroy d'escrire toute enuie:
Le bon nom qui nous suit est nostre reconfort[36].

О как зову тебя, свобода золотая,
Как счастлив был бы я, когда бы каждый миг
Лишь мне принадлежал и я б совсем отвык
От всех забот любви, что вечно досаждают,
Хотя я, как могу, свободу защищаю.

Но чуть на миг огонь любовный сник,
И я, как лед, как высохший тростник,
И, чтоб ожить, опять недуг свой призываю.

Любовное ярмо, оно меня бодрит
И дух мой выше облаков стремит
На крыльях разума. Мне все теперь по праву,

Пусть будет все как есть — роптать не буду я,
А коль умру, подхватит имя слава
И в будущих веках продлится жизнь моя.

Поэтов ожидала бы еще большая слава, но многие из них все-таки не исполняют своих прекрасных намерений, напуганные злобой людей, которые преследуют их больше из зависти, чем из каких-либо иных побуждений. Но влияние этих людей все же не будет вечным, и я исполнен утешительной надежды, что сохранит свое достоинство не только поэзия на латинском языке, возрождению которой помогли многие великие умы со времени падения затянувшегося варварства со всей его мрачностью и глубочайшим презрением к ученым людям, но также и немецкая поэзия, знамя которой я стараюсь водрузить с напряжением всех своих сил, привлечет к себе достойные души, и наша родина не будет краснеть перед Францией и Италией.

ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА
О немецкой поэзии

Начиная речь о немецкой поэзии, не следует думать, что климат нашей страны настолько суров и неблагоприятен, что не может способствовать ее процветанию, как в любом другом месте под солнцем. Вино и фрукты обычно ценят по тому месту, где они выращены, — но не умы людей. Мудрый Анахарсис[37] родился в скифских пустынях. Лучшие из греков отправлялись учиться мудрости в Египет, Индию и Францию. То, что мы имеем множество хороших поэтов, которые и в наше время удивляют своим искусством, подтверждается в книге Тацита о немцах[38], где говорится, что хотя ни мужчины, ни женщины у них тогда не занимались свободными искусствами, они тем не менее владели стихосложением и составляли стихотворения обо всем, что они хотели сохранить в памяти. Равно как в другом месте он говорит, что они имели обыкновение распевать песни о геройстве Арминия[39]. Возможно, они следовали здесь за французами[40], у которых, как свидетельствует Страбон, *были три группы людей, бывших в особой почести: барды, прорицатели и друиды. Барды пели гимны и были поэтами, прорицатели совершали обряд жертвоприношения и размышляли о природе всех вещей; друиды способствовали распространению естественной на-*

уки и добрых нравов[41]. Марцеллин в пятой книге[42] также утверждает: *барды,* говорит он, в *героических стихах описывали рыцарские подвиги и пели эти стихи под сладкозвучную лиру.* И Лукан в первой книге гражданской войны сообщает:

Vos quoque qui fortes animas belloque peremptas
Laudibus in longum vates demittitis aeuum,
Plurima securi fudistis carmina Bardi[43].

Мое мнение, что и у немцев было в обычае нечто подобное, подтверждается не только сообщением Тацита, — у древних кимвров, или датчан[44], был такой же обычай: они сочиняли прекрасные и исполненные глубоких мыслей песни о своих героях, песни эти в немалом количестве сохраняются в Дании до сих пор и поются многими людьми. Так, Гиарн[45] у них только потому пришел к правлению, что он в честь предыдущего короля написал надгробное стихотворение, чем и заслужил самую высокую награду.

До сих пор сохранились сочинения неизвестного барона фон Венгена[46], юнкера Винсбекена[47], Рейнмара Второго[48], что из пфальцских князей и служил императорам Фридриху I и Генриху VI[49], Марнера, также из князей[50], мейстера Зигехерра[51] и других, которые превосходят некоторых известных латинских поэтов воображением и искусством речи. Я хочу привести только одно место из Вальтера фон дер Фогельвейде, тайного советника императора Филиппа, о котором говорит Гольдаст[52]; и из этого отрывка легко будет увидеть, как хорошо владели искусством поэзии вышеназванные благородные мужи, невзирая на свое дворянское происхождение и титулы:

...Будь добр, господь, на землю к нам дух праведный пускай сойдет,
Водою сладкой окропит и от грехов убережет.
Ведь христианство, куда ни глянь, все нечестивости полно,
Раздоры злые и болезни уже грызут его давно,
И жаждет мудрости оно —
Из Рима мудрость пусть придет
И жажду сердца утолит
И от недугов всех спасет.
Недуг же из самых греховных —
Продажа должностей церковных.
Теперь христианство друзьями так бедно,
Что не может осмелиться оно
В недуге своем сознаться.
Христиане и христианство
Блюсти должны вечное братство,
Все жить мы должны во Христе
И в радости и в беде,
И все мы должны стараться,
Чтоб христианам от христианства не отдаляться...[53]

И легче сожалеть о том, что уже давно не пишут ничего подобного, чем уяснить причины этого. Хотя и у итальянцев только Петрарка начал писать стихи на своем родном языке[54]; и не так давно — Ронсар, о котором говорят, что он, чтобы лучше владеть своим французским языком, целых двенадцать лет изучал творения греков, от которых поэзия восприняла свое высшее искусство, манеру и приятность. И я должен, используя предоставившуюся возможность, без стеснения напомнить о том, что я считаю бесполезным трудом, если тот, кто захочет заняться нашей немецкой поэзией, будучи поэтом от природы, не поднатореет как следует в греческих и латинских книгах и не научится из них правильным приемам, а также не усвоит все правила, которые относятся к поэзии и о которых я хочу сейчас вкратце рассказать.

ПЯТАЯ ГЛАВА

Об атрибутах немецкой поэзии и прежде всего об инвенции или изобретении и о композиции или расположении предметов, о которых мы хотим писать

Поскольку поэзия, как и ораторское искусство, подразделяется на предметы и слова, то мы хотим сначала поговорить об изобретении и расположении предметов, затем о подборе и украшении слов и, наконец, о соразмерности слогов, стихов, рифм и о различных видах поэзии и стихов.

Изобретение предметов есть не что иное, как исполненное смысла изображение всех вещей, которые мы можем себе представить, небесных и земных, которым дарована жизнь и которые ее не имеют, всего того, что поэт хочет описать и изобразить; Скалигер подробно говорит об этом в своей **Идее**[55]. С изобретением обязательно связано расположение, которое состоит в подобающем и искусном порядке изобретенных предметов. Здесь мы должны поразмыслить над тем, в каком литературном жанре и роде стихов (поскольку каждый из них имеет свои отличительные особенности) мы намереваемся писать.

Героическое стихотворение (которое обычно бывает обширным и повествует о возвышенных материях) необходимо прямо начинать с его содержания и темы, как это делает Вергилий в книгах о земледелии:

Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
Vertere, Maecenas, vlmisque adiungere vites
Conueniat; quae cura boum, qui cultus habendo
Sit pecori, atque apibus quanta experientia parcis,
Hinc canere incipiam[56].

И я (хотя мне и стыдно при отсутствии других немецких примеров пользоваться моими собственными, ведь я хорошо сознаю ограниченность своих способностей) пишу в первой книге моего незаконченного **Слова утешения средь бедствий войны** [57]:

Под бременем войны Германия стенает,
И бог не зря огонь враждебный раздувает,
Являя власть свою. А где средь бед лихих
Душе оплот найти — пусть мой подскажет стих.

Далее язычники обращались к своим богам, чтобы те помогли им завершить начатый труд; и мы, христиане, не только должны здесь следовать за ними, но, само собой разумеется, должны превзойти их в благочестии. Вергилий говорит в соответствующем месте:

Vos, o clarissima mundi
Lumina, labentem coelo quae ducitis annum,
Liber, & alma Ceres, etc [58].

И я:

Я обо всем хочу здесь рассказать подробно,
Но чтоб хватило сил на этот труд огромный,
Тебя, господь, на помощь сын зовет.
Ты высших благ творец и в бедствиях оплот.
Дай мне огнем твоим воспламениться,
Веди пером моим, не дай с дороги сбиться,
В пустыне путь найти о дай, господь, мне сил,
Ведь до меня никто здесь не ходил.

Есть и такие, правда, которые сразу начинают с обращения к богам. Как, например, Лукреций:

Aeneadum genetrix, hominum diuumque voluptas,
Alma Venus, etc [59].

И Вильгельм фон Саллюст в своей второй **Неделе** [60]:

Grand Dieu, qui de ce Tout m'as fait voir la naissance,
Descouure son berceau, monstre-moy son enfance.
Pourmeine mon esprit par les fleuris destours
Des vergers doux-flairans, où serpentoit le cours
De quatre viues eaux: conte-moy quelle offence
Bannit de deux Edens Adam, & sa semence [61].

Ты мира дал мне увидать, господь, рожденье,
Теперь открой мне всех вещей движенье,
Дай райскими садами насладиться
И мысленно в потоки погрузиться
Рек четырех; и расскажи, зачем
Адам и род его покинули Эдем.

В то же время, как видно из сказанного выше, обращение всегда связано с замыслом поэта. За ним обычно следует посвящение; так, Вергилий посвятил свои «Георгики» императору Августу. Затем указывается причина, побудившая к написанию именно данного произведения, — это можно видеть из третьей книги о земледелии:

Cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes,
Omnia, jam vulgata [62]

и так далее. Чему я в «Слове утешения» также старался следовать:

Ведь всё уже подробно описали:
Тщеславие богинь, любовные печали,
Невзгоды юности. И все не раз слыхали,
Как знать придворную поэты воспевали.

Расхвалят до небес, но обойдут умело
Все, что описывать не очень-то приспело.
В другой же раз распишут без труда,
Что ни один смельчак не видел никогда.

Мы все слыхали о титанах гордых,
Что из камней нагромоздили горы,
Чтоб к самому Юпитеру забраться.
Так вот и я задумал вверх подняться,

От суеты житейской удалиться,
От бедности своей освободиться.
Хочу найти и указать пути,
Как даже в горе радость обрести.

Я девять муз хочу для этой цели —
Язык немецкий был им чужд доселе —
Похитить с Геликона и скорей
Здесь поселить, на родине моей.

Пойдут другие по моей дороге,
Чей слог острей и чьи быстрее ноги.
Пусть лишь война жестокая пройдет
И мир желанный на землю сойдет.

Что же касается самой поэмы и ее сюжета, то в точности она уступает историям, которые по необходимости должны быть привязаны ко времени и ко всем обстоятельствам; в ней не описывается заново, как об этом говорит Гораций [63], вся Троянская война, начиная от рождения Елены и ее братьев; опускается все, что не подчиняется замыслу, и добавляется то, что имеет отношение к повествованию и вместе с тем ново и неожиданно; сюда же прибавляются различные сказки, услышанные истории, восхваление воинского искусства, описание сражений,

советы, бури, погода и все прочее, что необходимо, чтобы пробудить в душах восхищение; и все это в таком порядке, как будто бы одно само по себе следовало за другим и в таком порядке попало в книгу. Но в то же время при такой свободе сочинения нужно поостеречься, чтобы не позабыть о времени и не отступить от правды. Хотя Вергилий, когда он утверждал, что Эней и Дидона жили в одно время, тогда как Дидона жила на сто лет раньше, сделал это в угоду императору и римлянам, которые покорили Карфаген; благодаря этому он возвел начало вражды между этими двумя могущественными народами к злым проклятиям Дидоны. Я весьма сомневаюсь, найдется ли в скором времени кто-нибудь у нас, немцев, кто возьмется создать совершенное героическое произведение, и мне кажется, что легче желать этого, чем надеяться.

Трагедия по своему величию соответствует героической поэме, в нее лишь в редких случаях можно вводить персонажей из низкого сословия и обыкновенные дела, потому что она повествует только о замыслах королей, смертельных схватках, отчаянии, об убийствах детей и отцов, пожарах, кровавых ранах, войнах и мятежах, жалобах, рыданиях, вздохах и тому подобном. Все, что относится к трагедии, превосходно описывает Аристотель и — несколько пространнее — Даниэль Гейнзиус[64], и это можно у них прочитать.

Комедия показывает обыкновенную жизнь и обыкновенных людей; здесь речь идет о свадьбах, приглашениях в гости, забавах, обманах и шельмовстве слуг, хвастливых ландскнехтах, любовных интригах, легкомыслии юности, алчности стариков, сводничестве и подобных делах, которые ежедневно случаются среди людей низкого сословия. И глубоко заблуждаются те, кто в наши дни пишут комедии, в которых выводятся короли и вельможи, ибо это противоречит правилам комедии.

К сатире относятся два предмета: учение о хороших нравах и пристойной жизни, а также благородные речи и шутки. Самое же высокое назначение и душа ее — жестокое порицание греха и призыв к благочестию, и добивается этого она различными острыми и находчивыми речами, которые разбрасывает вокруг себя, как разящие стрелы. Все сатирические писатели имеют обычай бесстрашно выступать против всех без исключения, не щадя ни своих лучших друзей, ни самих себя, чтобы только уколоть других, как это мастерски доказали все трое: Гораций, Ювенал и Персий[65].

Эпиграмму я потому отношу к сатире, что сатира есть длинная эпиграмма, а эпиграмма — короткая сатира; краткость — ее характерная черта, остроумие — ее душа и оболочка одновременно, особенно оно проявляется в конце, который всегда должен быть иным, нежели мы ожидаем: в этом как раз и заключается остроумие. Но хотя в эпиграмме можно писать обо всем и по-всякому, амурные происшествия, надписи на могилах и зданиях, похвалы благородным мужчинам и женщинам, короткие шутки и прочее в том же роде приличествуют ей более, чем

высокомерное глумление над грехами и преступлениями других людей. Ведь нападение без разбору, как это делают неразумные звери, есть признак бесстыдного самоуверенного духа.

В эклогах или пастушеских песнях речь идет об овцах, козах, морском промысле, урожаях, растениях, земледелии; и обо всем: о любви, о свадьбах, о смерти, о дружбе, о празднествах и о прочем — повествуется, как правило, в простодушной, грубоватой манере.

В элегиях прежде всего говорится о грустных вещах, в них оплакиваются также любовные переживания, жалобы влюбленных, размышления о смерти, сюда же относятся послания, повествования о собственной жизни и тому подобное, как об этом свидетельствуют мастера элегии: Овидий, Проперций, Тибулл, Саннадзаро, Секунд, Лотихий[66] и другие.

Если же я вспоминаю здесь об «эхо»[67] или отзвуках в конце слова, то делаю это прежде всего в честь Доузы[68], который написал немало подобных стихов, так что привлек к ним внимание; Секунд также очень хорошо писал такие стихи (как и все другие свои произведения); далее же, поскольку я вижу, что они в ходу и у французов, можно выбирать среди них. Два из них помещены в моих немецких **Поэмах,** которые недавно изданы в Страсбурге[69]. Что касается этой книги, которую несколько лет назад частично собрал я сам, частично же она была составлена другими в мое отсутствие без должного отбора и порядка, то я прошу всех тех, кому она попадется на глаза, отнести многочисленные недостатки и заблуждения, которые в ней есть, за счет моей юности (принимая во внимание то, что многое из помещенного в этой книге я написал, едва выйдя из детского возраста), а также за счет тех, кто искренне полагал, что эта книга будет способствовать распространению моей славы. И я обещаю в скором времени все свои произведения представить в виде книг и, спасая свое доброе имя и славу, которая заметно пошатнулась из-за поспешного издания названной книги, напечатать их и сделать общим достоянием.

Гимны, или хвалебные песни, пели в древности перед алтарями богов, и мы должны их петь нашему богу. Такова хвалебная песнь Гейнзиуса нашему освободителю и та, которую я написал по поводу ночи на Рождество Христово. Хотя поэтов иногда привлекают и другие темы; так, у Ронсара есть гимны справедливости, духам, небу, звездам, философии, четырем временам года, золоту и так далее.

Сильвы, или леса,[70] — не только такие лирические стихотворения, которые вышли из-под пера без труда, по какому-то мгновенному побуждению и в пылу и о которых Квинтилиан говорит в третьей главе десятой книги: Diuersum est huic eorum vitium, qui primùm discurrere per materiam stylo quàm velocissimo volunt. & sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt: Hoc syluam vocant[71]. Это можно видеть на примере прекрасных «лесов» Стация, о которых он в предисловии к первой книге говорит: libellos qui subito calore & quadem festinandi voluptate ipsi fluxerant[72]; но они, — как указывает само их название —

леса, где можно найти много пород и видов деревьев, — включают в себя также различные духовные и светские стихотворения, каковыми являются свадебные песни, песни по случаю рождения, пожелания счастья после перенесенной болезни, по поводу предстоящей поездки или по возвращении из нее и так далее.

Лирика, или стихотворения, которые особенно пригодны для музыки, требует в первую очередь свободного и веселого состояния духа, и здесь очень уместны красивые выражения и мысли, это последнее относится и к другим стихотворениям, поскольку особую группу составляют стихи с нравоучениями; и не должно казаться, будто поэзия существует только для глаз — ей нужны и все остальные органы чувств. Что же касается содержания лирики, то, по словам Горация:

Musa dedit fidibus diuos, puerosque deorum
Et pugilem victorem, & equum certamine primum,
Et iuuenum curas, & libera vina referre [73].

Гораций считает возможным включать в лирику все, что по объему можно разместить в коротком стихотворении: любовные сцены, танцы, пиры, прекрасных людей, сады, виноградники, умеренность, ничтожество смерти и так далее. Особенно же призыв к веселью, чему я посвятил одну из моих од, которую и предлагаю в заключение этой главы:

ОДА

Я тоскую над Платоном
Дни и ночи напролет,

Между тем весна поет
За моим стеклом оконным.
Говорит она: «Спеши
Вместо шелеста бумаги
Слушать, как звенят овраги!
Ветром луга подыши!»

Многомудрая ученость!
Есть ли в ней хоть малый прок?
Отвратить никто не смог
Мировую обреченность.
Роем взмыленных гонцов
Дни бегут, мелькают числа,
Чтобы нам без чувств, без смысла
В землю лечь в конце концов.

Эй, ты, юноша, глубоко
Объяснивший целый мир,
Объясни мне: где трактир

Тут от вас неподалеку?
До тех пор, покуда мне

Нить спрядет старушка Клото,
Утоплю свои заботы
В упоительном вине!

Вот оно — бурлит в кувшине!
Можно к делу приступить.
Да. Совсем забыл!.. Купить
Надо сахару и дыни.
Обладатель сундуков,
От сокровищ ошалевши,
В кладовых торчит не евши.
Наш обычай не таков!

Грянем песню! Выпьем братья!
О стакан стакан звенит,
И пьянит меня, пьянит
Жизни светлое приятье!
Груды золота ценней
Провести с друзьями ночку!
Пусть умру я в одиночку —
Жить хочу в кругу друзей! [74]

ШЕСТАЯ ГЛАВА
О расположении и украшении слов

После того как мы обсудили предметы, надо поговорить о словах — и это будет соответствовать предустановленному порядку. Ведь человек сначала постигает что-либо в своей душе и лишь затем выражает то, что он понял. В словах мы различаем три аспекта: элегантность, или изящество, композицию, или соединение, а также достоинство и благородство.

Изящество требует, чтобы слова были чистыми и отчетливыми. Для того чтобы говорить чисто, нужно постараться как можно лучше освоить тот язык, который мы называем **верхненемецкий**, а не примешивать в свои сочинения язык тех местностей, где говорят неправильно: как, например es geschach вместо es geschahe, er sach вместо er sahe, sie han вместо sie haben [75] и тому подобное, что иногда используется и для рифмы, например:

Der darf nicht sorgen für den spot,
Der einen schaden krieget hot [76].

Наш язык очень засоряется и когда мы вводим в текст различные латинские, французские, испанские и итальянские слова. Если бы я, например, сказал:

Courtoisie и devotion не отвергай,
Которые тебе, madonne, chevalier твой предлагает,
Petiert он твой favore, о, не жалея, дай —
И он твой serviteur — о большем не мечтает.[77]

Как ни странно это звучит, но тем не менее глупость эта в течение нескольких лет настолько распространилась, что все, кому запомнились три или четыре иноземных слова, которые они к тому же еще чаще всего и не понимают, стараются извергнуть их из себя при любой возможности. У римлян же было такое отвращение к подобного рода вещам, что в их стихах почти не встречаются греческие слова, которые были бы полностью греческими. Ювенал вставил в одном месте zoé kai psyché[78], чтобы высмеять как раз тех, кто свои распутства прикрывает греческими словами; в другом же месте он делает это потому, что у него вызывает отвращение назвать на латинском языке постыднейший грех, о котором христианам даже не следует напоминать, хотя в других случаях он вовсе не стесняется в выражении своих мыслей. Что же касается nomina proprìa или собственных имен богов, мужчин и женщин и тому подобного, то здесь, беря себе в пример римлян и греков, мы должны падежные окончания имен насколько возможно приблизить к нашим окончаниям. Так, я могу смело сказать по-немецки: Der schnelle pliz, des Jupiters geschoß[79], а не des Jovis. Равно как и Venus pfeile[80], а не Veneris. Подобным образом римляне обращались с греческими словами. Также и французы. Бартас[81] в своей книге, которую он назвал «Великолепие»: un grand Gymnosophiste, un Druyde, un Brachman[82]. Далее голландцы, например, Гейнзиус:

van daer is zij gegaen
By Thetis haer vrindin, en sprack Neptunus aen[83].

И все же на первых порах мы можем еще использовать некоторые латинские окончания, пока мы не привыкнем к новым и пока новые не перестанут слишком резать слух. Так, если бы я захотел передать стих Стобея об Эринниях[84]

Chaire moi Roma, thygátēr Areos[85],

то я мог бы написать:

O Rom, des Martis Kind, sey sehr gegrüßt von mir[86],

так как если бы я сказал O Rom, du Kind des Mars, sey sehr gegrüßt von mir, это на первых порах многим показалось бы странным[87].

Дифтонги, или буквы, имеющие двойное звучание, поскольку они у нас не приняты, можно обозначать на письме только самостоятельно звучащими буквами, на которые они похожи, как Enéas, Eschylus, Mecenas[88] и так далее.

Поэтам не только можно придумывать новые слова, которые обыкновенно бывают эпитетами (о чем мы еще будем говорить) и составляются из других слов, но это, в случае умеренного употребления, придает стихам особую привлекательность. Как если я, например, назову ночь или музыку утешительницей-от-трудов, отгоняющей-заботы; Беллону [89] тройным словом — жаждущая-войны-и-крови — и так далее. Северный ветер — тучегонителем, сокрушающим-скалы и море-волнующим, как называет его Ронсар (в этом французы мастера подобно грекам) в 202-м сонете своей **Второй книги любви**:

Fier Aquilon horreur de la Scythie,
Le chasse-nue, & l'esbransle-rocher,
L'irrite-mer [90].

Место это заимствовано у Овидия:

Apta mihi vis est, hac tristia nubila pello,
Hac freta concutio, nodosaque robora verto [91].

Подобные эпитеты неплохо получались и у римских поэтов, так, например, Катулл говорит в своем прекрасном стихотворении об Аттисе:

Ubi cerua syluicultrix, ubi aper nemoriuagus [92].

И Публий Сир [93] об аисте:

Pietaticultrix, gracilipes, crotalistria,
Auis exulhiemis [94].

В наше время, по-моему, Ёзеф Скалигер [95] в подобных изобретениях превзошел всех других, даже древних.

При этом нам, немцам, следует обратить внимание на то, что отглагольные существительные, такие, как treiber, stürmer, auffreißer [96] и другие, как и в латинском, всегда должны ставиться позади; так же принято и у французов. Так, Гейнзиус в гимне богу вина, который он частично заимствовал у Ронсара, пишет:

Nacht-looper, Heupe-soon, Hooch-schreeuwer, Groote-springer,
Goet-geuer, Minne-vrient, Hooft-breker, Leeuwen-dwinger,
Hert-vanger, Herßen-dief, Tong-binder, Schudde-bol,
Geest-roerder, Waggel-voet, Staet-kruijßer, Altijet-vol.

И после моего перевода:

Nacht-leuffer, Hüffte-sohn, Hoch-schreyer, Lüfften-springer,
Guet-geber, Liebesfreundt, Haupt-brecher, Löwen-zwinger,
Herz-fänger, Herzen-dieb, Mund-binder, Sinnen-toll,
Geist-rhürer, Wackel-fuß, Stadt-kreischer, Allzeit-voll [97].

Впрочем, эпитеты совсем плохо выглядят, когда вы их поставите за существительными, как, например: Das mündlein rot, der Weltkreis rund, die hände fein [98] вместо: das rote mündlein, der runde Weltkreis, die feinen hände [99] и так далее, хотя у наших стихоплетов вы это на каждом шагу можете встретить.

Французы также придумали новые глаголы, которые, если их употреблять умело, вполне пристойны. Ронсар использует в одной из элегий, посвященной Кассандре, слово Petrarquiser, что означает говорить о любви, подобно Петрарке:

Apprendere l'art de bien Petrarquiser [100].

И я вслед за ним сделал то же самое с другим словом, в одном обращении к лире:

Пиндаризировать люблю я [101].

Но это вовсе не значит, что я могу прямо из французского заимствовать: approchiren, marchiren [102] или из латинского dubitiren, seruiren, gaudiren [103], хотя это имеют обыкновение делать те, которые скорее готовы испортить свой язык, чем упустить возможность показать, что они научились чему-то иностранному.

Как для чистоты речи следует избегать чужеземных слов и тому подобного, так же для ясности нужно остерегаться всего, что делает наши слова темными и непонятными. Если бы я, например, сказал Das weib das thier ergrieff, возникло бы сомнение, кто кого схватил: женщина зверя или зверь женщину — то, что греки называли amfibolîa [104]. Pleonasmós [105], ненужное повторение, когда говорится что-то лишнее, тоже иногда заметно портит речь. Если бы я, например, сказал: «Чернокожий ребенок, кожа которого не была белой», то вторая часть фразы вовсе не обязательна. Когда Панза однажды сказал: «Мать десять месяцев вынашивала ребенка в утробе», то Цицерон спросил: «А разве другие женщины вынашивают детей в юбке?» [106]. И все же иногда лишние слова, казалось бы, помогают что-то подчеркнуть в речи. Так, Вергилий говорит: Vocemque his auribus hausi. «Я слышал это своими ушами» — для более убедительного подтверждения того, о чем он рассказывает.

Anastrofé, или перестановка слов, очень портит нашу речь, как, например: Den sieg die Venus kriegt вместо Die Venus kriegt den sieg [107]. И далее: Sich selig dieser schätzen mag вместо Dieser mag sich selig schätzen [108]. И как только вы встретите подобное, это определенно означает, что слова втиснуты в стих грубо и насильственно.

Говоря о выборе слов, скажем также самое важное об их соединении, а именно: каким образом следует присоединять друг к другу буквы, слоги и слова.

Поскольку каждая буква звучит по-своему, нужно следить, чтобы употреблялись те из них, которые лучше всего подходят для изобра-

жаемого. Так, когда Вергилий говорит о горе Этна, он все время употребляет твердые и взрывные буквы [109]:

Vidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam
Flammarumque globos, liquefactaque voluere saxa [110]

...wie Etna, wenn er strewet
Die flammen in die lufft, und siedend' harz ausspeyet,
Und durch den holen schlund bald schwarze wolcken bläßt,
Bald ganze klüfften stein' und kugeln fliegen lest [111].

Гейнзиус говорит:

Gelyck als Etna schiet unt haere diepe kolcken
Ein grondeloose see van vlammen in de wolcken [112].

Так, поскольку L и R — протяжные звуки, я могу их использовать при описании ручьев и воды, например:

Der klare Brunnen quillt mitt lieblichem gerausche... [113]

И хотя временами подобное сближение букв хорошо и уместно, все-таки их нужно сочетать друг с другом так, чтобы речь из-за них не становилась ни слишком грубой, ни слишком размягченной. Точно так же не годится слишком часто употреблять один слог или одно слово, как, например:

Die die dir diese dinge sagen [114].

Далее, выглядит не слишком хорошо, если стих состоит из сплошных односложных слов. Пример этого дает Ронсар:

Ie vy le ciel si beau, si pur et net [115].

Хотя мы, немцы, из-за большого количества односложных слов не всегда можем избежать этого. Стихи, особенно с мужской рифмой (или мужские, как мы будем называть их в следующей главе), не должны заканчиваться многосложными словами:

Ich wil euch willglich mit unterthänigkeit.
Zue dienste sein, Herzlieb, bey der Gelegenheit [116].

Из-за этого стих становится слишком грубым и жестким.

Что же касается достоинства и благородства поэтической речи, то они состоят в употреблении тропов и образных выражений, когда мы отлучаем слово от его собственного значения и придаем ему другое значение. Описывать здесь разделение, свойства и особенности этих фигур я считаю бесполезным, потому что мы в немецком языке нашли их не больше, чем уже замечено в латинском, и можем получить достаточные наставления в этом, а также примеры из Скалигера и из книг других ученых людей. Я хочу только напомнить о том, что прежде всего необходимо освоить самое высшее искусство — искусство употреб-

ления эпитетов; в эпитетах мы до сих пор испытываем большой недостаток, особенно мы должны заимствовать их у греков и из латинского языка; эпитеты придают поэтическим произведениям такое великолепие, что, например, Стесихора считали одним из лучших поэтов, потому что он очень хорошо умел ими пользоваться.

Эпитеты, однако, должны быть найдены так, чтобы они помогали отличить одни вещи от других, — например, поэт говорит: nigra hirundo — черная ласточка, — либо представляли их пространно, как, например: frigida bello Dextera — рука, от которой на войне мало проку.

Они должны также быть правдоподобными и описывать все так, как оно есть, и не иначе. Например: florida Hybla[117], потому что на ней должно расти много цветов, или: Parnassia laurus, aestuosa Calabria[118] и так далее. Страбон славит Гомера за то, что он очень внимательно изучил свойства каждого предмета и раз и навсегда дал ему безошибочно точный эпитет. Поэты, которым предоставлено больше свободы, чем ораторам, также могут называть снег белым, а вино влажным, как говорит Аристотель в третьей книге **Риторики** и Квинтилиан в шестой главе восьмой книги[119]. И Вергилий замечает не без причины:

caeduntque securibus humida vina[120].

Ведь когда он говорит, что в северных странах нужно разрубать топором замерзшее вино, которое обычно бывает жидким, он добивается того, что люди больше задумываются о необычном холоде.

И наконец, мы должны заметить, что в нашем языке нельзя поставить четыре или пять эпитетов к одному слову, как это делают итальянцы, которые могут сказать: Alma, bella, angelica, et fortunata donna.

Ты — прекрасный, мудрый, ангельский, счастливый и благородный образ.

Это служит только для заполнения стиха.

Следующее же есть общее свойство поэтической речи: поскольку предметы, о которых мы пишем, различны, то каждому из них должен соответствовать особый характер слов и их особые отличительные признаки. Как различные одеяния положены королю, частному лицу, воину, крестьянину, купцу, так же и обо всех материях нельзя говорить одинаковым образом, но надо употреблять для низких предметов слова простые, для возвышенных — красивые, для посредственных — умеренные, то есть не слишком высокие и не слишком обыденные.

В низкие поэтические произведения вводятся простые и обыкновенные люди, например в комедии и в диалоги пастухов. Поэтому для них сочиняют простые и обыкновенные речи, которые им и приличествуют: так, Титир[121], когда он упоминает своего бога, говорит не о его молнии и громе, но

Ille meas, errare boues, ut cernis, & ipsum
Ludere quae vellem calamo permisit agresti[122].

По воле высшей здесь стада мои тучнеют беззаботно,
И я на флейте что хочу играю здесь охотно.

Феокрит превосходит всех в гармонии, но особенно мне нравится его **Возлюбленный** (Aites). Я, правда, помню и о том, что эту идиллию отличал также и Гейнзиус, который перевел ее на латинский и на голландский языки. Поскольку я не знаю, каким образом можно лучше дать представление о так называемых низких предметах, о которых мы сейчас говорим, то я и хочу присовокупить сюда мой перевод на немецкий язык:

Theocriti Aites [123]:

Ты, наконец, пришла — как я томлюсь любя,—
Три ночи я без сна, три ночи жду тебя,
И вот дождался я, но как несчастен тот,
Кто, не тая надежд, возлюбленную ждет.
Как жажду я весны во дни зимы суровой,
Сколь слаще диких слив плод яблони садовой,
Как толстошерстная овца барана поценней,
И слаще девушка, чем та, что трех мужей
Прогнать успела; и олень резвей
Теленка, и всегда приятней соловей,
Когда средь многих птиц его я слышу пенье —
Так отдаю тебе во всем я предпочтенье.
Под буком здесь присел и я немного отдохнуть,
Как странник, что прошел за день далекий путь
И вновь рассвета ждет; любовное ярмо
Обоих нас с тобой запутало давно,
Ярмо желанное, и время лишь пройдет,
О нас с тобой народ рассказывать начнет:
Что, мол, чета одна влюбленная жила,
Как радость без конца любовь для них была,
И, слушая о нас, тут всякий подивится:
Как из любви любовь без устали родится!
Юпитер, боги, о внемлите мне,
Пусть я умру и минет много лет в могильной тишине,
Но дайте мне узреть, что все по-прежнему идет
И на земле любовь извечная цветет,
И юность помнит нас. А, впрочем, будь что будет,
Что боги сделают и как они рассудят,
Я гимн тебе слагаю вновь и вновь,
И всякий, кто любил, поймет мою любовь,
Хотя твой гнев порою мне и досаждает,—
Твой поцелуй стократ меня вознаграждает.
Мегара [124], много у тебя есть славных мореходов,

Желаю счастия я твоему народу,
Ведь Диоклема [125] своего ты любишь без предела,
А у него в крови всегда любовь кипела.
И у его могилы здесь всегда народ толпится,—
Искусство высшее в любви всяк выказать стремится,
Здесь спорят: кто уста свои к устам прижмет нежней,
Тому наградою венок роскошней и пышней,—
Он с гордостью его потом несет домой.
О как же счастлив тот, кому дано судьбой
Судьею строгим в важном споре быть:
Как для лобзанья губы правильней сложить?
Так мастер золото оценивает взглядом:
Отменно ль, плохо ли, годится ль для наряда? [126]

Когда же речь идет о богах, героях, королях, князьях, городах и подобном, следует произносить благородные, исполненные значительности речи и не только называть предмет, но и описывать его великолепными, возвышенными словами. Вергилий не говорит: die sequenti [127] или luce sequenti [128], но

ubi primos crastinus ortus
Extulerit Titan, radiisque retexerit orbem [129].

Титан, лишь только поутру он свет свой зажигает,
Сиянием лучей всю землю пробуждает.

Средний или посредственный способ речи есть тот, который в своем украшении хотя и поднимается над низким, но все же не достигает высокого в великолепии и возвышенности слов. По этому образцу Катулл написал свою **Аргонавтику** [130], которая из-за своих несравненных красот должна быть известна всем любителям поэзии. Об этом достаточно: теперь же нам еще остается поговорить о рифмах и различных видах стихотворений.

СЕДЬМАЯ ГЛАВА

О рифмах [131], рифмующихся словах и видах стихотворений

Рифма — это совпадение звуков, слогов или слов в конце двух или нескольких стихов, которые мы соединяем вместе в соответствии с тем видом, который мы себе избрали. Но чтобы слоги и слова правильно соединить в рифмы, следует принять во внимание нижеследующие правила.

Во-первых, поскольку одна и та же буква часто звучит по-разному, нужно смотреть, чтобы этого не происходило при составлении рифмы.

Например, **е** в слове ehren произносится как греческое ε, в слове же nehren — как **η**[132] — поэтому из этих двух слов нельзя составить рифму. Поясним это на примере эпиграммы господина де Пибрака[133]:

Adore assis, comme le Grec ordonne,
Dieu en courant ne veut estre honoré,
D'un ferme coeur il veut estre adoré,
Mais ce coeur là il faut qu'il nous le donne[134].

Zum beten setze dich, wie jener Grieche lehret,
Denn Gott wil auff der flucht nichtangeruffen sein:
Er heischet und begehrt ein starckes herz' allein;
Das hat man aber nicht, wann er es nicht bescheret[135].

Здесь, поскольку **е** в lehret читается как ε, а в bescheret как **η**, я могу вместо bescheret поставить verehret[136]. Так же не подходят друг другу entgegen и pflegen, verkehren и hören, потому что **ö** мы читаем как ε, а среднее **е** в verkehren как **η**. Так же нельзя из-за неодинакового звучания ставить вместе ist и bist[137].

Когда буква **е** стоит в конце слова перед другой самостоятельно звучащей буквой, и это может быть в любом стихе, то она не пишется и не произносится, а вместо нее ставится значок '. В качестве примера я хочу привести нижеследующий сонет, так как в нем эта буква опускается шесть раз:

Ich muß bekennen nur, wol tausendt wüntschen mir,
Und tausendt noch dar zue, ich möchte die doch meiden
Die mein' ergetzung ist, mein trost, mein weh und leiden
Doch macht mein starckes herz', und ihre grosse ziehr,
An welcher ich sie selbst dir, Venus setze für,
Das ich, so lang' ein Hirsch wird lieben püsch' und Heiden,
So lange sich dein Sohn mit threnen wird beweiden,
Wil ohne wancken stehn, und halten uber ihr.
Kein menschlich weib hat nicht solch gehn, solch stehn, solch lachen,
Solch reden, solche tracht, solch schlaffen und solch wachen
Kein Wald, kein Heller fluß, kein hoher Berg, kein Grundt.
Beherbrigt eine Nymf' an welcher solche gaben,
Zue schawen mögen sein, die so schön haar kan haben,
Solch' augen als ein stern, so einen roten mundt[138].

Исключение из этого правила составляют, как напоминает и Эрнст Швабе[139] в своей книжке, собственные имена, как, например: Helene, Euphrosine[140], а также все односложные слова: Schnee, See, wie, die[141] и так далее.

На конце рифмующегося слова, когда следующий стих начинается с гласного, **е** может сохраняться или опускаться. Например, оно сохраняется:

wie rufft er vor dem ende
Uns seinen Kindern zue [142].

Или оно опускается:

Ihr hölen voller moß, ihr auffgeritzten stein'
Ihr felder... [143]

Если же за **e** следует согласный или консонант, то оно не должно опускаться — пусть на это до сих пор никто еще не указывал. Неправильно было бы сказать:

Die wäll der starken Stadt und auch ihr tieffe Graben [144],

потому что должно быть Wälle и ihre Graben.
Нельзя и как Мелиссус [145]:

Rot rößlein wolt' ich brechen [146]

вместо Rote rößlein.
Нельзя и:

Nemt an mein schlechte reime [147]

вместо Meine.
Иногда **e** нельзя опускать и в середине слов, потому что из-за сближения слогов стихи становится читать трудно и неприятно. Предположим, я бы написал:

Mein Lieb, wann du mich drückst an deinen lieblchen Mundt,
So thets meinm herzen wol und würde frisch und gsundt [148].

Тот же, у кого не получаются рифмы лучше вышеприведенной, может смело бросить это занятие — ведь он только мучает и истязает безвинные слова, читателя, да к тому же еще и самого себя. Однако все это не означает, что **e** никогда нельзя опускать: ведь в канцеляриях (которые являются настоящими школами чистого языка [149]) это тоже допускается, не возбраняется это и в разговорах. Не будет ошибкой сказать vom вместо von dem, zum вместо zue dem и тому подобное. Так же обстоит дело и с глаголами. Например:

Die Erde trinckt für sich, die Bäwme trincken erden,
Vom Meere pflegt die lufft auch zue getruncken werden,
Die Sonne trinckt das Meer, der Monde trinckt die Sonnen;
Wolt dann, ihr freunde, mir das trincken nicht vergonnen? [150]

Здесь, хотя у слов trincket, pfleget, wollet снят один слог, это происходит, однако, без насилия над ними [151]. А вот греческий стих из Анакреона:

He gé meláina pínei
Pinéi de déndre' áutēn

Pinéi thalássa d' auras,
Ho d'Héliôs thalássan,
Ton d'Helión seléne.
Ti mói machésth' hetáiroi,
K'autó thelónti pinein [152].

Из этого стиха я сделал дистих, потому что у меня нет ни желания, ни дара быть латинским Анакреоном:

Terra bibit, terram plantae, auras aequor, amici,
Aequor Sol, Solem Luna; nec ipse bibam? [153]

Если же после **e** в начале следующего слова стоит **h**, то **e** в таком случае терпимо, например:

Und was hilfft es das mein spiel
Alle die es hören loben?
Du hergegen, o mein licht,
Die ich lobe, hörst es nicht [154].

Можно также **e** и опустить, например: Was kan die künstlich' hand? [155]

Далее, **e** не должно добавляться к тем словам, которые употребляются без **e**. Например, в номинативе: Der Venus Sohne [156].

Или, как говорит Мелиссус: Ein wolerfahrenr helde [157].

И: Dir scheint der Morgensterne [158], потому что на самом деле должно быть: Sohn, Held, Stern [159].

И еще: последний слог в стихах с мужской рифмой и два последних слога в стихах с женской рифмой (как мы их скоро подразделим) не должны совпадать вплоть до последней буквы, как в данном стихе с женской рифмой:

Wir sollen frembdlingen gar billich ehr' erzeigen,
Und so viel müglich ist, ein willig herze zeigen [160].

Это неверно, потому что последние два слога совершенно одинаковы, правильнее было бы сделать так:

Wir sollen frembdlingen gar billich ehr' erzeigen,
Und, wann es müglich ist, die Sonn' auch selbst zueneigen [161].

Хотя французы не следуют этому столь точно. В нижеприводимом **Эхо**, где речь идет о танце, все стихи совпадают:

Qui requiert fort & mesure & cadance? Dance.
Qui faict souuent aux nopces residence? Dance.
Qui faict encor filles en abondance? Dance.
Qui faict sauter fols par outrecuidance? Dance.
Qui est le grand ennemy de prudence? Dance.
Qui met aux frons cornes pour euidence? Dance.
Qui faict les biens tomber en decadence? Dance [162].

В равной мере совершают ошибку, когда в стихе с женской рифмой в последнем слоге одного стиха есть t, а в другом d, потому что t тогда нужно произносить твердо, а d смягченно. Как в 23-м псалме:

Auff einer grünen Awen er mirh weidet,
Zum schönen frischen wasser er mich leitet [163].

То же самое получается, когда одно u звучит самостоятельно, а другое является смешанно звучащей буквой и произносится как i. Так в 42-м псалме:

Bey ihm wird heil gefunden,
Israel er von Sünden [164].

Ведь u в слове sünden является дифтонгом [165].

И наконец, рифма будет так же неправильной, когда в одном стихе в последнем слове двойной согласный, а в другом — только один, как, например, если бы один стих заканчивался на слове harren, другой же — на verwahren или один на rasen, другой — на gleichermassen [166]. Французский язык здесь отличается от немецкого, потому что там когда и пишутся два одинаковых согласных, то произносится обычно только один.

Продолжаем наше изложение: во-первых, каждый стих, как их различают и французы (поскольку нежные итальянские стихи имеют только женские окончания), может быть с женской рифмой и иметь ударение на предпоследнем слоге, как, например:

Господь вокруг себя велел разлиться водам,
Как замок красочный, воздвигнул небосвод он.

Либо стих может быть с мужской рифмой, когда ударение падает на последний слог:

Гром, иней, дождь и снег, шатер легчайших туч,
Юг, север — все под ним, о как господь могуч! [167].

Далее, каждый стих является либо ямбом, либо хореем [168], хотя мы и не можем, как греки, принять во внимание определенную протяженность слогов, но мы узнаем по ударению и тону, какой слог должен стоять под ударением и какой должен оставаться безударным. Вот пример ямба:

Даруй нас милостью своей.

А вот хорей:

В самой гуще жизни мы [169].

В первом стихе первый слог произносится без ударения, второй с ударением, третий без ударения, четвертый с ударением и так далее; во

втором стихе первый слог с ударением, второй без ударения, третий с ударением и так далее. Но, насколько мне известно, на это еще никто, в том числе еще недавно и я сам, не обращал достаточного внимания [170], хотя это и представляется чрезвычайно необходимым, так же, как на латинском языке при сочинении стихов ориентируются на quantitatibus, или количество слогов. Ведь звучит плохо:

Venus die hat Juno nicht vermocht zue obsiegen [171],

потому что Venus и Juno должны звучать как ямбы, а vermocht — как трохей; зато obsiegen, поскольку первый слог здесь ударный, а два других безударные, имеет как раз тон, который на латинском языке имеет дактиль, а дактиль иногда (изредка же его можно терпеть, если пользоваться им осмотрительно) настолько же мало подходит к нашему языку, если мы не будем пытаться силой нарушать законы ритма, насколько плохо к латинскому гекзаметру и пентаметру подходят такие слова, как castitas, pulchritudo [172] и тому подобное. Ведь французы и другие, особенно в собственных именах, не обращают столь уж большого внимания на ударение, как это сделал и я в одной оде, подражая Ронсару:

Я лучше, чем Анакреон,
Чем Стесихор и Симонид,
Чем Антимах или Бион,
И чем Филет и Баххилид? [173]

И все-таки я сделал это как опыт, сам же я думаю, что нужно следовать за латинскими ударениями, насколько это возможно.

Из ямбических стихов следует предпочесть те, что обыкновенно называют александрийскими от их первого изобретателя, по-видимому, итальянца [174], и которые употребляются вместо героических стихов греков и римлян. Хотя Ронсар предпочитал Vers communs, или десятисложник [175], о котором мы еще будем говорить, потому что александрийские стихи из-за их протяженности слишком приближаются к простой и свободной речи, если тот, кто пользуется ими, не сумеет расцветить их живыми красками. Но это уж дело поэта — решить, стоит ли тратить на них свои силы; нужно помнить, однако, что наш язык не может быть приведен к такой краткости, как французский, поэтому мы и можем и должны сохранить александрийские стихи на месте героических, как это имеют обыкновение делать и нидерландцы.

Женский стих имеет тринадцать, мужской — двенадцать слогов, как и ямбический триметр [176]. Но шестой слог в александрийском стихе должен всегда иметь цезуру, или перерыв, и пауза после ударного слога должна начинаться либо после односложного слова, либо же ударение в слове должно падать на последний слог, как об этом напоминает один благородный человек [177], который перевел на наш язык **Недели** господина де Бартаса. Вот еще пример:

Не сетуй на свое происхожденье —
Тебе Юпитер сам отдал бы предпочтенье;
Тебя Еленой при рожденьи нарекли
И — будь не столь робка — затворы б не спасли.

Здесь первые два стиха женские, два других — мужские, поскольку в этом поэтическом жанре женский стих обычно стоит в начале, хотя иногда начинают и с мужских стихов.

Здесь уместно будет напомнить, что полустих перед цезурой, следующей за шестым слогом, не должен рифмоваться ни с концом всей строки, ни с предшествующими или последующими стихами или, иначе говоря: не следует допускать рифму нигде, как только в том месте, где она должна быть, как, например:

Тот, чья душа чиста, не знает сплетен злых.
Он весь к добру **приник**, не думает о **них**,
И свет его души, как солнца свет...

Отступление от этого правила было бы столь же плохо, как рифма в латинских стихах, подобных примеров у хороших писателей найдешь немного, в книгах же монахов еще сто лет назад — сколько угодно.

Нет необходимости, чтобы предложение всегда заканчивалось вместе со стихом или со строфой, и это даже очень красиво, когда паузу делают во втором, третьем или четвертом стихе и даже в первом стихе следующей строфы. Например:

1. Нет, я ослаб не только от трудов,
Но все ж не откажусь, хоть я и нездоров,
От замыслов моих; 2. за счастьем буду гнаться,
В стихах и день и ночь я буду упражняться.
3. На весь прославлю мир я Флавии красу,
И в вечность я ее искусством вознесу,
Сам ею вдохновлен; 4. очей ее сиянье,—
Как компас мне в житейских испытаньях.

И еще:

1. Мы возомнили вдруг, что вознеслись над миром
Превыше всех богов — ведь нашим бомбардирам
Под силу молнии; 2. и горы все гремят,
Уж выше облаков орудия палят.

И тучи мчатся прочь. 3. Нас если гонят с моря,
То ставим паруса мы на земном просторе
И без воды плывем. 4. А если кто умрет,
Так значит в лучший мир он тотчас перейдет —

Не меньше злата там. 5. Мы не боимся яда,
У нас есть для него надежная преграда —

Фарфоровый сервиз. 6. Пусть много в мире зла,
Не так-то уж легко нас выбить из седла.

Опасность нам грозит,— сильней упремся в стремя.
7. По солнечным часам легко узнаем время.
8. На службу взяли мы чудеснейший магнит,—
Во тьме полуночной лишь стрелка задрожит,

И путь корабль найдет. 9. Мы скоро все узнаем,
Ведь с помощью стекла мы звезды приближаем,
И можем мы вот-вот на них ногой ступить,
И сбросить цепи все и о войне забыть.

Стихотворения, где женский стих имеет одиннадцать слогов, а мужской — десять, французы называют vers communs, или **обычные стихи**, потому что они там очень распространены. И как александрийские стихи имеют паузу на шестом слоге, так эти — на четвертом. Например:

Коль хочешь ты до божества подняться,
Старайся с жизнью суетной расстаться,—
Проснись, мой дух, и разум мой, проснись
И от мирских соблазнов отвернись.

Поскольку сонет и катрены или четырехстрочные эпиграммы почти всегда пишутся александрийскими или обычными стихами (другие стихи мало пригодны для этого), то я хочу поговорить о них прямо сейчас.

Откуда сонет получил свое название у французов и почему итальянцы называют его так же, я не могу объяснить, знаю только, что sonner — звенеть или отзываться эхом, и sonnette — звонок или колокольчик, — так что название, по-видимому, получилось из-за перекрещивающихся рифм, которые звучат иначе, нежели обычные, то есть они смешаны. И в этом мнении укрепляют меня некоторые голландцы, которые подобные стихотворения называют на своем языке звенящими стихами, это слово можно позаимствовать и нам, хотя оно мне и не нравится.

Каждый сонет состоит из четырнадцати стихов; первый, четвертый, пятый и восьмой стихи имеют одинаковую рифму, равно как и второй, третий, шестой и седьмой. И совершенно безразлично, имеют ли первые четыре стиха женскую рифму, а четыре других мужскую, или наоборот. Последние шесть стихов могут рифмоваться как угодно. Но все-таки чаще всего рифмуются девятый и десятый стихи, одиннадцатый и четырнадцатый, двенадцатый и тринадцатый. В качестве примера может послужить сонет, который я сочинил сегодня на прогулке:

СОНЕТ [178]

О Тиндарида, кто красой с тобой сравнится —
Хоть целый свет пройди и вдоль и поперек?

О как рубина цвет от глаз твоих далек!
Пред цветом губ твоих и бирюза смутится,

В зубах твоих и злата цвет затмится,
Пред кожею твоей агат — пустой песок.
При виде кос твоих — не будет им в упрек —
Эринний месть заведомо смягчится.

Вулкан походке позавидует твоей,
А сын Венеры — зоркости очей [179];
Коль вкупе взять, то всех богов ты посрамила.

С врагами мы едва ли можем быть дружны,
Но если мы и им желать добра должны:
Желаю я, чтоб их краса твоя пленила.

Или другой, если он кому-то будет приятнее, который я частично заимствовал у Ронсара:

Вы, небеса, и луг, и холм тенистый,
Вы, долы, и леса, и легкий ветерок,
И ты, без отдыха журчащий ручеек,
И ты, песок пустыни золотистый,

Вы, нивы тучные и хлеб душистый,
И вы, поля, и ты, лесной цветок,
И ты, пещера, где у входа камень лег,
И ты, скала, где спел я стих цветистый,

Лишь только Флавии — уж я ли не стараюсь! —
«Спокойной ночи!» молвить собираюсь,
Язык немеет мой, я в страхе чуть шепчу,

И потому прошу: леса, долины, горы,
Цветы, луга, и ветры, и озера —
Вы ей скажите все, что я сказать хочу!

И еще один, написанный обычными стихами:

Увы! кто может счесть мои страданья,
И вздохов тысячи и тысячи обид,
Хоть, в ранах вся, душа моя болит —
Я не добился у нее признанья.

Так солнце — пусть неистово сверканье
Его лучей и пусть глаза слепит.
Но если на дворе студеный март стоит —
Напрасны будут наши ожиданья.

Иссох я, словно высохший ручей.
Я словно принял яд. И блеск очей,
И разум мой несчастный помутился.

Я таю день за днем — прощай, любовь.
По венам все слабее ходит кровь,
При жизни в мертвеца я превратился.

И наконец, еще один, в котором последние шесть стихов переплетаются друг с другом:

Я этот стих сложил в краю опустошенном,—
В Германии — Пиэрии [180] моей,
В родной стране, что с самых давних дней
Не может жить без крови и без стонов.

Пустуют церкви, рушатся колонны,
Средь крови разум меркнет у людей.
И скопища убийств и грабежей
И честь и стыд смели толпою прокаженной.

Как горе легким одолеть мотивом,
В беде воскликнуть: смейся и живи?
Марс осмеял любовь — смех в слезы превратил он.

Я посмеюсь над ним, моя война — в любви:
Она кончается улыбкою счастливой,
А в Марсовой — мир корчится в крови.

Катрены, или катрины, как уже видно из названия, — это стихотворения из четырех стихов или эпиграммы: господин де Пибрак написал их по-французски сто двадцать шесть, из которых я приведу здесь только эту:

En bonne part ce qu'on dit tu dois prendre,
Et l'imparfaict du prochain supporter
Couurir sa faute, et ne la rapporter:
Prompt à louër, et tardif à reprendre [181].

Ищи добро везде. Будь на добро приметлив,
И ближнего корить в ошибках не спеши,
И коль он виноват — зла в сердце не держи,
В хвале поторопись, а вот хулить — помедли.

Здесь рифмуются первый и последний стихи женской рифмой и два средние — мужской рифмой. Но можно также рифмовать и попарно, используя только мужские или только женские рифмы. Например:

МОЕЙ ВЕНЕРЕ

Ты говоришь: зеркал тебе противна лесть,
В них видишь, мол, себя красивей, чем ты есть.
Ты убедилась бы, что правы зеркала,—
Когда б в моих глазах узреть себя могла.

Эту эпиграмму на латинском написал Грудий, в общем-то плохой поэт, хотя он и приходится братом хорошему поэту [182].

Другие же стихи можно составлять из семи, восьми, пяти, шести, а также четырех и трех слогов и по своему усмотрению придавать им мужскую или женскую рифму.

Стихи первой строфы можно рифмовать любым способом, в последующих же строфах нужно оглядываться на первую и стараться уловить музыку, которая лучше всего соответствует избранному стихотворному жанру. Образец оды или песни, написанной хореем, был дан в пятой главе. Здесь же я хочу привести образец ямба:

ОДА

Кто умер в нынешнюю ночь,
Тому ничем уж не помочь —
Ведь все на свете умирают.
Пусть умер кто давным-давно
Или сегодня — все равно
И кости и тела сгнивают.

Кто раньше, кто поздней умрет —
Никто от смерти не уйдет,
Засыплют каждого землею,
В могиле будем все лежать,
Не будем слышать и дышать,
Ни звезд, ни дня над головою.

И лишь душа, как срок придет,
Полет свой праведный начнет,
К небесным устремясь вершинам.
А что до тела самого,
Гнить будет — больше ничего,
Пусть умер отрок — все едино.

Все мясо отпадет с костей —
Пусть кожи не было нежней,
И даже волосы сопреют;
Но (с чем утрату мне сравнить?)
Кто умер, тем нельзя любить —
Что может быть еще страшнее!

Смерть ловит прямо на бегу.
И я, пока желать могу,
Лишь одного себе желаю:
Здоровья вволю и ума,
Пока не грянет смерть сама,
Остаток — богу завещаю.

Пиндар, Гомер и Гесиод
Давно почили без забот,
Другие отошли за ними.
Сейчас известен многим я,
Но лишь затмится жизнь моя —
Мое, увы, забудут имя.

Ах, разве счастлив, кто желал,
Томился, странствовал, искал,—
Не стала ль жизнь его короче?
Приблизят страсти смерти час,
И смерть да успокоит нас —
Блажен, кто ничего не хочет.

Иногда же ямбические и хореические стихи могут перемежаться. Перед короткими стихами и после них можно располагать также александрийские или обычные стихи. Например:

О, волосы как смоль, глаза — темнее ночи
У милой Флавии, ее любил я очень!
Ей посвящал не я ли
Все помыслы свои,
Стихи, дела, печали,
Мечты и сны мои?

Но что ж случилось вдруг, прошу тебя, приди,
Венера, к нам,— нас с милой рассуди:
В чем виноват — не знаю,
И глубоко скорблю:
Я нынче покидаю
Любимую свою,

и так далее.

Что же касается сапфических песен, то я придерживаюсь мнения Ронсара, что они, и в наших языках особенно, не могут быть приятными [183], если их только не исполнять живыми голосами и в сопровождении музыкальных инструментов, которые придают жизнь и душу поэзии. Без сомнения, что когда Сапфо пела эти песни, — восторженно, с неубранными, развевающимися волосами и с очаровательным выражением влюбленных глаз, в сопровождении цитры или другого музыкального инструмента, — она придавала им больше привлекательности, чем все трубы и барабаны мужественным и смелым стихам, которые сочинил ее соотечественник Алкей, когда он был полководцем. Как пример я хочу привести две строфы из Ронсара — сам я такие стихи никогда не писал.

Belle dont les yeux doucement m'ont tué,
Par un doux regard qu'au coeur ils m'ont rué,
Et m'ont en un roc insensible mué
En mon poil grison:
Que i'estois heureux en ma ieune saison
Auant qu'auoir beu l'amoureuse poison!
Bien loin de souspirs, de pleurs et de prison
Libre ie vivoy, &c. [184]

Другую оду он начинает так:

Mon âge et mon sang ne sont plus en vigeur:
Les ardents pensers ne m'eschauffent le coeur,
Plus mon chef grison ne se veut enfermer.
Sous le ioug d'aimer, &c. [185].

В пиндаровых одах, если кому-то захочется писать их, строфа (Strofè) вольная, и я могу составить ее из любого количества стихов и рифмовать их, как мне захочется; в антистрофе (Antistrofè) нужно оглядываться на строфу, а не придумывать нового расположения рифм; эпод (Epódós)[186] же снова не связан правилом. Если же мы хотим сочинить много строф, мы должны будем во всем следовать за первой; ученым людям, которые знают Пиндара, не нужны мои наставления; другие же, которые его не знают, вряд ли что поймут из этого моего описания. Что же касается меня, то я заинтересовался подобными одами лишь недавно и написал оду на свадьбу Бернхарда Вильгельма Нюслера[187], моего образованнейшего друга и хорошего поэта, пишущего как на нашем, так и на латинском языке, и еще оду на смерть одного благородного дворянина; этими одами, хотя и написанными в некоторой спешке, я и хочу закончить главу.

Строфа a.

О лира звонкая, играй,
Пусть радость льется через край,
Мне Аполлон вручил тебя,
Чтоб я, Отчизну возлюбя,
Язык родной в веках прославил
И — странам воздавая честь,
Где славные поэты есть,—
На высший пьедестал поставил;
Чтобы, с Италией сравнясь,
И до французов вознесясь,
Мы ярче древних Фив[188] блистали
И славы Флакка[189] достигали.

Приложим же талант и труд
К деяньям важным и высоким.
Пусть наши пламенные строки
В веках сияют и цветут.

Антистрофа a.

О лира звонкая, запой,
Секреты музы мне открой,
Их все поэт обязан знать,
Признаюсь я — к чему скрывать:
Пиндаризировать люблю я.
Так вот: мой славный друг, поэт,
Прожив один немало лет,
Решил избрать стезю иную.
И встретил ту он, что хотел,
Нашел мечтам своим предел,
Заветной страсти воплощенье
И песен всех вознагражденье;
Он пел их, прячась от толпы,
Ее презренных дел гнушаясь,
Душой и ликом просветляясь,
И вот — награда от судьбы.

Эпод a.

Дух высокий, благородный
Ту награду заслужил,
Он без устали стремил
К небесам полет свободный,
В час, когда алел рассвет,
Увидал он славы свет,
А когда закат спустился,
Он уже всего добился.
Всем он преподал урок,
Тем, кто добродетель ищет,
Кто духовной жаждет пищи;
Он искусства свет зажег.

Строфа b.

Любовь вселенной правит всей.
Она в основе всех вещей,

Сам бог был ею вдохновлен,
Когда творить задумал он.
Любовь звездами управляет,
Чтоб те щедрее в пустоту
Струили свет и красоту;
Огонь же воздух распаляет,
А воздух всюду и везде
Любовно ластится к воде.
Вода всегда дружна с землей
И без конца поит собой
Ее алкающую пасть;
Вода с земли жару снимает,
И зной повсюду утихает,
С водой и с воздухом сойдясь.

Антистрофа b.

И то, что всюду, там и тут
Деревья пышные растут,
И то, что благостна их тень,
И то, что нас ласкает день,
И все луга, поля, долины
Благоухают и цветут,
И нивы нам зерно дают,
И живностью полны низины,
И то, что каждою весной
Цветет весь мир, как молодой,
И то, что птицы распевают,
И рыбы по весне играют,
И даже если люди вновь
Посеют смерть на поле брани —
Не снимет ненависть страданий —
Всесильна лишь одна любовь!

Эпод b.

Всякий любит пусть, как может,
Кому выпало любить,
Ведь любовь не запретить
И запрет едва ль поможет.
Да любовь-то — вот беда —
Простодушна не всегда,
Страсть в любви порой обманет,
Только пуще в сеть затянет,

Взволновав лукаво кровь.
Но поскольку эти страсти —
Наши общие напасти,
То уверуем в любовь.

Строфа с.

Ты, Бе́рнхард Ви́льгельм, с давних пор
В чести у девяти сестер,
Давно уж музы, что могли,
Тебе в подарок принесли.
И вот Венера наградила
Тебя возлюбленной такой,
Что даже взгляд ее простой
Затмит ярчайшее светило.
Когда б она тебя отвергла,
Вся мудрость бы твоя померкла.
В ее глазах — такая радость,
В ее устах — такая сладость,
Ее походки нет милей,
Природа, что ее творила,
Красот ей столько подарила,
Что вряд ли можно быть щедрей.
Одно, о чем они мечтают,—
Любить друг друга без конца.

Антистрофа с.

Когда б я сам любви искал,
О лучшей, право б, не мечтал:
Своей мудрейшею рукой
Ты в дом и счастье и покой
Введешь и вступишь во владенье
Всем тем, что благом мы зовем:
Заморским златом, серебром,
Что тратим мы на наслажденья,
И тем, что хитрый мавр сыскал
Под солнцем юга среди скал,
И что испанец взял с собою,
Весь Новый Свет предав разбою.
Но чисты верные сердца,
Забот о золоте не знают,

Эпод с.

Всех счастливых боги помнят
И Венеру к вам пошлют,
В час урочный призовут
Вас закон любви исполнить.
Пусть возлюбленная ждет,
К ней Юнона [190] подойдет,
Ложе тихо ей поправит,
В брачных таинствах наставит.
Все, что юная жена
Скажет лепетом влюбленным,
Еле внятным и смущенным,—
Все — поэзия одна!

Траурная песнь на смерть господина Адамса фон Бибрана, в Прохене и Дамсдорфе [191]

Ex Italico summi viri Abrahami Bibrani,
Adami fratris,
quamuis paullò liberiùs, translatum [192].

Строфа 1.

О, прощай, душа святая,
Скоро обретешь покой
И полет незримый свой,
Нас навеки покидая,
Ты направишь к небесам,
Будешь часто по ночам,
Как далекая звезда,
Посылать свой свет сюда.
Будет благостный Господь
Лик тебе являть приветный.
И покойно, незаметно
Полетят за годом год.

Антистрофа 1.

Так, как в кущах винограда
Вязы кажутся милей,
Иль как лавр красой своей
Дарит радость и отраду —

Так и ты сиял средь нас.
Но светильник твой угас,
И богиням больно стало,
Слез Афина не сдержала,
И венок Церера [193] свой
Из колосьев возложила,
И селенье все скорбило
И рыдало над тобой.

Эпод 1.

С печалью о тебе ручью так говорили травы:
Вся нива вместо зерна
Теперь сорняков полна,
И даже солнце в небесах одело траур,
Уйдя под занавес косматых туч.
О пище и о воде
Забыли звери везде,
И ждут, когда блеснет им утешенья луч.

Строфа 2.

Бибран! Бибран! — многогласно
Кличут долы день и ночь,
Но ничем не превозмочь
Смерть, и зовы их напрасны.
Каждый раз траву зимой
Губит холод ледяной,
Но весной опять она
И жива и зелена.
Солнце в море без следа
Тонет, но потом восходит,
Человек один уходит
Безвозвратно, навсегда.

Антистрофа 2.

Потому давайте с вами —
Подойдем к могиле милой,
Так украсим холм унылый,
Что не описать словами.
Пусть здесь будут майораны,

И заморские тюльпаны,
И нарциссы, и фиалки,—
Всё в наряде самом ярком,
Как весною заблестит.
И пускай поэта слово
Нам Бибрана к жизни новой,
К вечной славе возвратит.

Эпод 2.

О, лавр божественный, тебе подвластно это,
Чтоб добрый человек,
Окончивший свой век,
Покуда мир стоит — был вознесен над Летой.
И тот, кто здесь положен навсегда,
Под свежею листвой
Пусть обретет покой
И пусть спокойно потекут над ним года.

ВОСЬМАЯ ГЛАВА
Окончание этой книги

Вот и все, что я хотел сказать о нашей поэзии. Хотя я и не сомневаюсь, что следовало бы вспомнить еще о многих и отнюдь не менее необходимых вещах, чем те, о которых я упоминаю. Возможно также и то, что в спешке (поскольку я, как это известно моим друзьям, взялся за перо только пять дней назад) в мою работу попало кое-что такое, что нужно было бы или совсем опустить, или по крайней мере следовало написать лучше. Однако я надеюсь, что добросердечный читатель, принимая во внимание сроки моей работы, простит мне и вспомнит, что и Рим был построен не за один день. Остальное же я или сам изложу в будущем основательнее, или оставлю это тем, кто так же, как и я, любит наш родной язык, но превосходит меня в умении. У подобных людей я поучился бы с такой же охотой, с какой я сам стремлюсь научить тех, кто еще недостаточно сведущ. Хорошо, если мой скромный труд окажется настолько полезен благородным пытливым душам, что хотя бы взбодрит их, как шпора, и пробудит у них желание протянуть руку помощи нашему родному языку и придать нашей поэзии блеск, который ей уже давно пора приобрести. На деле, однако, это может произойти лишь тогда, когда во имя процветания нашей поэзии приложат свое усердие те, кто одарен самой природой и может сказать о себе, как Овидий:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo [194].

Внутри нас дух живет и правит он неслышно
Всем, что мы говорим, и думаем, и пишем.

Когда есть это естественное волнение, которое Платон называет божественным исступлением, в отличие от неразумности или глупости, тогда не нужно выдумывать и искать слова; и так как все будет написано с желанием и настроением, то все будет и читаться потом с желанием и настроением. Других же мы хотя и хвалим за волю и усердие, но не можем обещать им благосклонность потомков.

Но мы не отвергаем упражнение и старание, потому что если они соединяются с природой, то получается такое, что злые языки могут скорее обругать, чем сделать сами.

Одно хорошее упражнение состоит в том, чтобы время от времени переводить что-нибудь из греческих и латинских поэтов; таким образом, мы изучим свойства и красоту слов, многочисленные фигуры и разовьем способность придумывать подобное. Так римляне поступали с греками, и новые сочинители — со старыми, даже сам Вергилий не стесняется заимствовать у других целые куски, как это усиленно доказывает Макробий в пятой и шестой книгах [195]. Мы не должны также удовлетворяться собственным старанием, но, поскольку ум хорошо, а два лучше, следует прислушиваться к мнению знаменитых людей о вещах, которые мы намереваемся представить свету. И римляне настолько хорошо понимали это и принимали во внимание, что они не делали легкомысленно достоянием публики то, что до этого не было просмотрено и обсуждено немногими ценителями. И так же, как борца или фехтовальщика не выводили на общественную арену, пока не узнавали его имени и не испытывали его; что называлось apografésthai и enkrinesthai — записью и допущением, — так и те, кто хотел быть причислен к поэтам, давали свои стихотворения другим поэтам для просмотра и осведомлялись об их мнении — это и было их apografé и enkrisis. Это понятно из того, как Казобон вспоминает о Персии, и видно по одной старой надписи:

HIC. CVM. ESSET. ANNORVM.
XIII. ROMAE. CERTAMINE.
IOVIS. CAPITOLINI. LVSTRO.
SEXTO. CLARITATE. INGENI.
CORONATUS. EST. INTER.
POETAS. LATINOS. OMNIBVS.
SENTENTIIS. IVDICVM [196].

Плиний Младший, который просил отзыва ученых друзей обо всех своих сочинениях, говорит в семнадцатом письме седьмой книги [197], что он не жалеет об этой привычке. Он размышляет о том, как много это значит, отдавать свое творение в руки людей, и не может представить

себе, как можно не просматривать часто и со многими то, что, надеешься, будет нравиться всегда и всем. Самая же большая награда, которая может ожидать поэтов, это та, что их книгам найдется место в королевских и княжеских комнатах, что их творения будут брать знатные и мудрые мужи, что прекрасные дамы (ведь женщины читают их книги и часто переплетают в золото) полюбят их, что их книги разместят в библиотеках, будут публично продавать и каждый будет хвалить их. Сюда можно прибавить и надежду поэтов на то, что их слава еще возрастет в будущем и их произведения доставят радость потомкам. И мысль об этом будит у благородных душ сладостное чувство. Демосфен говорил: *он не знает ничего приятнее, чем то, когда две женщины, несущие воду (как это было принято в Афинах), шепчут одна другой: Это — Демосфен.* Он был в большой чести как лучший оратор и достиг славы не меньшей, чем Гомер. И, как говорит автор **Диалога об ораторах**, «*слава имен Эврипида или Софокла распространилась так же, как слава Лисия или Гиперида и многие больше жаждут славы Вергилия, чем Цицерона. Ни одна книга Азиния или Мессалы не приобрела такую славу, как* **Медея** *Овидия или* **Фиест** *Вария*[198]. И дальше он говорит, *я не стыжусь сравнивать положение поэтов и их счастливую жизнь с беспокойной и полной забот жизнью ораторов. Хотя последние в борьбе и опасностях могут быть избранными на пост бургомистра*[199], *мне все же больше по душе надежное и полное одиночество Вергилия, при котором он, однако, не испытывает недостатка ни в милостях императора Августа, ни в известности среди римского народа*»[200].

Наряду с этой славой доброго имени, разве можно забыть о несравненном наслаждении, которое мы сами испытываем, когда в поисках поэзии просматриваем множество книг и рукописей, изучаем все искусства и науки и, узнавая мнение мудрецов, с их помощью учимся мужественно переносить случайности этой жизни? Все это является для меня высшей радостью, и я желаю, чтобы те, кто благодаря богатству и предполагаемому избытку всех благ высоко возвышается над нами по своему положению, испытывали такое же удовлетворение и покой, которые мы получаем из тайных бесед и общения с великими возвышенными душами, говорящими с нами через многие сотни и тысячи лет; я знаю, они бы признали, что гораздо лучше много знать и мало иметь, чем все иметь и ничего не знать. Из-за этого несравненного наслаждения поэты терпели голод и жажду, жертвовали своим благосостоянием и почти забывали о самих себе. Заратустра, который, как выше уже упоминалось, мог все свои мысли выразить поэтически, говорят, двадцать лет провел в полном одиночестве, чтобы ничто не отвлекало его от изучения сущности вещей. И если все другие наслаждения недолговечны и часто ничего после себя не оставляют, кроме сожаления и отвращения, то радость познания сопровождает нас в течение всей жизни, является украшением в благополучии и надежной гаванью в бедствии. И поэтому пусть никто не возмущается, что то время, которое многие тратят на обжорство, игру, бесполезную болтовню, клевету на честных людей и

особенно на благодушный подсчет доходов, уходит у нас на усердное учение и на другие вещи, которые часто есть у бедных и которые нельзя купить за деньги. Мы следуем по тому пути, каким ведут нас бог и природа, и поэтому мы уверены, что у нас не будет недостатка в любви и благосклонности благородных людей, с которыми мы хотим объединиться в служении духу и нашей родине. Тем же, кто презирает нашу божественную науку, тоже необходимо отдать должное, и мы хотим в трагедиях, которые собираемся написать, отдать им роли тех, кто после рассказа о печальных событиях плачет и стенает в хоре — ведь они и сейчас из-за недостатка ума и из-за грубости будут сетовать на длинноты моего сочинения.

К читателю

Благосклонный читатель, поскольку я отсутствовал во время печатания книги, то кое-что, особенно это касается греческих слов, напечатано неверно, о чем я и хочу вам здесь напомнить[201].
Остальное, на что я, возможно, не обратил внимание, вы сможете без затруднения поправить сами.

Не могу здесь также не упомянуть о том, что недавно я получил письмо от одного ученого человека, живущего за границей, который считает, что если мы введем в наш язык такие имена, как Юпитер, Орфей, Феб, Диана и так далее, то многим они будут непонятны и нужно постараться дать их по-немецки. Но это невозможно, и, кроме того, подобные имена неотделимы от поэзии, и мы знаем, что в таком же положении были сначала римляне, которые эти слова взяли по большей части у греков и у других и сделали их — как впоследствии это произошло в итальянском, французском, испанском и других языках — благодаря постоянному употреблению настолько обычными, что понимали их не хуже, чем свои собственные слова. Но все-таки, конечно бы, не помешало, если бы какой-нибудь любитель нашего прекрасного родного языка взял на себя труд составить на немецком языке особый **Dictionarium** или именную книгу народов, людей, богов, стран, мест, городов, рек, гаваней, гор и прочего из духовных и светских писателей. И дело здесь заключается лишь в усердии, потому что нужно только разыскать книги Caroli Stephani[202] и других и перевести; и этот человек удостоится только доброй хвалы и славы, к которой стремятся благородные души. С богом.

Фридрих фон Логау

ИЗ СБОРНИКА «ТРИ ТЫСЯЧИ НЕМЕЦКИХ ЭПИГРАММ»

К читателю

Благосклонный, дорогой читатель, я полагаю, что эти мои эпиграммы не нуждаются в особых рекомендациях и ходатайствах, ведь все равно я не заставлю всех плясать под мою дудку, то есть не смогу никого принудить к тому, чтобы одобрили мои мысли. Как нельзя помешать тому, чтобы в саду на цветы садились пауки, а не только пчелы. Я лишь немного напомню о правилах рифмы: во-первых, окончания строк и тогда, когда они написаны, рифмуются только в соответствии с нашим устным произношением[1]; возможно, чужеземцам покажется неблагозвучным, как мы произносим самостоятельно звучащие буквы, так же как и для нашего слуха покажется неприятным, если кто-то будет говорить так, как говорят чужеземцы; итак, представляется необходимым придерживаться в рифме привычного для нас произношения. Во-вторых, я часто рифмовал односложные и простые слова, которые в немецком языке составляют почти большинство, и ставил при этом то долгие, то короткие слоги, делая это не из рассеянности, а потому что ударение одинаково падает на письме и при чтении и является, пожалуй, лучшей путеводительной нитью в рифмованных стихах[2]. Прочее же, а именно то, что я сохранил поэтические латинские имена, а некоторые даже придумал и сам по латинскому образцу, обусловлено тем, что немцы уже привыкли к ним и они стали общеупотребительными, к тому же мои сочинения вряд ли станут достоянием толпы (скорее же тех, кто сведущ в поэзии), новые же немецкие имена представляются пока еще грубыми, непривычными и даже менее понятными, чем латинские, последние оказываются и более пригодными для поэзии, чем немецкие, недаром каждый язык имеет свою сущность и дух, и не всегда слова другого языка пригодны для тех же целей. Содержание этих стихов по большей части относится к тому, что происходит в обыденной жизни, поэтому в них часто идет речь об обычных заблуждениях и низменных натурах. И поскольку эпиграммами называют короткие язвительные стихотворения, а язвительные стихотворения — длинными эпиграммами, то пусть простят мне, что я нередко допускаю вольности, ведь единственная моя цель — высмеять грех, а не одобрить и поощрить его.

Что же касается того, приличествует ли моей персоне выводить подобные вещи на свет, судить не мне, но я знаю, что как телу полагается отдых, так же иногда допустима и игра духа. Будь здоров, дорогой читатель, оставайся благоразумным и, зная, что я ошибался, думай, что и ты ошибаешься, ведь ты, хотя и другой, но тоже человек.

Саломон фон Голау,
Уменьшающий[3]

Немецкий язык

В беде Германия, а с ней — ее язык,
Со всех сторон он помощь брать привык.
Вот — речь французская, вот — итальянский склад,
Мы отовсюду тащим наугад.
И из испанского, и из других прихватим
И к языку немецкому приладим.
А тут еще средь нас прославился мудрец[4],
Он хитро лесть плетет — отраву для сердец.
И все ж не смолкли разума уста:
Стань речь немецкая красива и чиста!
Но злобный Марс — иначе судит он,
И вместе со страной язык наш обречен.

О моих стихах

Мой стих, он не всегда по правилам составлен
И в рамки строгие мной не везде оправлен,
Что записной рифмач искусством и зовет:
Та строчка коротка, та чересчур плывет.
Не спорю, я пишу и в спешке, и в скитаньях,
Иной раз от тоски, иной раз по желанью.
Но смысл всегда живет в создании моем,
Ему вверяю власть над рифмой и стихом.

Плодоносящее общество[5]
1650

И я в сей круг мужей достойнейших вступил,
Единый замысел на труд нас вдохновил:
Союз создать и добрый плод взрастить —
Язык немецкий заново открыть,
Достоинство и блеск ему вернуть,

Чтоб, как ничтожный раб, не смел он спину гнуть
Пред болтовней чужой. Травой лечебной стану,
Что губит опухоль, — и впредь не перестану
С немецких душ соскабливать гордыню —
Сама себя унять она не в силах ныне;
Давно ль, Германия, для немцев ты тесна?
Кто защитит тебя, родная сторона,
От тех, что на дерьмо добро родной земли
И злато на стекло сменили, где могли?
И коль по платью нынче немца не узнать,
Ужель и языку свой облик потерять?
Я буду день за днем без устали трудиться,
От цели избранной нельзя мне отступиться,
Я — Уменьшающий, но честь не умалю,
Что вдруг на долю выпала мою —
Травою быть в саду, где пальмы так блистают,
Где кедры гордые свои стволы вздымают.
Помянете добром — хотя и плод мой мал,
Я все же цвел, как мог, и, значит, — злу мешал.

Отважная истина

Герой — кто скажет и себе во зло,
Что черное черно, а белое бело,
Кто хитрости и трюки отметет
И в бой всегда за истину пойдет.

Придворные искусства

Коль при дворе я жить хочу,
То все искусства изучу.
Только б главным овладеть —
Жить без совести суметь.

Юстус Георг Шоттель

ДЕТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ГЛАВНОГО НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

ДЕСЯТАЯ ХВАЛЕБНАЯ РЕЧЬ

1. Справедливости ради следует признать, что истинное удовольствие доставляют разговоры об отчизне, ее благополучии и благосостоянии; рассуждения об упадке и увядании родины выслушивают с вежливым сочувствием и сожалением; отчизну любят превозносить, оставляя о ее славе письменные свидетельства и увековечивая ее в памяти.

2. Каких усердных предшественников мы имеем в лице евреев, греков, римлян! Сколь величественны устремления египтян, фригийцев и других народов! К чему только не прибегают в наши дни итальянцы, испанцы и французы! Все они не только превозносят свою родину, но и свой родной язык, который они в пышном убранстве пускают в дальнее путешествие по свету, с почестями преподносят его иностранцам и особенно нам, немцам, а мы спешим выучить чужой язык, увидеть своими глазами чужую страну; и даже забывая свой родной язык, свою страну, рискуя жизнью, неся большие убытки, мы отправляемся в дальние путешествия, как одержимые насыщаем наш ум чужими обычаями и чужим языком и ставим превыше всего на свете чужестранные манеры и иностранную речь.

3. Римляне, греки, которые достойно демонстрировали своему молодому поколению добродетельные устремления предков в их отношении к родному языку, пробуждали интерес к добрым деяниям, благодаря чему прославлявшийся ими родной язык служил источником благосостояния и благополучия их родины.

Почему бы и нам, уверовав в пользу таких деяний, не представить перед молодым поколением немцев такую же картину добродетельных и славных свершений и не заняться изучением родного языка для пробуждения к нему интереса и поддержания его достоинств и ценностей?[1] Почему бы не поведать об отважных властелинах, королях, курфюрстах и прочих славных героях-немцах, пристрастных к добродетелям и свободных от пороков, обо всех тех, к кому так страстно тянутся идолопоклонники. [...]

11. Если теперь мы коснемся всех имеющихся в немецком языке диалектов (dialecti), или говоров (Mundarten)[2], то перед нами пред-

станет язык, quò ad dialectos[3] расчленяется в основном на верхненемецкий и нижненемецкий, или нижнесаксонский (или, согласно прежним названиям, на франкский и саксонский). Нижненемецкий, или нижнесаксонский, язык имеет несколько диалектов (Dialectos), или говоров (Mundarten), таких, как голландский, брабандский, фризский, вестфальский, брауншвейгский, гольштейнский, мекленбургский и померанский. Верхненемецкий язык имеет не меньшее число своих, отличных друг от друга диалектов, как-то: мейссенский, тюрингский, гессенский, франкский, швабский, баварский, австрийский, силезский, швейцарский. [...]

12. Если кто-нибудь спросил бы, какой из диалектов лучше, чище, богаче словами и выражениями, тот непременно заметил бы, что ни один из немцев не позволяет и не хочет считать себя хуже других, грубее и беднее, но тот, кто вздумает упрекать другие диалекты, считая их бедными, лишенными чистоты и глубины, должен обладать опытом и уметь хорошо разбираться в этих вещах, иначе его суждение о предмете незнакомом, естественным образом, может оказаться ошибочным. И так будет до тех пор, пока каждый диалект не получит своего описания, пока не будет хорошо и доступно отмечено отличие одного диалекта от другого во всех тонкостях, какой бы непомерно большой, трудоемкой и почти невыполнимой ни казалась эта задача. А пока, не имея точных описаний диалектов, можно по праву утверждать, что существует полное незнание и неверное представление о диалектах. Кто имеет дело только с одним диалектом языка, тот опирается не на сам язык. Кто владеет только своим родным диалектом, тот пребывает, несомненно, в тисках полного незнания и неведения. Верхненемецкий язык — это не отдельный диалект, точно так же, как нижненемецкий язык: каждый из них имеет свои диалекты. [...]

15. Вообще это смешно, когда тот или иной человек, особенно житель Мейссена[4], воображает, что владение местным диалектом дает ему право быть судьей и законодателем верхненемецкого языка[5] и посягать на его естественную и неоспоримую правильность (Grundrichtigkeit)[6], произвольно растягивая, нагромождая, общипывая звуки в соответствии со своим слухом, и публично превозносить это как большое достижение, как нечто ценное и необходимое. В результате истинная, достойная хвалы суть языка (как-то: звучание, образование форм и правописание слов) грозит оказаться полностью непонятной и недоступной. Более того, постоянно находятся такие пылкие знатоки, которые полагают, что они вольны состряпать что-то новое, доселе неведомое. Верховной власти совершенно необходимо следить за тем, чтобы глупые юнцы сохраняли свою стряпню для себя, а не доказывали публично через печатное слово, какими знатоками языка они являются на самом деле. Истинная мейссенская речь, которая привычна для Лейпцига, Мерзенбурга, Виттенберга, Дрездена, нежна и благозвучна; она впитала в себя множество слов верхненемецкого языка, хотя хорошо известно, насколько мейссенский диалект в сельской местности и среди кресть-

ян небрежен и испорчен. В наше время уже хорошо известно, как следует говорить по-немецки и правильно писать, а потому нет большой надобности в постоянном нагромождении новых, лишенных оснований рассуждений. У греков и римлян такое обращение с языком могло бы дорого обойтись, а в недавнем прошлом для всех, кто безуспешно пытался внедрить во французском языке недостаточно обоснованные и оправданные нововведения, последовали запрет и осуждение со стороны королевской власти.

Кристиан Вейзе

«НЕРАВНЫЙ, НО БЛАГОРОДНЫЙ ЛЮБОВНЫЙ СОЮЗ», ПРЕДСТАВЛЕННЫЙ НЕСКОЛЬКО ЛЕТ НАЗАД В КОМЕДИИ

Нет надобности доказывать, что комедии чрезвычайно полезны молодым людям, но только при условии, если в них блещет живое красноречие. Ведь главное заключается не только в действии и декламации, в не меньшей степени важна заложенная в комедиях живая и непринужденная выразительность, при которой каждый персонаж подчиняется своей собственной природе. Здесь я не боюсь признаться в том, что я сам не записал ни одной своей комедии из опасения примешать к словам нечто им чуждое и экстравагантное. Напротив, когда я диктую комедию, то за живой декламацией ничего не скрывается.

Наряду с этим следует принять во внимание полезность того, что молодые люди имеют счастливую возможность взглянуть на обыденную жизнь, которая им обычно недоступна и для знакомства с которой необходимо приложить много стараний и усилий. По этой причине у меня никогда не вызывало удивления то, что важные государственные мужи часто ищут у Теренция[1] необычных дивертисментов. То, что происходит в супружеской жизни, в отношениях с детьми, в семейном кругу или по соседству, — все эти события предстают перед ними, как в зеркале, и велико у многих желание сразу же преподнесть юнцам назидание. Но вся сложность в том, что дети за недостатком жизненного опыта только внемлют словам и не вникают в их истинный смысл. Впрочем, я должен признаться, что именно Теренция я так хорошо знал в пору моей юности, что мог бы выступать в роли любого действующего лица. Но по прошествии времени я сам немало удивился тому, что все это обернулось для меня тарабарщиной. В молодости я пытался создать нечто подобное, желая тем самым привлечь внимание публики. У Теренция я заимствовал остроумные, меткие, построенные на наблюдении пассажи и каждый из них трижды вставлял в двустишия, или, выражаясь точнее, в эпиграммы. Но, по мнению высоких ценителей, эти эпиграммы должны были непременно содержать своего рода предостережения и прививать предусмотрительность. И при этом назидательно повторялось: cur comoedia dicatur vitae humanae speculum[2]. Вполне справедливо, что человеческую жизнь мы познаем не только в театральных представлениях; стоит понаблюдать, как ведет себя человек, в каких переделках

он оказывается и каким шутом он может показаться перед сторонним наблюдателем, — и сразу можно понять, что в подобного рода житейских эпизодах мы найдем то же, что еще щедрее, добросердечнее и нагляднее преподносится нам на сцене.

Театр — это не празднословие, не пустые забавы, в нем мы черпаем остроту ума, или, как говорят некоторые умные люди, постигаем мир.

В подобных театральных постановках меня всегда привлекали три жанровые разновидности: во-первых, я брал религиозные сюжеты, во-вторых, отдельные исторические сюжеты и, наконец, меня интересовали некоторые скрытые стороны частной человеческой жизни; во всех пьесах я изображал как необычные стороны жизни, так и то обыденное, что в ней часто встречается. В этом не было ничего особенного, ибо всякий раз преподносились примеры того, что суждено человеку выстрадать в его жизни, встретить в терпеливом ожидании и от чего он должен уберечь себя.

Как бы ни было важно облекать религиозные сюжеты в правдивую форму, все же необходимо отчетливо представлять себе цель, к которой стремится все повествование: не стоит давать толкование событий в душеспасительной речи. Недаром на нас так сильно воздействуют картины на библейские сюжеты, а некоторые любители превозносят и считают бесценными свои издания Библии: сила воздействия будет намного больше, если события со всеми их подробностями предстанут в правдоподобном изображении, сплетаясь с речами и жестами. Я хотел бы сослаться на моего Иова, на Якова, на братоубийцу Каина, на Самсона, Дину, Гауля[3], не говоря уже о других героях, которые не так хорошо известны. И я убежден, что Вам близки эти герои, они вызвали у Вас сочувствие, а некоторые пронзили стрелой сердце. Я надеюсь так же, что у нас еще будет повод к новым полезным размышлениям на эту тему.

Что касается дел государственных, то я, соблюдая по своему разумению надлежащую меру, не вдавался в подробности событий государственной жизни, кои, впрочем, можно было бы почерпнуть из многочисленных воспоминаний умнейших людей. Однако я убежден, что зрители не получили бы желаемого наслаждения. Но уж если мы проводим различие inter Politicam profunde statisticam & qualitercunque Scholasticam[4], то следовало бы воссоздать портреты наиболее добродетельных личностей pro captu[5], а легкими вставками подсластить несколько суровую пищу.

Польза, несомненно, будет велика, если молодой зритель будто только ради наслаждения станет переноситься из одной истории в другую, но при этом не следует забывать наставление в том, как должно презирать пустое тщеславие и как преуспеть в добродетельных устремлениях.

Плоха та комедия, в которой множество событий сменяет друг друга в определенной временной последовательности. Так или иначе, но в

многочисленных переплетениях действия отчетливо обнаруживается направляющая сила божественного провидения. Смысл всего того, что претерпевают бесчисленные герои, их утраты и поиски проясняются только в том случае, когда раскрываются все тонкости. Я бы даже осмелился сказать: сила возвышенного духа проникает так глубоко, что подчиняет себе галантную курьезность некоторых сочинений, и в них проглядывает свет или даже истинная жизнь в ее человеческих свойствах.

В делах, касающихся музыки, я всегда был не слишком сведущ. А если говорить о таком сокровище, как опера, то я, по своему разумению, мало что в этом смыслю. Эти вещи служат наслаждению людей возвышенных, а исполнители могут в полной мере показать свой талант и дарование. Но там, где бедный устроитель театральных представлений вынужден считаться с актерской труппой[6], там остается в силе принцип: Salus juventulis praecipua lex esto[7].

Я не писал комедий в стихах, хотя я это мог бы сделать, и даже с большой легкостью, по той причине, что я не в силах оставить constructionem prosaicam[8]. Кроме того, мне не встретилось ни одного случая, когда бы люди в жизни общались друг с другом с помощью стихов. И уж если я вставил несколько арий, то из желания напомнить каждому, что люди часто распевают песенки для собственного развлечения. Они находят в этом нечто приятное, благодаря чему любая работа легче спорится.

Помимо этого, я не раз в моих изданиях обращал внимание на то, что я с бóльшим удовольствием знакомлю своих друзей с пьесами об обыденной жизни, чем с прочими произведениями. Они неказисты внешне и не могут рассчитывать на пышное убранство и на дорогостоящие печатные машины. Но в то же время каждый может разглядеть в них самого себя и стать обладателем наставления в терпеливости, здравомыслии и осмотрительности.

Может быть, мои пьесы не совсем удачны в том смысле, что их персонажам недостает привычных нам обыденных интонаций в декламации. За всю свою жизнь я только однажды видел одну из моих пьес в чужом театре; я убежал со всех ног, прежде чем действие дошло до последнего акта. Да, это невыносимо слышать, когда столь различимы акцент, диалект и другие мелочи, когда исполнитель не может играть свою роль свободно и непринужденно, как это привычно видеть в обыденной жизни.

Одно дело, когда молодые люди, которым дают прочитать сборник проповедей или какую-либо другую книгу, следят только за текстом и декламируют по существующим правилам. Другое дело, когда они приходят к мысли передать текст так, как они бы сделали это в обычной беседе. Когда музыкант небрежно передает то, что стоит в нотах, теряется все благозвучие. Грациозность нидерландских комедий в том-то и заключается, что в них так удачно текст сочетается с естественной экспрессией. Да, самые обычные сценки, в которых люди импровизируют,

сохраняя естественность, являются более жизненными, чем назидательные речи бедных актеров. Моя память оживила эти материи потому, что именно из-за подобного рода ошибок мои лучшие произведения не получили должного отклика. Тот же недостаток свойствен лирике древних; он проистекает по той причине, что мы не знаем, как эти стихотворения должны были исполняться. Я, конечно же, не могу ставить в вину музыкальным итальянцам, когда они, следуя теперешней моде на латинские арии, подражают им в самой обыкновенной рифме. Я не знаю, почему Гораций основную идею повторял по нескольку раз. Это больше походит на речитатив, которому не следует подражать в наших ариях. И если уж я писал нечто подобное, то к концу строфы всегда завершал основную мысль, поскольку иначе ритурнель плохо согласуется с музыкальным аккомпанементом.

Вопреки своему обыкновению я много рассуждаю в этом предисловии. Это потому, что я многие годы размышлял на эту тему и в своем обращении, побуждаемый благородными чувствами, хотел бы ничего не упустить, но высказать все и не скрывать своих мыслей.

Меня за мои пьесы никто не может упрекнуть, разве лишь только за то, что подчас я вынужден вводить в них много действующих лиц. Но по этому поводу я предлагаю высказать свое суждение людям, понимающим толк в искусстве: не служит ли это воплощению замысла в целом. Одни действующие лица стоят в центре произведения, другие находятся несколько поодаль, но служат важным фоном.

Мои мысли и устремления таковы, что им больше подстать форма правдоподобных повествований. И среди напечатанных книг можно найти тому немало примеров. А если бы их и не было, то тонкость этого момента все равно бы привлекла внимание, и ни один бы читатель, память которого хранит некоторые сведения, не преминул бы отметить это. Мы часто позволяем вскружить себе голову внешним видом и только и взираем на знатных, богатых, и влиятельных людей по большей части с завистью, но если бы мы могли заглянуть поглубже в скрытые от глаз обстоятельства их жизни, то мы увидели бы, что они заслуживают сочувствия и сострадания. Так уж заведено, что беды и печали сопутствуют любому человеку в его жизни. И кто увидит подобное перед собой на чужих примерах, тот, без сомнения, не придет в озлобление, а, напротив, проникнется желанием поразмышлять по этому поводу. А комедию упрекает только тот, кто в своем доме оказывается в переплетении трагических обстоятельств.

Итак, ничто не ново под солнцем! И мы только взываем к всевышнему, чтобы он явил нам свою святую волю, открыл нам наши прегрешения и дал познать мир. Молодой человек из подобных интриг что-нибудь да приобретет для своей пользы и обратится в молитвах к богу, в достойном смирении к самому себе и с разумной предусмотрительностью к коварной и обманчивой мирской жизни.

КОММЕНТАРИИ

ИТАЛИЯ*

Джан Джорджо Триссино
(1478—1550)

Судьба Д. Триссино, потомка знатного аристократического рода, органично вписывается в панораму эпохи. Его деятельность широка и многообразна. Это и научные поиски, и поэтическое творчество, и политическая борьба. С 1514 г. Триссино — в Риме, который при папе Льве X стал одним из самых блестящих центров итальянской культурной жизни. Триссино быстро становится доверенным лицом Льва X, и ему поручаются весьма ответственные политические миссии. С этого же времени он среди лидеров итальянского классицизма.

В 1515 г. Триссино создает «Софонисбу», первую «правильную» трагедию европейского театра, т. е. трагедию, воссоздающую жанровые законы греческой драматургии и соблюдающую предписания Аристотеля. Сюжет — трагическая любовь нумидийской царицы Софонисбы и Массинисы, союзника римлян, — был заимствован драматургом из рассказа римского историка Тита Ливия («История Рима», XXX, 12—15) и из пятой книги петрарковской «Африки». Лучшее произведение Триссино, оказавшее огромное воздействие на новый европейский театр, «Софонисба» была списана в архив романтиками, и только теперь современная критика в полной мере оценила ее эстетическую незаурядность.

Предисловие к «Софонисбе», впервые опубликованное вместе с трагедией в 1524 г., обращает на себя внимание двумя аспектами. Прежде всего в нем впервые центральное место в драматургической эстетике предоставлено Аристотелю. «Поэтика» великого греческого философа была впервые переведена на латинский язык в 1498 г., греческий текст опубликовал в 1508 г. знаменитый венецианский типограф Альдо Мануцио. До этого времени европейский читатель был знаком только с весьма несовершенными парафразами «Поэтики», восходящими к средневековым арабским переводам, и в качестве определяющего эстетического документа выступала одна лишь классическая «Наука поэзии» Горация. Значение аристотелевского сочинения было оценено далеко не сразу — только в середине столетия появляются первые фундаментальные комментарии к «Поэтике» Аристотеля. Триссино начинает переориентацию европейской литературно-критической мысли на новый образец, т. е. стоит у истоков явления, без которого невозможно представить себе историю классицизма. В рамках этой переориентации, кстати, создается и «Поэтика» самого Триссино (1529 г. — публикация первых четырех разделов; 1562 г. — остальных двух).

Вторая замечательная черта предисловия к «Софонисбе» — утверждение итальянского языка в качестве языка новой культуры, равноценной культуре античной. В первой трети XVI в. в Италии латинский язык в литературе Возрождения уступает свою монопольную роль и место итальянскому языку. Решительный отказ Триссино возрождать античный жанр в античных языковых формах тем более примечателен и весом, что исходит от эллиниста до мозга костей, представителя рафинированной аристократической культуры и высказан в качестве серьезной эстетической

---

* *Комментарии к итальянскому разделу составлены М. Л. Андреевым.*

программы. Верный этой программе в течение всей своей жизни, Триссино в «Послании о буквах, вновь добавленных к итальянскому языку» (1524) предлагает реформу итальянской орфографии; в 1529 г. публикует найденный им текст трактата Данте «О народном красноречии» вместе со своим переводом. В том же году диалогом «Хранитель замка» он включается в начатую Бембо дискуссию об итальянском литературном языке. Триссино отвергает пропагандируемый тогда многими тосканский приоритет и защищает идею внерегионального языка, материальная основа которого — в лексическом единстве итальянских диалектов. Он оспаривает требование абсолютизировать в живой литературной практике язык Петрарки и Боккаччо и принимает идею исторического прогресса языка, выдвигает принцип ориентации на современную речь.

Памятником нового итальянского гуманизма должна была, по мысли Триссино, стать его эпическая поэма «Италия, освобожденная от готов» (1548), однако поэма не удалась и была холодно встречена.

ПОСВЯЩЕНИЕ «СОФОНИСБЫ»

Перевод выполнен по изданию Teatro italiano antico, v. I. Milano, 1809. Сверен М. Л. Андреевым. На русском языке публикуется впервые.

[1] *Лев X* — Джованни Медичи, сын Лоренцо Медичи Великолепного, папа римский с 1513 по 1522 г. — *31*

[2] Триссино пересказывает аристотелевское определение трагедии (см.: Аристотель. Поэтика, 1449b24) и предметов подражания (там же, 1448a1). Полигнот жил во время греко-персидских войн (первая половина V в. до н. э.), Павсон позже, при Аристофане (кон. V — нач. IV в. до н. э.). — *31*

[3] В выделении шести качественных частей трагедии Триссино следует за Аристотелем (см.: Аристотель. Поэтика, 1449b30 — 1450a3). В пятом разделе своей «Поэтики» Триссино соотносит четыре из этих частей с четырьмя видами трагедии (см.: Аристотель. Поэтика, 1455b33): сложную трагедию — с фабулой, трагедию страстей — с разумным высказыванием (discorso), моральную — с характером и трагедию чудесного — с речью. «Софонисбу» Триссино причисляет ко второму роду, качественная основа которого — разумное высказывание, отделяя ее, таким образом, и от трагедии, построенной на интриге, и от трагедии, построенной с помощью риторических средств. Не действие в основе его поэтики, а слово как точка сплетения чувства и мысли. — *32*

[4] Бернардо Довици да Биббиена, вписавший (двумя годами ранее «Софонисбы» Триссино) первую страницу в историю «правильной» комедии, оправдывал выбор языка «Комедии о Каландро» аргументами, весьма близкими к тем, которые приводит создатель «правильной» трагедии. «Написана она не по латыни, ибо автор, предназначая ее бесчисленному множеству людей, большей частью необразованных, и желая доставить им удовольствие, дал ей народный язык, дабы, понятная всем, всем была в равной мере угодна. Кроме того, язык, данный нам богом и природой, не должно почитать и любить меньше, нежели латинский, греческий и еврейский, каковым наш не уступит, если мы его будем возвышать, соблюдать и сохранять в чистоте, как греки и прочие поступали со своим» (Da Bibbiena. La Calandria.— In: Il Teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento, T. I. Torino, 1977, p. 9),— *32*

[5] В итальянской трагедии XVI в. можно выделить две стилевые тенденции. Первая ведет к десемантизации слова, к растворению смысла в лирической музыкальности звуковых и ритмических компонентов речи. У истоков этого направления стоит современник Триссино Дж. Ручелаи с его «Розмундой» и «Орестом», а высшие достижения этой концепции драматического стиля связаны с трагикомедией (Тассо, Гварини) и мелодрамой конца века. Триссино дает начало другому направлению, для сторонников которого ценность трагедии — в ее рациональной структуре. — *32*

[6] *Плутарх* (ок. 45 — 120) — греческий историк и философ-моралист, автор знаменитых «Параллельных жизнеописаний» и множества трактатов, объединенных под названием «Моральные сочинения». — *32*

[7] *Ксеркс* — царь Персии в 486—465 гг. до н. э. Ср.: Элиан. Пестрые рассказы, XII, 40.

Пьетро Бембо
(1470 — 1547)

П. Бембо принадлежал к знатному венецианскому роду. Получил разностороннее гуманистическое образование. В 90-е годы Бембо устанавливает дружеские отношения с Альдо Мануцио и его «филоэллинской» академией; посещая Феррару, один из центров ренессансной культуры, знакомится с Ариосто и Строцци.

Первым шагом к культурной реформе Бембо стала подготовка к печати для Альдо Мануцио текста «Книги песен» Петрарки, а в 1505 г. в издании того же Альдо Мануцио выходит первое оригинальное произведение Бембо «Азоланские беседы» — диалоги о сущности любви в трех книгах. Тем самым было положено начало сразу двум влиятельным литературным традициям XVI в.: петраркистской лирике и жанру трактатов о природе любви. Но самым важным завоеванием Бембо в «Азоланских беседах» была новая концепция языка. Свою прозу он строит по образцу «Декамерона», в чем на первый взгляд не было ничего нового. Однако подражатели Боккаччо в XV в. (Мазуччо, Ариенти), широко используя стилевые приемы своего образца, не имели в виду сохранение его языка во всей целостности. Бембо же возвращается именно к языку «Декамерона», изгоняя из своей прозы диалектизмы и неологизмы на всех уровнях — от лексического до орфографического. Друзья Бембо (их позицию в «Рассуждениях в прозе о народном языке» представляет Строцци) разочарованы: многообещающий гуманист, в ренессансном смысле этого слова, автор нескольких изящных латинских и греческих сочинений «опустился» до плебейской литературы. На самом же деле уже в первой своей книге Бембо стремится к формированию языка новой культуры, который не уступал бы по своим качествам и возможностям латинскому.

Есть основания считать, что первые две книги «Рассуждений в прозе о народном языке» были готовы в начальном варианте уже к 1512 г. Но в том же году Бембо получает приглашение Льва X занять место апостолического секретаря. Бембо соглашается, и это надолго прерывает работу над книгой — в Ватикане Льва X, с его культом цицероновского красноречия, пропаганда итальянского языка была немыслима.

Бембо становится глашатаем культурной программы нового римского первосвященника. В 1513 г. он обменивается письмами с Джованфранческо Пико делла Мирандола — завязывается знаменитая полемика о подражании. По мнению Пико, образцами для подражания могут быть все выдающиеся писатели, по мнению Бембо — только Цицерон и Вергилий. Веря в историческую эволюцию стиля, Бембо убежден в то же время, что в определенный момент достигается предельная эстетическая полнота, — таков, на его взгляд, стиль золотого века латинской литературы. Ниспровергая кумиров своей юности — гуманистов XV в. Полициано, Барбаро, с их стилевыми экспериментами, с их энциклопедизмом и философичностью, Бембо утверждает в качестве важнейшего внутреннего критерия творчества единство стиля, которое достижимо, по его мнению, только при условии единства образца. «Цицеронианство» Бембо победило в XVI в., несмотря на многие авторитетные возражения (например, Эразм Роттердамский). Эта деятельность Бембо внешне была совершенно не связана с его прежними усилиями, предпринятыми во имя родного итальянского языка. Но в действительности жесткое ограничение латинской литературной культуры двумя именами, четкий предел, ей поставленный, давали место параллельной

культуре — итальянской и подсказывали формулы для ее строительства. В 1521 г. Бембо удаляется от дел и на своей вилле под Падуей берется за работу над прерванным трактатом об итальянском литературном языке. Однако тем временем его приоритету был нанесен неожиданный удар: в 1516 г. вышла в свет первая итальянская грамматика Д. Фортунио. Опасаясь обвинений в плагиате, пусть и совершенно беспочвенных, Бембо полностью игнорирует в своем сочинении трактат соперника и всеми способами внушает читателю, что «Рассуждения в прозе о народном языке» были закончены уже в 1516 г., тогда как они вряд ли могли быть завершены ранее 1524 г. Изданы «Рассуждения в прозе о народном языке» в 1525 г.

Значение «Рассуждений в прозе о народном языке» для итальянской литературы огромно. Бембо не только отстоял достоинство итальянского языка, не только обосновал его почетное место в одном ряду с классическими, он дал итальянским писателям и поэтам конкретный материал для создания литературы. В этом Бембо отличается и от Данте, и от своих современников. Данте только ищет еще пребывающий в потенции язык (с его трактатом «О народном красноречии» Бембо познакомился в десятые годы, благодаря Триссино), Кальмета (см. о нем далее) пытается искусственно сконструировать язык, на котором никто и никогда не писал, Бембо же предлагает читателю именно конкретное слово, реальные способы построения фразы, периода в едином целом художественного произведения, причем все это освящено высочайшим авторитетом своей, итальянской классики — Данте, Петрарки, Боккаччо. Конечно, при этом была неизбежна значительная архаизация языка, приходилось отвергать слова и выражения, вошедшие в обиход, но не зафиксированные у Петрарки или Боккаччо, но Бембо считает необходимым смириться с этим ради единственного жизненного принципа лингвистического единства. И литература Италии последовала за Бембо; вскоре (к 1540 г.) язык, который проповедовал Бембо, стал единственным литературным языком Италии и оставался им добрых три столетия.

Это главное, но не единственное замечательное достижение Бембо. В основе его трактата — новая для того времени концепция литературы. В эпоху Бембо еще полным признанием пользовалась аллегорическая интерпретация произведения: текст воспринимался как хранитель потаенных значений. Бембо впервые определил творчество Данте, Петрарки и Боккаччо в терминах языка и стиля и только в них. И хотя стиль для него — категория неизменная и потому исчерпывается сочетанием риторических приемов, но факт восприятия литературы в свойственных ей самой понятиях явился новаторством крупного масштаба. Бембо можно считать первым в Италии историком национальной литературы и языка, так как их история именно под его пером обрела последовательность и систему. Бембо — первый провансалист. Бембо — автор первой научной (а не эмпирической, как у Фортунио) грамматики и т. д.

В последние годы жизни Бембо готовит к переизданию свои сочинения, собирает и издает «Стихотворения», окончательно закрепившие триумф петраркизма в итальянской поэзии. В 1549 г., уже после смерти Бембо, опубликована окончательная редакция «Рассуждений в прозе о народном языке».

«РАССУЖДЕНИЯ В ПРОЗЕ О НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ»

Для настоящего издания переведена (с незначительным пропуском) первая книга трактата. Во второй книге рассматриваются идея и реальный материал образцового стиля с делением по риторическому принципу: на расположение (dispositio), т. е. порядок слов в предложении, морфологический порядок (выбор более благозвучного рода, числа, падежа), и словесное выражение (elocutio), т. е. отбор слов, соответствующих материи. В качестве иллюстраций даются примеры из Петрарки и Боккаччо. Третья книга представляет собой итальянскую грамматику. Перевод выполнен по изданию: Bembo P. Prose della volgar lingua, v. I. Milano, 1810. Сверен Р. И. Хлодовским по изданию: Bembo P. Prose e rime. Torino, 1960. На русском языке публикуется впервые.

[1] *Джулио де Медичи* — сын Джулиано, брата Лоренцо Великолепного. Кардинал в 1513 г., папа римский в 1523 г. Трактат был вручен Джулио де Медичи в октябре 1524 г., когда он уже был папой римским под именем Клемента VII; анахронизм в посвящении сознателен — это одна из попыток убедить читателя в том, что «Рассуждения в прозе о народном языке» были закончены в 1516 г. — *33*

[2] Данте («О народном красноречии», I, X) насчитывал четырнадцать основных наречий в итальянском языке. — *33*

[3] *Джулиано де Медичи* (1479—1516) — третий сын Лоренцо Великолепного и двоюродный брат кардинала Джулио, которому посвящен трактат. В качестве одного из собеседников выведен также в замечательном произведении зрелого Возрождения — в «Книге о придворном» (1528) Кастильоне. Утверждение, что Джулиано «ныне» является герцогом Немурским, относит фиктивную дату написания книги к временному интервалу с января 1515 г., когда Джулиано получил от французского короля титул герцога, до марта 1516 г.

Федериго Фрегозо (ум. в 1541 г.) — также один из персонажей-собеседников в «Книге о придворном» Кастильоне (ср. о нем: Ариосто. Неистовый Орландо, XLII, 20). В 1507 г. стал архиепископом Салерно, в 1539 г. — кардиналом. Впоследствии — один из наиболее заметных деятелей католической контрреформации.

Эрколе Строцци (ок. 1473—1508) — сын Тито Веспасиано Строцци; подобно отцу, видный гуманист и латинский поэт. В конце жизни Строцци обращается к творчеству на итальянском языке. И в трактате у Бембо в итоге он освобождается от всех сомнений и предубеждения в отношении итальянского языка.

Карло Бембо — младший брат Пьетро Бембо; умер, как говорится далее в тексте, 30 декабря 1503 г. — *34*

[4] *Лоренцо* де Медичи Великолепный (1449—1492) — правитель Флоренции, выдающийся государственный деятель и замечательный поэт. — *34*

[5] Медичи были изгнаны из Флоренции в 1494 г. Пьетро — старший сын Лоренцо Великолепного (ум. в 1503 г.); Джованни, второй его сын, став в 1513 г. папой римским под именем Льва X, включил Джулио в первый список кардиналов нового понтификата. — *34*

[6] *...с одним из них дружившем...* — Речь идет о Строцци, который был убит в 1508 г.; остальные участники диалога в 1515 г. (фиктивное время посвящения трактата) были еще живы. — *34*

[7] Диалог, таким образом, отнесен к декабрю 1502 г. — *34*

[8] *Полуночник* — см. далее в тексте (в оригинале «rovaio»). — *35*

[9] Строцци намекает на «Азоланские беседы» Бембо, хотя в 1502 г. он их еще, естественно, знать не мог. — *35*

[10] Ср.: Данте. Пир, I, VI, 10; I, XII, 5; О народном красноречии, I, 1. — *36*

[11] Мнение о том, что итальянский язык существовал уже в эпоху классической латыни в качестве языка простонародья, отстаивал в XV в. флорентийский гуманист Леонардо Бруни. — *37*

[12] См.: Цицерон. Тускуланские беседы, I, 1—3; О природе богов (вступление). К Цицерону в аналогичном случае апеллировал Данте (см.: Данте. Пир, I, XI, 14) — *37*

[13] *Данте* Алигьери (1265—1321) — великий итальянский поэт. Франческо *Петрарка* (1304—1374) — великий итальянский гуманист и поэт. Джованни *Боккаччо* (1313—1375) — выдающийся итальянский писатель. *Чино* да Пистойя (ок. 1265—1270 — 1336) — один из известнейших поэтов школы «нового сладостного стиля», друг Данте. — *37*

[14] Цитата из Горация (Сатиры, I, X, 34). — *38*

[15] Неизвестно, кто именно здесь подразумевается. — *38*

[16] Лодовико Кастельветро, один из виднейших итальянских теоретиков литературы второй половины XVI в., выступавший в своих работах как оппонент Бембо и бывший самым авторитетным его комментатором, также обращается к генезису итальянского языка. В своем комментарии к «Рассуждениям в прозе о народном языке» (1563) он соглашается с Бембо в том, что в отношении грамматической

структуры современный итальянский язык не имеет прямого подобия в древности, но при этом Кастельветро заявляет о существовании в Древнем Риме двух языков — языка письменности и простонародной речи, у которой и заимствовал свой лексический состав итальянский язык. — *38*

[17] Лоренцо Великолепный действительно много сделал для развития греческой филологии в Италии: в его время во Флоренции преподавали такие известные византийские ученые, как И. Аргиропуло, Плифон, Д. Халкондил, Ласкарис. — *39*

[18] Бембо сам отдал дань подобным «забавам»: он писал стихи на греческом и составил речь в похвалу греческой филологии. — *39*

[19] Популярное в эпоху Возрождения мнение; впервые его высказал Флавио Бьондо (см.: Biondo F. De verbis romanae locutionis).— *39*

[20] *Аланы* — племена сарматского происхождения. *Готы* находились в Италии с 489 по 555 г. — *39*

[21] *Лангобарды* владели Италией с 568 по 774 г. Легенда о том, что лангобардов призвал в Италию византийский полководец Нарцесс, была широко распространена (см., например: Biondo F. Historiae ab inclinatione Romanorum imperii, VII; Макьявелли Н. История Флоренции, I, 8). — *39*

[22] Л. Кастельветро в комментарии к «Рассуждениям в прозе о народном языке» следующим образом описывает происхождение итальянского языка: при императорах — неиталийцах вульгарная латынь стала придворным языком, при лангобардах началось ее грамматическое и лексическое перерождение; возникновение свободных коммун и их юридические нужды привели к закреплению вольгаре, поддержанному и продолженному литературой, создаваемой на новом языке. — *40*

[23] Уже в 1502 г. герцогство Миланское находилось под властью Франции, которая, как и Испания, претендовала также на Неаполь. — *40*

[24] С сицилийской поэтической школы (Джакомо да Лентини, Гвидо и Одо делла Колонне, Пьеро делла Винья, Риналдо д'Аквино и др.) действительно начинается история итальянской литературы. Начало деятельности школы, сложившейся при дворе императора Фридриха II (1194—1250) в Палермо, относится ко второй четверти XIII в. — *40*

[25] Бембо вслед за Данте (см.: Данте. О народном красноречии, I, XII) отделяет сицилийскую школу, которую он считает не региональной, а имеющей общеитальянское значение, от поэзии на собственно сицилийском диалекте. — *40*

[26] О юности Фрегозо ничего не известно. С одной стороны, нет оснований сомневаться в достоверности его биографических данных, сообщенных Бембо. С другой стороны, Бембо, безусловно, приписал ему свои собственные идеи. — *40*

[27] Далее в переводе опущен отрывок, в котором (устами Фрегозо) Бембо на конкретных примерах показывает, чем итальянский язык обязан провансальскому. — *40*

[28] Данте также противопоставлял неизменность латыни неустойчивости народного языка («Пир», I, V, 7). Кастельветро же в комментарии к трактату Бембо указывал на историческую изменчивость латинского языка, соглашаясь с отсутствием в нем региональных языковых различий. — *41*

[29] Имеется в виду Винченцо Колло, по прозвищу *Кальмета* (ок. 1460—1508); его сочинение «О народной поэзии» утрачено. Является одним из персонажей известной «Книги о придворном» Кастильоне. — *41*

[30] Уроженцем Валенсии был Александр VI Борджа (папа римский с 1492 г. по 1503 г.); его предшественник, Иннокентий VIII, — генуэзец. — *42*

[31] *Габриэле Трифоне* (ок. 1470—1549) — друг и соотечественник Бембо, персонаж многих диалогов XVI в. В 1512 г. Бембо посылал ему на просмотр первые две книги «Рассуждений». — *42*

[32] Четыре греческих языка — аттический, ионийский, эолийский, дорийский. — *42*

[33] Кастельветро в комментарии к «Рассуждениям в прозе о народном языке» излагает концепцию Кальметы иначе, нежели Бембо. В его интерпретации позиция Кальметы такова: поэт должен изучить современный флорентийский язык вместе с языком Данте и Петрарки; римский же двор, где в изобилии представлены все

итальянские наречия, обогатит этот язык лучшими качествами каждого диалекта. Кальмета предполагает, что придворный язык, безусловно, лучше простонародного и из совокупности всех придворных языков должен родиться литературный — путешествие в Рим может просто избавить поэта от необходимости объезжать все итальянские дворы. Не соглашаясь с Кальметой, Кастельветро утверждает, что придворный язык лучше народного при республиканских правительствах и хуже при монархических, а язык всех итальянских дворов хуже народного. — *42*

[34] Кастельветро, напротив, считает языком только живую народную речь, произведения же писателей — мертвыми образами живых в прошлом языков. — *43*

[35] *Плавт* (ок. 254—184 гг. до н. э.) — крупнейший древнеримский поэт — комедиограф. *Вергилий* (70—19 гг. до н. э.) — великий римский поэт. *Теренций* (185—159 гг. до н. э.) — знаменитый римский комедиограф. *Цицерон* (106—43 гг. до н. э.) — выдающийся оратор, адвокат, писатель и политический деятель Древнего Рима. Марк *Варрон* (116—28 гг. до н. э.) — римский ученый — энциклопедист. — *43*

[36] *...в книгах своих Азоланских...* — Имеются в виду «Азоланские беседы» П. Бембо. — *44*

[37] Кастельветро отвергает представление о превосходстве тосканского языка в фонетической и грамматической областях, подчеркивая, что его первенство связано не с природными качествами, а с установившейся традицией. Последний тезис, правда, не касается Бембо, для которого язык — продукт творчества и являет свои достоинства не сам по себе, а в конкретных произведениях писателей и поэтов, благодаря их художественному таланту (На врожденных, естественных преимуществах тосканского языка настаивал Н. Макьявелли.). — *44*

[38] Речь идет о Леонардо *Джустиниани* (1388—1446). Его перу принадлежит ряд поэтических произведений, написанных на итальянском языке в духе народных традиций и с использованием конкретных форм народной поэзии. — *44*

[39] Никколо *Козмико* (ум. в 1500 г.) — венецианский поэт. — *44*

[40] Здесь Бембо мельком касается теории трех стилей, которую он более подробно развивает в не вошедшей в настоящее издание IV главе второй книги трактата. — *45*

[41] Valore («доблесть»), действительно, слово новое (ср.: Данте. Пир, IV, II, 11). Подобным аргументом пользовался еще Цицерон, утверждая, что в греческом языке нет соответствия латинскому слову «ineptus» («неуместное») (см.: Цицерон. Об ораторе, II, 4, 18). — *45*

[42] Ср.: Данте. О народном красноречии, II, I, 1. — *45*

[43] Для Бембо как будто не существует замечательной тосканской поэзии XV в., причем не только близкой к «простонародному слогу» (Пульчи, Буркьелло), но и самой что ни на есть «аристократической» (Полициано). — *46*

[44] *Гвидо Кавальканти* (ок. 1260—1300) — один из лучших поэтов школы «сладостного нового стиля», друг Данте. Под *Фаринатой дельи Уберти* Бембо, видимо, имеет в виду Лапо Фаринату Уберти, стихотворение которого, обращенное к Кавальканти, наличествовало в списке тосканской поэзии XIII в. *Гвиттоне* д'Ареццо (ок. 1230—1294) — продолжатель традиции сицилийской школы в Тоскане, автор более 300 стихотворений и эпистолярной прозы. — *46*

[45] Устаревшие формы слов «хула», «удовольствие», «мой», «должен», «красота», «ошибка», «свет», «любовь», «сведущий», «сердечно». — *46*

[46] *Канцона* — лирическое стихотворение со сложной системой рифмовки. Форма стиха строфическая (обычно 5—7 строф). Введена в обиход поэтами Прованса. Образцы канцоны принадлежат Данте, Петрарке и др. — *46*

[47] Джулиано Медичи Великолепный представляет в диалоге точку зрения на литературу, которая была весьма популярна у теоретиков XVI в. Среди ее сторонников — современники Бембо: Кастильоне, автор «Книги о придворном», Триссино; позднее эти идеи будет развивать Кастельветро. — *46*

[48] *Демосфен* (384—322 гг. до н. э.) — выдающийся оратор и политический деятель Древней Греции. *Аристофан* (450—388 гг. до н. э.) — великий греческий комедиограф. — *47*

[49] Имеются в виду «Георгики» Вергилия. — *48*

[50] Квинт *Энний* (239—169 гг. до н. э.) — римский эпический поэт, автор «Анналов». — *48.*

[51] *Гвидо Гвиницелли* (между 1230 и 1240—1274) — основатель школы «сладостного нового стиля». — *48*

[52] Имеется в виду *Сенека* Старший (ок. 54 г. до н. э. — 39 г. н. э.) — римский ритор или *Сенека* Младший (ок. 4 г. до н. э. — 65 г. н. э.) — философ-стоик и автор девяти трагедий. Гай Светоний *Транквилл* (ок. 70—160) — римский историк, автор «Жизнеописаний двенадцати цезарей». Марк Анний *Лукан* (39—65) — римский поэт, автор незаконченной поэмы «Фарсалия», посвященной гражданской войне Цезаря и Помпея. Клавдий *Клавдиан* (ок. 375 — после 404) — латинский поэт, автор эпиграмм и поэмы «Гигантомахия». — *48*

[53] Кастельветро считает, что языки разных эпох равны по достоинству; язык Цицерона предпочтен языку Сенеки не из-за его реальных преимуществ, а в силу традиционного мнения, начало которому положил Петрарка. Писатель, как утверждает Кастельветро, должен пользоваться только языком своего времени. — *49*

Юлий Цезарь Скалигер
(1484 — 1558)

Скалигер родился в семье скромного горожанина (Бордони). Получил степень доктора медицины в Болонском университете. С 1525 г. жил во Франции, в Ажене, где был врачом местного епископа. Дебютировал на литературно-критическом поприще, включившись в полемику о подражании (1531 г.), причем выказал себя убежденным сторонником «цицеронианства», главным проповедником которого был тогда Бембо. Скалигер известен прежде всего своей «Поэтикой», изданной в 1561 г., посмертно. «Поэтика» Скалигера, исполненная общеевропейским классицистическим духом, оказала особенно значительное влияние на французских теоретиков классицизма, в Италии авторитет Скалигера был менее весом. Позиция Скалигера в теоретических дискуссиях XVI в. отличается совмещением крайностей, а порою и очевидной эклектичностью. В его концепции поэзии можно выделить по крайней мере три не до конца примиренных принципа: гуманистический принцип подражания абсолютному стилевому образцу («цицеронианство»), неоплатонический принцип художественного гения, создающего «вторую», лучшую природу, аристотелевский принцип подражания природе. Главное для Скалигера не определение сущности поэтического творчества во всей его сложности, а выдвижение на первый план педагогических нравоучительных задач искусства, поэзия для него — это «веселая наука» (doctrina jucunda). В своей «Поэтике» Скалигер увлечен прежде всего анализом самим по себе, виртуозной игрой семантическими оттенками понятий, логическим конструированием и систематизацией. И хотя эта систематизация не выливается в какую-либо общую законченную систему, но Скалигер столь удачно предвосхитил вкус будущего века, века логики, что оказался принятым им в разряд безусловных авторитетов, несмотря на сравнительную бедность оригинальных выводов и заметную хаотичность всего сочинения в целом.

«ПОЭТИКА»

Трактат состоит из семи книг, содержание которых в общем виде таково: I — история и теория жанров, II — формы стиха, III — персонаж, IV — стиль и поэтические фигуры, V — сопоставительные сравнения классических авторов, VI — очерк истории латинской поэзии, VII — приложение. Ввиду огромного объема скалигеровского трактата значительная его часть в настоящем издании по необходимости

опущена. Перевод выполнен по изданию: Julii Caesaris Scaligeri Viri Clarissimi, Poetices libri septem. Apud A. Vincentium. [Lyone], 1561. Сверен М. Л. Андреевым. На русском языке публикуется впервые.

[1] «Ритм», «соразмерность» (*греч.*). Ср.: Цицерон. Оратор, 20, 67. — *50*

[2] Ср.: Цицерон. Оратор, 21, 69. — *50*

[3] Характеристика поэзии в ряду наук и искусств, имеющих дело с речью как со своей материей, — общее место трактатов XVI в. Автор первого фундаментального комментария к «Поэтике» Аристотеля (1548) Ф. Робортелло (см. о нем далее, Тассо, прим. 25) выделял пять родов речевой деятельности: доказывающий, диалектический, риторический, софистический, поэтический. Эта классификация основана на постепенности перехода от истины ко лжи: первый род включает в себя истинное, второй — возможное, третий — убедительное, четвертый — кажущееся истинным, пятый, т. е. поэзия, — ложное. — *51*

[4] Ср.: Гораций. Наука поэзии, 334—335. — *51*

[5] «Военная хитрость» (*греч.*). — *51*

[6] В определении целей поэзии литературно-критическая теория XVI в., как правило, колеблется между двумя совершенно различными положениями: или поэзия служит только развлечению (Кастельветро), или развлечение лишь средство для решения иных высших задач. Вначале сторонники морально-педагогической направленности поэтического творчества связывали решение этих задач с верностью художественного подражания, так что само по себе произведение могло рассматриваться и вне его воздействия на читателя. Затем, во второй половине века, на первый план была вынесена прямая пропаганда тех или иных моральных или философских истин. — *51*

[7] Аристофан. Лягушки, 1009—1010. *Еврипид* (ок. 480 или 484—406 гг. до н. э.) — великий древнегреческий драматург. — *51*

[8] См.: Платон. Ион, 540—542. — *51*

[9] О беседе *Диотимы* с Сократом рассказывается в платоновском «Пире» (201d). *Аспасию* (V в. до н. э.), подругу афинского стратега Перикла, прославленную своим умом и красотой, Сократ считал своей наставницей в риторике (см.: Платон. Менексен, 235e). — *51*

[10] Марк Фурий *Камилл* (ум. в 364 г. до н. э.) — полководец, диктатор Рима. Публий Корнелий *Сципион* (ум. в 183 г. до н. э.) — крупный полководец и государственный деятель Древнего Рима, победитель Ганнибала. *Ганнибал* (247—183 гг. до н. э.) — карфагенский полководец. *Югурта* — царь Нумидии (111—105 гг. до н. э.), враг Рима. — *51*

[11] «Творить» (*греч.*). — *52*

[12] См.: Гораций. Наука поэзии, 320. — *52*

[13] Трудно сказать, кого именно подразумевает здесь Скалигер под «грамматиками». Традиция «неуважительного» отношения к «грамматикам», возможно, восходит к Сексту Эмпирику, который уподоблял «критика» — архитектору, а «грамматика» — его прислужнику и считал, что последний способен быть лишь «истолкователем глосс, расстановщиком просодий и знатоком тому подобного» (Секст Эмпирик. Против ученых, I, 79). — *52*

[14] Тит *Ливий* (59 г. до н. э. — 17 г. н. э.) — римский историк. — *52*

[15] См.: Лукан. Фарсалия. I, 185—192; III, 9—93. — *52*

[16] *Фукидид* (455—400 гг. до н. э.) — греческий историк. — *52*

[17] Hos epoiesen Empedoclês (*греч.*) — «как сделал (сотворил) Эмпедокл»; poietén (*греч.*) — «поэтом»; *Эмпедокл* (V в. до н. э.) — греческий философ, автор философских поэм. — *52*

[18] «*Маргит*» (VII в. до н. э.) — комическая поэма, автором которой считался Гомер. — *52*

[19] Pepoiemai, pepoiesai, pepoietai (*греч.*) — личные формы перфекта от глагола poiein; hairema, hairesis, hairetés «найденное», «нахождение», «находящий». — *53*

[20] Аристотель в «Метафизике» определяет четыре причины бытия следующим образом: материальная — тот субстрат, в котором осуществляется понятие; формальная — понятие, реализация которого переводит материю из возможности в действительность; действующая — причина движения; конечная — цель движения. Скалигер использует философскую терминологию в анализе поэзии: материальная причина поэзии — слово, формальная — совокупность поэтических закономерностей («поэтика»), действующая — поэт, конечная — наставление посредством подражания. — *53*

[21] Средства подражания, по Аристотелю («Поэтика», 1447a18), ритм, слово и гармония. Способ подражания — авторская речь, сочетающаяся с речью персонажей (эпос), авторская речь (лирика), речь персонажей (трагедия). — *53*

[22] См.: Овидий. Метаморфозы, VII, I—296. *Овидий* (43 г. до н. э. — 17 г. н. э.) — римский поэт. Имеется в виду трагедия Сенеки «Медея». — *53*

[23] «Титир» — «Буколики» Вергилия, названные так Скалигером по имени центрального персонажа. — *53*

[24] Тит *Лукреций* Кар (95—55 или 51 гг. до н. э.) — римский поэт и философ, автор философской поэмы «О природе вещей». — *53*

[25] Diegetikón, exgematikón, apodiegematikón (*греч.*) «рассказывающий», «повествующий». — *53*

[26] «Разговорный» (*греч.*). — *53*

[27] «Речь» (*греч.*). — *53*

[28] Dia (*греч.*) — «через»; diaprò, diamperès (*греч.*) «через», «насквозь». — *53*

[29] Diverbium (*лат.*) «разговор», «диалог» (см.: Ливий Т. История Рима с его основания, VII, 2). — *53*

[30] Аристотель называл Алексамена Теосского первооткрывателем жанра диалога в не дошедшей до нас книге «О поэтах» (см.: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, III, 48). — *53*

[31] *Лукиан* (I в. н. э.) — греческий сатирик, автор диалогов. — *53*

[32] *Кратет* (V в. до н. э.) — античный комедиограф; первым, по свидетельству Аристотеля, перестал в комедии высмеивать отдельных людей и начал разрабатывать сюжеты общего характера. — *53*

[33] Для Платона (см.: «Государство», III) и его последователей подражание — специфическое свойство именно драматических жанров. — *54*

[34] Miktón (*греч.*) «смешанный»; koinón (*греч.*) «общий». — *54*

[35] *Гимны* — хоровая лирика религиозного или хвалебного рода; *пеан* — гимн Аполлону; *мелика* — одноголосная лирика; *сколии* — застольные песни. — *54*

[36] *Экзодий* (экзод?) — в точном значении: заключительная часть трагедии, после которой не бывает песни хора; *гименей* — свадебный гимн; *элегия* — стихотворение, написанное элегическим дистихом (чередование гекзаметра и пентаметра); *монодий* — сольная песнь или монолог героя в трагедии; *эпиграмма* — здесь «надпись» элегическим стихом под каким-либо предметом (статуей, даром и пр.). — *54*

[37] См.: Платон. Пир, 223d. — *54*

[38] Названы комедии Плавта. — *55*

[39] *Претекстата* (или претекста) — первоначально окаймленная пурпуром тога, которую носили римские магистраты и жрецы; отсюда — трагедия того же названия. Комедия на римский сюжет называлась тогата. Определение претекстаты как комедии встречается, например, у Ф. Робортелло, известного теоретика искусства XVI в., в его трактате «О комедии» (Explicationes de comoedia, 1548). Путаница, вероятно, возникла из-за неверной интерпретации соответствующего места у Элия Доната — римского грамматика и ритора, оставившего комментарий к Теренцию, который долгое время был единственным источником сведений об античной комедии. — *55*

[40] *Хремет* — традиционное имя старика в новой аттической комедии; *Дав* — имя раба; *Феида* — имя гетеры. — *55*

[41] Аристотель. Поэтика, 1449b24 (Скалигер цитирует по-гречески). Здесь и далее «Поэтика» Аристотеля в переводе М. Л. Гаспарова. — См.: «Аристотель и античная литература». М., 1976. — *55*

[42] *Мусей* (V—VI вв.) — греческий грамматик и эпический поэт, автор небольшой

поэмы «Геро и Леандр»; нередко отождествлялся с мифическим поэтом догомеровской эпохи. — *55*

[43] Плавт. Два Менехма, 882. — *55*

[44] Донат (De comoedia, VII, 1), у которого Скалигер заимствует это деление, насчитывает четыре части: пролог, протасис, эпитасис, катастрофэ, но Скалигер, как это явствует из текста, исключает пролог из числа главных частей. По Донату, протасис — начало действия, постепенное знакомство зрителей с ситуацией, эпитасис — завязка интриги, катастрофэ — развязка. О катастасисе см. далее, с. 57 наст. изд. — *56*

[45] Первый акт «Хвастливого воина» никак не связан с основным действием, только во втором акте раб произносит пролог и начинается развитие сюжета. — *56*

[46] *Аргумент* — изложение содержания; *мим — зд.*: пантомима. — *56*

[47] Скалигер хочет сказать, что лицо, произносящее пролог в комедии, относится к действию со стороны (с точки зрения автора, актера и т. п.). Такой отстраненный от действия пролог впервые появляется в новой аттической комедии (IV—III вв. до н. э.). В классической трагедии прологом назывался собственно первый акт — часть пьесы до выступления хора. Но трагедиографы XVI в., не считаясь с традицией, вводили в свои произведения прологи по образцу комедийных: если в «Софонисбе» Триссино пролог строится так же, как у греков, то у Джиральди в трагедии «Орбекка» (1541) появляется своеобразный персонаж, так и именуемый «пролог», говорящий от имени автора и своими устами оправдывающий эту авторскую новацию.

Эпиррема — в древней комедии часть парабасиса, т. е. прямого обращения хора и актеров к зрителям, никак не связанного с действием; эпиррема, как правило, обладала политическим содержанием. — *56*

[48] *Сатировская драма* — веселая пьеса, хор в которой состоял из сатиров. В театре Древней Греции игралась после представления трагедий. — *56*

[49] Из комедий, на которые здесь и далее в I книге ссылается Скалигер, «Адельфы», «Свекровь», «Девушка с Андроса», «Формион» принадлежат Теренцию, остальные — Плавту. — *57*

[50] Эта классификация прологов также восходит к Донату. Hypothetikón (*греч.*) «предлагающий»; sysatikón (*греч.*) «рекомендующий»; anaphorikón (*греч.*) «исправляющий», «возлагающий вину на другого»; ethikón (*греч.*) «характерный», у Доната вместо него — «смешанный». — *57*

[51] *Акт* — от ago, agere (*лат.*) «действовать»; *драма* — от drao (*греч.*) «действовать». Ср.: Аристотель. Поэтика, 1448a28. — *57*

[52] Речь идет о «Хвастливом воине» Плавта. — *58*

[53] Неточность Скалигера: имеется в виду не «Антигона», а «Электра» Софокла. *Софокл* (ок. 497—406 гг. до н. э.) — великий древнегреческий драматург.

...смерть одного Эврисфея... — Речь идет о «Гераклидах» Еврипида. — *58*

[54] См.: Аристотель. Поэтика, 1449b30. — *58*

[55] Hypothéseis (*греч.*) «содержание»; hypokeímetha (*греч.*) «основание». — *59*

[56] См.: Аристотель. Метафизика, VII, VII, 1032b10. — *59*

[57] Здесь интерпретируется мысль Аристотеля, утверждавшего, что «через искусство возникает то, форма чего находится в душе» (Аристотель. Метафизика, VII, VII, 1032b1). По Скалигеру, предмет рассказа находится в душе поэта, и он воплощает его во внеположной субъекту речевой материи. Большинство теоретиков XVI в. считали материей поэзии содержание, а формой поэтическое украшение. Они подходили к этой проблеме не с философской точки зрения, а с риторической; для ритора же сюжет — нечто данное извне (политической ситуацией, торжественной датой, судебным казусом), и его дело только должным образом этот материал обработать. — *59*

[58] *...каким образом мы подражаем...* — В IV книге трактата речь идет о стиле и поэтических фигурах. — *60*

[59] Перевод слова «res» («вещь») представляет немалые трудности ввиду его полисемантичности. Скалигер этим словом иногда обозначает сюжет, иногда содержание, иногда персонажей, иногда вообще объективную реальность, а бывает, что и все разом. Грамматическая в основе своей оппозиция «res» — «verba» («вещь» —

«слова») во времена Скалигера была особенно популярна у комментаторов Горация, которые исходили из двух строк «Науки поэзии» (310—311):

Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae:
Verbaque provisam rem non invita sequentur.

Книги философов могут тебя в том достойно наставить,
А выраженья за мыслью придут уже сами собою.

(*Перевод М. Дмитриева*)

Бадий Асценций в своем комментарии к «Науке поэзии» Горация (1500) понимает под «res» содержание плюс философские сентенции, под «verba» — грамматическую и риторическую организацию стиля. Этот принцип анализа, как правило, сочетался с риторической традицией: процесс создания литературного произведения расчленялся на «inventio» (у ритора — разбор материала, у поэта — выбор темы), «dispositio» (композиционная организация темы) и «elocutio» (словесное выражение — отбор и сочетание слов, поэтических фигур и тропов). «Inventio» всегда соответствовало «res», «elocutio» — «verba», «dispositio» относилось разными авторами то к «res», то к «verba». — *60*

[60] Ср.: Аристотель. Метафизика, VII, VII, 1032a10. Искусство и природу Скалигер здесь различает в зависимости от точки зрения на предмет, который считается достоянием искусства, если берется как завершенный, но который можно отнести к природе, если рассматривать его как подчиненный становлению. Таким образом, чистым искусством без всяких примесей природного бытия является один только бог, который представляет собой абсолютную действительность, а чистой природой можно считать только первоматерию, т. е. состояние абсолютной возможности. — *60*

[61] Вергилий. Энеида, VII, 785—788. — *61*

[62] Там же, 280—283. — *61*

[63] Каллимах (310—240 гг. до н. э.) — знаменитый александрийский поэт и грамматик; *лань с рогами* — Скалигер имеет в виду его «Гимн к Артемиде», 98—109. — *61*

[64] Дар речи у коней Ахилла от Геры (см.: Гомер. Илиада, XIX, 404—418); *корабли превращаются в нимф* (см.: Вергилий. Энеида, IX, 80—122). — *61*

[65] См.: Вергилий. Энеида, I, 82—123. — *61*

[66] См.: Вергилий. Энеида, III, 135—142; Он же. Георгики, III, 478—566. — *61*

[67] См.: Вергилий. Энеида, I, 159—169; *...в тех местах* — близ Карфагена. — *61*

[68] Скалигер перечисляет основных героев и драматические эпизоды «Энеиды» Вергилия. *Анхиз* — отец Энея, *Мизен* — трубач Энея, *Палинур* — его кормчий. *Лавз*, сын Мезенция, погибает, заслоняя собою отца (см.: Вергилий. Энеида, X, 770—832), *Мезенций* — тиран, свергнутый этрусками; пытается отомстить Энею за смерть сына (см. там же, 833—908). *Паллант* — сын царя аркадцев, союзник Энея; *Камилла* — предводительница вольсков; *Аррунт* — убийца Камиллы. *Турн* — главный противник Энея; Эней готов даровать ему жизнь, но, заметив на нем доспехи, снятые с погибшего Палланта, он убивает Турна. — *62*

[69] *Сихей* — муж Дидоны, убитый из алчности ее братом (см.: Вергилий. Энеида, I, 340—350); *Пирр* — сын Ахилла, убитый из ревности Орестом (см. там же, III, 326—332). — *62*

[70] Вергилий. Энеида, VII, 531—532 (здесь и далее «Энеида» в переводе С. Ошерова). — *62*

[71] Там же, I, 85—86; *Эвр*, *Нот*, *Африк* — названия соответственно восточного, южного и юго-западного ветров. — *62*

[72] Юнона, покровительница Карфагена, не пускает в Италию троянцев, так как знает, что потомки их, римляне, победят карфагенян. — *62*

[73] Вергилий. Энеида, III, 194—195. — *62*

[74] Буря в I книге «Энеиды». — *62*

[75] «Сопутствующая причина» (*греч.*). — *62*

[76] Вергилий. Энеида, III, 141. — *62*

[77] Там же, I, 483. *Художник не мог нарисовать...* — Эней в этом эпизоде смотрит на картины в храме, изображающие события Троянской войны. — *62*

[78] Кибела просит Юпитера даровать кораблям Энея, построенным из священного леса, бессмертие (см.: Вергилий. Энеида, IX, 77—106). — *62*

[79] *Каталог* — перечисление противников Энея («Энеида», VII, 641—817); см. в «каталоге» о Цекуле — 678—690, о Камилле — 803—817. Рассказ Дианы о рождении Камиллы — см.: «Энеида», XI, 532—584. — *63*

[80] Вергилий. Энеида, III, 570. — *63*

[81] «Состояние», «времена» (*греч.*). — *63*

[82] *Дардан*, мифический предок троянцев, переселился из Этрурии в Малую Азию, откуда Эней после падения Трои возвратился обратно в Италию. — *64*

[83] Неожиданная развязка свойственна комедии, предопределенная роком — трагедии. — *64*

[84] *Элисса* — второе имя Дидоны; *Эвандр* — отец Палланта. — *64*

[85] В оригинале пословица, использующая фразеологию карточной игры. — *65*

[86] *...у нашего поэта...* — Имеется в виду Вергилий. — *65*

[87] Скалигер обращается к сыну, Сильвию, которому посвящена «Поэтика». — *65*

[88] Ср.: Гораций. Наука поэзии, 161—165. — *65*

[89] Там же, 169—174. — *66*

[90] Zelotypia (*греч.*) «ревность»; Цицерон переводит это слово как «obtrectatio» в «Тускуланских беседах» (IV, 8). — *66*

[91] См.: Вергилий. Энеида, IV, 296. В оригинале: omnia tuta timens (*лат.*) — «страшась всего безопасного». — *66*

[92] Вергилий. Энеида, IV, 296—298. — *66*

[93] См.: Аристотель. Политика, I, 1253a. — *67*

[94] Ср.: Гораций. Наука поэзии, 114—118. — *67*

[95] Вергилий. Энеида, I, 198. — *67*

[96] *Тархон* — персонаж «Энеиды», этрусский вождь, союзник Энея; Луций Эмилий *Павел* — победитель македонского царя Персея при Пидне в 168 г. до н. э.; Луций *Валерий* Попликола — консул в Риме в 449 г. до н. э., известный римский законодатель; Гораций *Коклес* — римский национальный герой, вместе со Спурием Ларцием и Титом Герминием защищавший мост через Тибр от этрусского войска; Марк *Курций* — легендарный герой-юноша; согласно преданию, он бросился в отверзшуюся в середине римского форума неизмеримую пропасть, которая грозила городу величайшей опасностью, края пропасти сомкнулись, Рим был спасен; Муций *Сцевола* покушался на этрусского царя Порсенну и, отданный на пытку, сам положил руку в огонь. — *67*

[97] «Позднейшее рассуждение» (*греч.*). — *68*

[98] Настоящая классификация отличается от данной Скалигером несколько ранее. Если та классификация проводилась по принципу: «вещь как наличное бытие — вещь как сотворенное бытие», то здесь противопоставляются оригинал и его образ. Внесены изменения и в разграничение областей природы и искусства. Теперь и природа и искусство понимаются как формообразующие, только деятельность природы по созданию форм стихийна, а искусства — сознательна. Ср.: «Искусство есть начало, находящееся в другом, природа — начало в самой вещи» (Аристотель. Метафизика, XIII, III, 1070a5). — *68*

[99] Ср.: Аристотель. Метафизика, IV, II, 1003b5. — *69*

[100] *Софрон* (V в. до н. э.) — автор прозаических мимов, коротких сценок, которые разыгрывались актерами в домах или на улицах. Об *Алексамене Теосском* — см. Скалигер, прим. 30. Аристотель (см.: Аристотель. Поэтика, 1447a28), действительно, объединил в один разряд все искусства, пользующиеся речью как средством подражания, противопоставив их искусствам ритма и гармонии, правда, он тут же заявил, что между Гомером и Эмпедоклом нет ничего общего, кроме метра. — *69*

[101] Платон в моделируемом им идеальном государстве не оставляет места для поэтов, полагая, что поэтическое подражание вредно влияет на граждан (Законы, 817; ср.: Государство, III, 398). — *69*

[102] Скалигер здесь подменяет аристотелевскую концепцию подражания как свойства всякого искусства платоновской: подражание присуще только драматической поэзии. — *69*

[103] См. Скалигер, прим. 35, 36. *Эпиталама* — свадебная песнь, приветствующая новобрачных; *сильва* — небольшое стихотворение, имеющее оттенок импровизации, или сборник стихов, не связанных между собой тематически (например, «Сильвы» Стация). — *70*

[104] См. Скалигер, прим. 17. — *70*

[105] *Пифагор* (VI в. до н. э.) — греческий математик и философ, считался автором философских поэм; *Солон* (VI в. до н. э.) — афинский законодатель и элегический поэт; *Фокилид* (VI в. до н. э.) — эпический поэт; *Феогнид* (VI в. до н. э.) — автор двух книг элегий; *Парменид* (V в. до н. э.) — философ школы элеатов, автор философских поэм; *Никандр* (III—II вв. до н. э.) — греческий поэт, грамматик и врач, автор поэм «О действии животных ядов», «О ядах и противоядиях»; *Арат* (ок. 315—240 г. до н. э.) — греческий ученый, поэт, астроном, автор поэмы «Небесные явления»; *Оппиан* (II—III вв.) — греческий поэт; ему приписывались поэмы «О рыбной ловле», «О псовой охоте», «О ловле птиц». — *70*

[106] Еще одна попытка классификации поэзии, теперь по принципу «предметности». По мнению Скалигера, логика и поэзия не имеют никакого общего определяющего предмета, общее у них только орудие — слово; для политики и поэзии, для морали и поэзии такой общий предмет можно указать. Подробнее об этом см. далее у Тассо, с. 106—113. — *70*

[107] См. Скалигер, прим. 102. — *70*

Антонио Минтурно
(?—1574)

Первые подлинные сведения о Минтурно относятся к 1521 г., когда он начинает преподавать в Пизанском университете. Позже он предпочитает академической карьере карьеру священнослужителя и в 1559 г. получает сан епископа. В качестве такового принимает участие в Тридентском соборе. Автор латинских и итальянских стихов, в которых явственно слышится подражание Пиндару, Минтурно известен главным образом двумя своими трактатами: латинским — «О поэте» (1559) и итальянским — «Поэтическое искусство» (1563). Написанные на разных языках, они обращены и к разным литературам: первый — к античной, второй — к новой, итальянской. Первый, кроме того, формально продолжает традицию гуманистического диалога, во втором же основные идеи и суждения сформулированы в суровом безапелляционном тоне, и собеседник Минтурно, Веспасиано Гонзага, только задает вопросы и не выступает с собственным мнением.

Роль и значение Минтурно в истории литературно-критической мысли классицизма — в последовательном проведении принципа нормы. Его не смущает известная доля эклектики и он с легкостью идет на компромиссы, не замечая их, ибо уверен в идейно-эстетическом единообразии классики: в его системе уживаются аристотелизм с платонизмом, поэтическое «подражание» Аристотеля и поэтическое «неистовство» Платона. Избирательная и своевольная позиция в отношении античного наследия для Минтурно уже немыслима — он покорно склоняется перед любым классическим авторитетом. Любые новации, любые покушения на незыблемые, раз и навсегда установленные эстетические законы для него — смертный грех. У Минтурно не остается и следа от бембовских идей о соревновании с классикой, о становлении новой лите-

ратуры как новой классики. Правда, необходимо учитывать специфическую направленность, конкретно-исторический подтекст в выступлении Минтурно против оригинального творчества: приговор выносится не столько ренессансной свободе «Неистового Орландо» Ариосто (хотя на первый взгляд это главный противник), сколько маньеристической анархии, воцарившейся в произведениях многих современников Минтурно.

«ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»

Сочинение состоит из четырех книг, содержание которых таково: I — эпическая поэзия, II — драматическая, III — лирическая, IV — стиль. Отрывок для перевода взят из первой книги. Перевод выполнен по изданию: Minturno A. L'Arte poetica, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia. Venetia, 1563. Сверен М. Л. Андреевым. На русском языке публикуется впервые.

[1] Имеется в виду сложенный во Франции цикл поэм о Карле Великом и его пэрах. Уже в XIII в. эти сюжеты проникли в Италию, где стараниями народных певцов сразу получили большое распространение. В XV и XVI вв. каролингский цикл, сомкнувшись с артуровским, вошел в большую литературу и вызвал к жизни подлинные шедевры («Влюбленный Орландо» Боярдо, «Неистовый Орландо» Ариосто). — *71*

[2] *Ринальдо* и *Орландо* — главные герои каролингского цикла поэм Боярдо и Ариосто. — *71*

[3] *Канцона* — см. Бембо, прим. 46. — *71*

[4] В XIII в. слово «romanzare» означало «переводить с латинского на народный язык». — *72*

[5] Ср. у Бембо, с. 39 наст. изд. — *72*

[6] См.: Цицерон. Тускуланские беседы, I, 1. — *72*

[7] Минтурно полемизирует с сочинениями Джиральди Чинцио («Рассуждение по поводу романов», 1554) и Джованни Баттисты Пиньи («Романы», 1554). Оба автора противопоставляли эпос роману: первому, по их мнению, необходимо единство действия, второй может ограничиться единством главного героя и нарушать целостность рассказа отступлениями, параллельными сюжетами и т. п. Джиральди прямо считал законы аристотелевской «Поэтики» устаревшими. Современный автор, с его точки зрения, должен был следовать за Аристотелем только в одном — извлекать правила поэтического творчества из близких по времени и снискавших успех произведений родственного жанра. Для авторов романов в качестве образца рекомендовались Боярдо и Ариосто. — *72*

[8] Ср.: Аристотель. Поэтика, 1459a18. — *73*

[9] Безумие Орландо в поэме Ариосто не играет такой роли организующего сюжетного начала, как гнев Ахилла в «Илиаде». Войско христиан разбито, несмотря на участие в сражении Орландо, — с этого начинается поэма. В дальнейшем французы решают в свою пользу исход войны с маврами, хотя сильнейший из паладинов отсутствует. Орландо, обретя рассудок, только довершает разгром уже оставившего Францию противника. — *74*

[10] *Руджеро* — один из главных героев «Неистового Орландо», сначала противник христиан, затем их союзник. Ариосто вслед за Боярдо изображает Руджеро родоначальником герцогского дома д'Эсте, правившего Феррарой. У кардинала Ипполито д'Эсте Ариосто находился на службе, он потому и посвятил ему свою поэму. — *74*

[11] Героиня трагедии Еврипида Медея убила своих детей, чтобы отомстить бросившему ее Ясону. «*Терей*» — трагедия Софокла. Терей овладел сестрой своей жены Филомелой и потом, чтобы сохранить происшедшее в тайне, вырезал ей язык, но Филомела смогла сообщить о случившемся сестре, вытка́в рассказ на пеплосе. Прокла отомстила мужу, накормив Терея телом их сына. — *74*

[12] Маттео Мария *Боярдо* (1440—1494) — лирический и эпический поэт. «Неистовый Орландо» Ариосто сюжетно продолжает оставшегося незаконченным «Влюбленного Орландо» Боярдо. — *75*

[13] Ариосто начал работу над поэмой около 1505 г., когда ему шел тридцать первый год. — *75*

[14] Телемах, разыскивающий отца, посещает Нестора и Менелая и слышит от них рассказы о трудном возвращении на родину из-под Трои. Алкиною, царю сказочного народа феакийцев, Одиссей рассказывает о первых годах своего возвратного пути на Итаку. Дидоне Эней рассказывает о гибели Трои и о своем плавании в Италию. Анхиз, отец Энея, указывает сыну на души будущих героев Рима, его потомков. Эвандр, царь аркадцев, к которому Эней обращается за помощью, рассказывает о сражении Геркулеса и Кака.

На щите Энея Вулкан выковал изображение событий римской истории. — *75*

[15] *...мелическая поэзия...* — см. Скалигер, прим. 35. — *76*

[16] *«Анкройя»*, *«Испания»*, *«Алтобелло»* — анонимные рыцарские поэмы XIV—XV вв. *«Большой Морганте»* — поэма Луиджи Пульчи (1342—1484); *«Тезеида»* — поэма молодого Боккаччо, в которой на фоне жизнеописания Тезея (война с амазонками, фиванская война) рассказывается о любви двух юношей. — *76*

[17] См.: Петрарка. Триумф Любви, III, 79—81. — *76*

[18] См.: Данте. О народном красноречии, II, II, 10. — *76*

[19] О том, что Бембо советовал Ариосто писать «правильную» поэму на латинском языке, сообщает Пинья (см.: «I romanzi». Vinegia, 1554, p. 73). — *77*

[20] Минтурно продолжает опровергать изложенные выше аргументы сторонников освобождения романа от законов эпической поэзии. — *77*

[21] Минтурно стремится оспорить доводы своих противников, опирающихся на конфессиональные и исторические различия между образцами эпоса, созданными в языческую эпоху, и современными поэмами. — *77*

[22] О Цирцее (Кирке) и Калипсо рассказывается в «Одиссее». — *77*

[23] По предложению некоего Ктесифонта Демосфен за свои филиппики был награжден золотым венком. В 330 г. до н. э. было возбуждено дело о незаконном награждении, направленное формально против Ктесифонта, фактически — против Демосфена. Эсхин (речь III) выступил с обвинением, Демосфен (речь XVIII) — с защитой. Цицероновский перевод речей «О венке» не сохранился, до нас дошло только предисловие к нему — «О лучшем роде ораторов». — *77*

[24] См. Минтурно, прим. 1. — *78*

[25] Ср.: Аристотель. Поэтика, 1450b37. — *78*

[26] *Ликург* и *Нума* — легендарные спартанский и римский законодатели. — *78*

[27] О проблеме соотношения природы и искусства см. Кастельветро, прим. 19. — *78*

[28] Ср.: Цицерон. Оратор, 2, 8 — 3, 10. — *79*

Лодовико Кастельветро
(1505—1571)

Кастельветро получил хорошее образование, изучал словесность и юриспруденцию в Болонье, Ферраре, Падуе, Сиене. В 1532—1557 гг. преподавал юриспруденцию в Модене. В 1557 г., обвиненный в ереси, покинул Италию. Сам Кастельветро считал это обвинение несправедливым, но вообще его вольнодумство — факт очевидный, достаточно указать на характерные для него республиканские убеждения. Обреченный долгое время на изгнание, Кастельветро жил в Лионе, Женеве, Вене.

Одна из первых литературно-критических работ Кастельветро — комментарий к «Книге песен» Петрарки (написан в тридцатые годы, опубликован в 1582 г.) —

стала заметной вехой в теоретической эволюции итальянского петраркизма. Комментировал Кастельветро и труд самого основоположника этого течения, Бембо, причем, полемизируя с ним, выступил в защиту разговорного языка в противоположность литературному и в защиту современного в противоположность древнему. Кастельветро принадлежат, кроме того, латинские стихи, комментарий к двадцати девяти песням дантовского «Ада», исследование «Риторики к Гереннию», опровергающее ее атрибуцию Цицерону, заметки о комедиях Плавта, Теренция, о «Декамероне» Боккаччо, подробное истолкование платоновского «Государства». Ему приписывается авторство «Обманутых» (1531), одной из лучших комедий XVI в.

Кастельветро — самый яркий из итальянских теоретиков литературы второй половины XVI в., и бесспорное подтверждение этого — комментарий к «Поэтике» Аристотеля (закончен в 1567 г., впервые опубликован в 1570 г.). Основной методический принцип Кастельветро в этом сочинении — риторический: критерий для анализа художественного произведения — не его внутренние закономерности, а гипотетическая реакция аудитории, которую нужно убедить, развлечь и взволновать. Во времена Кастельветро так исследовали поэзию почти все, оригинальность Кастельветро — в бескомпромиссной идейной последовательности. Никакой эклектики, никаких компромиссов он себе не позволяет.

Вступив на линию эстетического гедонизма, он целеустремленно изгоняет из всех областей поэтики, в том числе и из концепции катарсиса представление о пользе; если поэзия призвана доставлять наслаждение, то, по его мнению, ни о каком моральном очищении говорить не приходится. Раз решив для себя, что поэзия — искусство демократическое, он бесповоротно отказывает ей во всяком аристократизме, вплоть до духовного. Кастельветро считается основоположником нормативной поэтики, однако его труд — не трактат, цель которого — жесткое предписание, а документ, порожденный духом живой полемики.

«ПОЭТИКА» АРИСТОТЕЛЯ, ИЗЛОЖЕННАЯ НА НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ И ИСТОЛКОВАННАЯ»

Сочинение состоит из шести основных разделов, разбитых, в свою очередь, на подразделы согласно принятой в XVI в. рубрикации аристотелевского текста. Переведенные отрывки взяты из первых трех разделов (в IV говорится об эпопее, в V — об обвинениях против поэтов, в VI — о сравнительном достоинстве эпопеи и трагедии). Перевод выполнен по изданию: Castelvetro L. Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Riveduta et ammendata secondo l'originale et la mente dell'autore. Basilea, 1576. Сверен Р. И. Хлодовским. На русском языке публикуется впервые.

[1] Ср. с 95—98 наст. изд., где Кастельветро уточняет границы вымысла и исторической правды в поэзии. — *82*

[2] *Силий Италик* (26—101) — римский поэт, автор эпической поэмы «Пуническая война»; *Джироламо Фракасторо* (1478—1533) — итальянский ученый, врач, поэт, автор дидактической поэмы «Сифилис, или О галльской болезни» и поэмы «Иосиф», основанной на библейском сюжете. — *83*

[3] *Серен* (II—III вв.) — римский поэт, автор поэмы «О врачебных предписаниях»; *Аратор* (VI в.) — автор поэмы «Деяния апостолов»; *Манилий* (I в.) — римский поэт, автор поэмы «Астрономика»; *Джованни Понтано* (между 1442 и 1446—1503) — итальянский поэт, писавший на латинском языке, гуманист, политический деятель, автор дидактических поэм «Урания», «О метеорологических явлениях», «О садах Гесперид».

Кастельветро отказывает в принадлежности к поэзии поэме Гесиода «Труды и дни» и сочинению Вергилия «Георгики». — *83*

[4] Главный противник Кастельветро здесь Скалигер, считавший основным отличительным признаком поэзии стих. Отвергается и воспитательно-моралистическая

функция искусства, во всяком случае в том ее качестве, как ее понимал и на какой настаивал Скалигер. — *83*

[5] Позиция Кастельветро в данном вопросе достаточно необычна для поэтик XVI в. Большинство авторитетов той эпохи (в частности, Робортелло и Скалигер) ориентировали поэзию на элитарную аудиторию. Среди относительных сторонников Кастельветро можно назвать автора «Примечаний к «Поэтике» Аристотеля» (1575) Алессандро Пикколомини, который, однако, обосновывает свою точку зрения совершенно иными, нежели Кастельветро, аргументами. Цель поэзии — этическое воспитание и распространение знаний; людям, искушенным в науках и стойким в добродетели, нет нужды в украшениях, скрывающих поучения, они необходимы народу, который без приманки эстетического наслаждения не польстится на проповедь и на лекцию. — *83*

[6] Комментируется учение Аристотеля о предметах подражания («Поэтика», 1448a1). — *84*

[7] По всей вероятности, это спор с автором сочинения «Истолкование книги Аристотеля о поэтическом искусстве» (1548) Ф. Робортелло, который считал, что драма, написанная для чтения, подражает характерам (нравам), а написанная для представления — действиям. — *84*

[8] Кастельветро здесь имеет в виду теорию трех стилей, детально разработанную еще в античности (ср. «Риторику к Гереннию», IV, 8). В средние века стиль в этой теории сместился на второй план, уступая первое место сословной иерархии персонажей и ценностной иерархии жанров. В средневековых поэтиках отношения трех стилей изображались так называемым «колесом Вергилия»:

	высокий	средний	низкий
сословие —	воин, государь	земледелец	пастух
имя —	Гектор, Аякс	Триптолем, Целий	Титир, Мелибей
животное —	конь	бык	овца
орудие —	меч	соха	посох
место —	город, замок	деревня	пастбище
растение —	лавр, кедр	фруктовое дерево	бук

Бадий Асценций в комментарии к «Науке поэзии» Горация (1500) разграничивает стили по следующим компонентам: предмет — боги, цари, герои (высокий), научные сведения (средний), пастухи и пастушки (низкий); метр — гекзаметр (высокий), пентаметр (средний), ямб (низкий); жанр — эпос, трагедия (высокий), дидактика (средний), комедия пастораль (низкий). — *84*

[9] Здесь Кастельветро уточняет сословный принцип дифференциации художественных стилей на основе очевидных реминисценций из весьма популярных в то время трактатов о стиле поведения, об «изящных манерах». Для многих из них характерно сближение этикета с этикой по уровню жизненной значимости (см., напр.: Дж. делла Каза. Галатео, 1558). — *85*

[10] Комментируется учение Аристотеля о естественном происхождении поэзии (см.: Аристотель. Поэтика, 1448в4). — *86*

[11] См.: Платон. Федр, 245a, 265b; Он же. Ион, 534. — *86*

[12] Кастельветро здесь просто отмахнулся от Платона, но для представителей современной ему платоновской традиции он как предпочитающий искусство вдохновению оставался главным и постоянным противником. — *87*

[13] Имеются в виду трагедии: «Хоэфоры» Эсхила, «Электра» Софокла, «Электра» Еврипида. *Эсхил* (525—456 гг. до н. э.) — великий древнегреческий драматург. — *87*

[14] Кастельветро выступает не столько против Аристотеля, сколько против самого принципа подражания образцам — руководящего принципа ренессансного классицизма, который был подхвачен классицизмом XVI в. Особенно оживленными были споры по этому поводу в середине века. В них приняли участие многие видные авторитеты в области литературно-эстетической мысли. В 1532 г. Джиральди Чинцио направил Челио Кальканьини послание, в котором высказался за подражание раз и

навсегда установленному образцу — Цицерону. В том же году Кальканьини ответил посланием, в котором указывал, что «inventio» диктуется особенностями материала, «dispositio» — дело самого писателя, а вот «elocutio» нужно учиться у классиков (см. об этих терминах Скалигер, прим. 59). Дискуссию продолжил Б. Риччи («О подражании», 1541). Искусство, по его мнению, есть природа, превращенная в систему правил: дарование (природа) становится мастерством (правилом) только с помощью подражания классике, причем подразумевается подражание не только в стилевом аспекте, но и по всем риторическим уровням — от «inventio» до «elocutio». Риччи считает возможным и похвальным даже простое списывание у образца, причем образцы эти им твердо определены: Плавт и Теренций для комедии, Сенека для трагедии, Тибул для элегии, Гораций для лирики, Марциал для эпиграммы, Вергилий для эпоса. В полемике по этому вопросу участвовали К. Дельминио («О подражании», 1544), Б. Партенио («О поэтическом подражании», 1560) и др. — *87*

[15] *Антипатр Сидонский* (II—I вв. до н. э.) — греческий поэт, автор эпиграмм. Авл *Ликиний Архий* (II—I вв. до н. э.) — греческий поэт, живший в Риме; под его именем до нас дошло 35 эпиграмм. — *88*

[16] Подражание поэтическому образцу и подражание природе в XVI в. различались, но не строго. Определяя, например, предмет своего исследования в трактате «О поэтическом подражании», Партенио писал, что им будет не подражание действиям людей с воспитательной целью, а подражание поэтическому стилю. Однако оба этих значения понимались им как видовые и подчиненные более общему значению. Терминологическая путаница вокруг этого понятия позволила тогда Ф. Патрици, одному из самых непримиримых противников аристотелизма, выделить шесть различных значений подражания и разгромить их по отдельности («О поэтике. Декада опровергающая», 1586). Тассо возражал Патрици, апеллируя к традиционному представлению о подражании как о роде, и защищал это представление от критики указанием на то, что родовые качества в данном случае осуществляются в видах неравномерно: например, подражание более свойственно драматическим жанрам, чем эпическим («Суждение о моем «Иерусалиме», мною же исправленном»; впервые опубликовано в 1666 г.). — *88*

[17] См.: Гораций. Наука поэзии, 409—411. — *88*

[18] См.: Квинтилиан. Образование оратора, II, 19, 2—3. — *88*

[19] Вопрос об отношениях природы и искусства был для эпохи Кастельветро в высшей степени злободневным. С особенной остротой он был поставлен в маньеристических трактатах о живописи, скульптуре, архитектуре (В. Данти, Арменини, Ломаццо). Природа в них понималась как нечто несовершенное, нуждающееся в исправлении и украшении, и тем самым разрывалось единство натурального и идеального, свойственное искусству Высокого Возрождения. Для позиции Кастельветро такая крайность не характерна, но по сути он, конечно, пересматривает не только ренессансную, но и античную точку зрения на этот вопрос (ср.: Платон. Законы, 890d; Аристотель. Политика, 1334b15; Он же. Физика, 199b30). — *89*

[20] Кастельветро в этом подразделе комментирует отрывок «Поэтики», посвященный целостности трагедии (1450b23—32), но под «вышесказанными словами» имеет в виду рассуждение Аристотеля о мастерстве Гомера, выразившемся в том, что он выбрал сюжетом своих поэм целостное законченное событие, а не стал описывать всю Троянскую войну или все приключения Одиссея (см.: Аристотель. Поэтика, 1451a22, 1459a30). — *89*

[21] См.: Гораций. Наука поэзии, 148—149. *Рудольф Агрикола* (1443—1486) — немецкий гуманист, автор научных сочинений, стихов, речей, переводов. О порядке поэтического повествования см.: Agricola R. De inventione dialectica. Lovanii impressa, 1515, fol. b viv. — *89*

[22] У этого мнения весьма древняя история. Оно восходит к древнеримской «Риторике к Гереннию» (III, 9). — *89*

[23] «[Надо] начинать иногда с начала, иногда, по обычаю Гомера, с середины или с конца» (*лат.*). (Квинтилиан. Образование оратора, VII, 10, 11). — *89*

[24] ...*Якопо Пелатьери*... Имеется в виду Жак Пелетье (1517—1582) — французский поэт и ученый, переводчик Горация, автор «Поэтического искусства» (1555). В тексте звучит итальянизированный вариант имени поэта. — *90*

[25] «Гнев, богиня, воспой» (*греч.*) (Гомер. Илиада, I, 1). — *90*

[26] См.: Аристотель. Поэтика, 1450b34. — *91*

[27] См.: Аристотель. Поэтика, 1449b9. — *92*

[28] ...*чему уже приводились основания*... — В опущенном нами VII подразделе II раздела Кастельветро определяет временные и пространственные рамки трагедийного сюжетного действия границами реального времени и места сценического представления. Место — это сцена, а время — «то, в течение которого зрители могут без труда пребывать в театре... то есть двенадцать часов, ибо ввиду телесных нужд, а именно: в пище, в питье, в облегчении чрева.., — не может народ свыше установленного срока продолжать свое пребывание в театре. А внушить ему, что прошло много дней и ночей, невозможно, ибо он собственным чувством постигает, что истекло лишь немного часов». Единство времени — в эпоху Кастельветро требование единодушное, и основание для него указывалось одно — закон правдоподобия. Уже Робортелло и В. Маджи в своем сочинении «Общепонятные объяснения к книге Аристотеля о поэтике» (1550) ограничивали максимальный срок действия одним обращением солнца. Аргументацию Кастельветро продолжит Пикколомини: было бы совсем хорошо, если бы день действия был равен дню представления, но высидеть в театре двенадцать часов невозможно, поэтому приходится допустить некоторый временной разрыв, не превышающий нескольких часов и компенсируемый иллюзорной длительностью антрактов, в течение которых идеальное время действия идет быстрее материального времени ожидания следующего акта. Даже критикуя Кастельветро за его недооценку аудитории, неспособной, дескать, отличить реальное время от воображаемого, автор «Рассуждений в защиту Аристотеля перед флорентийской академией» (1597), Ф. Буонамичи поддерживает сам принцип единства времени, так как полагает, что слишком большое временное зияние эстетически неприемлемо, претит воображению, стремящемуся к определенности, соразмерности, ясности. — *92*

[29] См.: Гомер. Илиада, IV, 105—126; XVIII, 478—613. — *92*

[30] Имеются в виду «Триумфы» Петрарки, написанные терцинами. — *93*

[31] Имеются в виду «Речь по поводу возвращения Марка Клавдия Марцелла» (44 г. до н. э.) Цицерона, «Панегирик Траяну» (100) Плиния Младшего, стихотворения Авзония, восхваляющие римских императоров Валентиниана I (364—375) и Грациана (375—383), эпиграммы Марциала, посвященные императору Домициану. *Плиний Младший* (62 — ок. 114) — римский политический деятель и оратор; Марк Ульпий *Траян* (53—117) — римский император с 98 г.; Децим Магн *Авзоний* (310—394) — римский поэт; Марк Валерий *Марциал* (ок. 40 — ок. 104) — римский поэт, автор пятнадцати книг эпиграмм; Тит Флавий *Домициан* (51—96) — римский император с 81 г. — *93*

[32] См.: Аристотель. Поэтика, 1451a16. — *93*

[33] Публий Папиний *Стаций* (ок. 40 — ок. 96) — римский поэт, автор эпических поэм «Фиваида» (о походе семи царей против Фив) и «Ахиллеида» (написаны только две песни); *Нонн* (IV—Vвв.) — греческий поэт, автор поэмы «Деяния Диониса»; Марко Джироламо *Вида* (1485—1566) — итальянский поэт и церковный деятель, автор стихотворного «Поэтического искусства», латинской поэмы на евангельский сюжет, поэмы об игре в шахматы. — *93*

[34] У античных авторов упоминаются четыре поэмы о подвигах Геракла и три поэмы о подвигах Тезея. Ни одна из них до нас не дошла. — *93*

[35] «Семеро против Фив» (*греч.*). — *94*

[36] См.: Аристотель. Поэтика, 1451a36. — *94*

[37] О *Светонии* см. Бембо, прим. 52; *Корнелий Непот* (II—I вв. до н. э.) — римский историк, от произведений которого до нас дошли отдельные жизнеописания из сборника «О знаменитых людях». — *94*

[38] Гай Крисп *Саллюстий* (I в. до н. э.) — римский историк, автор «Заговора Катилины» и «Войны с Югуртой». — *94*

[39] *Трог Помпей* (I в. до н. э. — I в. н. э.) — римский историк. Его «История Филиппа» по сути всемирная история, хотя, как ясно из заглавия, большая ее часть посвящена македонским царям. — *94*

[40] Принцип специально изобретенной сложности характерен для эстетики XVI в. Трагедия считается царицей жанров ввиду многочисленных трудностей, которые она ставит перед поэтом: ограниченность времени и действия, невозможность отступлений, отсутствие рассказчика и т. п. (см., напр.: Пиньья Д. Б. Романы, 1554). Такими же причинами обосновывается эстетический перевес трагедии над комедией: подражание в трагедии сложнее. — *95*

[41] Для автора «Размышлений о Вергилии» (ок. 1564) Сперопе Сперони единство действия также принцип скорее условный, нежели вытекающий из внутренней потребности поэзии. Если бы это правило не останавливало поэтов, то они бы, по его мнению, в погоне за легким успехом наращивали число сюжетных линий до бесконечности. — *95*

[42] «То, что было» (*греч.*) (Аристотель. Поэтика, 1451b5). — *96*

[43] Мнение Аристотеля: «Не нужно во что бы то ни стало гнаться за традиционными сказаниями, вокруг которых строятся трагедии. Да и смешно за этим гнаться, потому что даже известное известно лишь немногим, а успех имеет одинаковый у всех» («Поэтика», 1451b23). — *97*

[44] *Агафон* — древнегреческий трагедиограф, младший современник Еврипида; его произведения до нас не дошли. Аристотель указывает на его трагедию «Цветок» (или «Анфей») как на пример трагедии с вымышленным содержанием, но снискавшей успех (см.: Аристотель. Поэтика, 1451b19). — *97*

[45] Убеждение, что драматический эффект полностью зависит от иллюзии подлинности происходящих на сцене событий, в эпоху Кастельветро становится все более распространенным. Считается, что вымышленный сюжет не может вызвать страх и сострадание зрителей (мнение Робортелло). Требование достоверности лежит и в основе разграничения игровых и описательных частей драмы. Б. Маранта («Лукулловы вопросы», 1564) полагает, что все из ряда вон выходящее (смерти, убийства, поедание человеческих тел и т. п.) не вызовет недоверия зрителей, только будучи рассказано, но не показано. Такого рода рассуждениями постулируется отсутствие принципиальной границы между жизнью и театром: четвертая стена существует, но она разделяет не реальность и фикцию, а две равноправные реальности — в этом согласны и эстетическая теория, и сценическая практика XVI в. — *98*

[46] Это заключение Кастельветро и справедливо и несправедливо одновременно. Несправедливо фактически: например, в Ферраре, абсолютистском государстве, охотно дозволялись постановки трагедий при дворе герцога д'Эсте. Справедливо — в социальном и историко-литературном плане, в контексте всего комплекса взаимоотношений между абсолютистской властью и искусством, что доказывает, кстати, эволюция Джиральди, написавшего и поставившего в Ферраре все свои трагедии: от жестокой критики института власти в «Орбекке» он переходит в поздних трагикомедиях к изображению власти как верховного этического принципа, не подлежащего никакой критике, стоящего над схваткой трагических страстей. — *99*

[47] См.: Аристотель. Поэтика, 1453b11. — *100*

[48] См.: Платон. Государство, 392. — *100*

[49] См.: Аристотель. Поэтика, 1448b5. — *100*

[50] Своеобразный ответ дал на этот вопрос Д. Фракетта («Диалог о поэтическом неистовстве», 1581), подобно Кастельветро придерживающийся гедонистической концепции поэзии: Аристотель опровергает Платона из духа противоречия, следуя своему обыкновению всюду перечить учителю. Аристотель выделяет и принимает только те трагедийные сюжеты, которые вызывают страх и сострадание, так как именно эти сюжеты Платон воспретил выбирать поэтам. — *100*

[51] Слова Аристотеля о том, что трагедия совершает «посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» («Поэтика», 1449b27), доставили немало мучений комментаторам XVI в. В конце концов определились два типа интерпретации этого, не вполне ясного и для современной филологии, места. Одни считали, что

трагедия умеряет чувства страха и сострадания и устанавливает в душе гармоническое равновесие. Так думал, в частности, Пикколомини, видевший в трагедии средство достижения стоического бесстрастия на основе подавления жалости — но не к героям трагедии, а в отношении к себе самим — и освобождения от страха как самого беспокойного и мучительного чувства. По мнению других, сострадание и страх лишь средство для изгнания других, действительно порочных аффектов. Поэт при помощи страха и жалости освобождает души зрителей от гнева, жадности, похоти, на смену которым приходят противоположные им чувства — доброта, щедрость, целомудрие (такова точка зрения В. Маджи). — *100*

[52] «Удовольствие» (*греч.*). У Аристотеля: «удовольствие от сострадания и страха через подражание им» («Поэтика», 1453b12). — *100*

[53] См.: Аристотель. Поэтика, 1454a16. — *101*

Кастельветро из аристотелевского списка атрибутов характера опускает «похожесть», заменяя ее «посредственностью», о которой как об обязательном качестве трагического характера Аристотель говорил в разделе о катарсисе (см.: Аристотель. Поэтика, 1453a7). Поступая так, он, видимо, полагал, что опущенное им качество охватывается «сообразностью». Ближе к букве аристотелевской «Поэтики» Пикколомини. «Доброта», по его мнению, необходима, чтобы пробудить в зрителе сострадание и страх, которые не может вызвать слишком дурной человек. «Сообразность» есть соответствие типу (мужчины, старика, царя, подданного) и его устойчивым характеристикам. «Похожесть» — соответствие определенному лицу (Ахиллу). «Последовательность» — то же, что и «похожесть», но в отношении персонажей, являемых впервые, нетрадиционных. — *101*

[54] См.: Аристотель. Поэтика, 1455a29. — *102*

[55] См. предыдущий подраздел.

В настоящем подразделе Кастельветро не столько спорит с Аристотелем, сколько продолжает свою полемику со сторонниками платоновского поэтического «неистовства». В поэтиках конца XVI в. Аристотель был дополнен Платоном, идея поэтического «неистовства» зачастую теряла мистический характер и приобретала физиологический оттенок. П. Торелли («Лекции о «Поэтике» Аристотеля», ок. 1596) полагал, например, что неистовство заключается в способности поэта воспринять характер персонажа как свой и выйти, таким образом, за пределы собственной личности, а сама эта способность возникает благодаря преобладанию в организме поэта «меланхолической» влаги, известной своей склонностью к метаморфозам. — *102*

[56] См.: Данте. Чистилище, XXIV, 52—54. *Бонаджунта Орбиччани* (ум. после 1296 г.) — итальянский поэт, противник «сладостного нового стиля». — *102*

[57] Цицерон. Об ораторе, II, 45, 189. *Марк Антоний* (143—87 гг. до н. э.) — знаменитый оратор и главное действующее лицо цицероновского диалога. — *102*

[58] См.: Квинтилиан. Образование оратора, VI, 2, 34. — *102*

[59] См.: Гораций. Наука поэзии, 102. — *102*

[60] Имеется в виду ранняя работа Джотто (кон. XIII — нач. XIV в.), так называемая «Navicella» (сохранилась только ее композиция). — *103*

Торквато Тассо
(1544—1595)

Великий поэт, автор шедевра итальянской литературы — поэмы «Освобожденный Иерусалим», многочисленных стихотворений и поэм, пасторали «Аминта», трагедии «Король Торрисмондо» и других произведений, Торквато Тассо размышлял над теоретическими проблемами творчества более, чем кто-либо другой из классиков итальянской литературы. Свидетельство тому — десятки писем, несколько диалогов и, наконец, две редакции поэтики: «Рассуждения о поэтическом искусстве» и «Рассужде-

ния о героической поэме». Первый вариант был создан около 1564 г., а опубликован лишь в 1587 г. Видимо, не раньше этой последней даты Тассо взялся и за переработку своей юношеской поэтики. Вторая редакция увидела свет в 1594 г. Разница между двумя редакциями, во-первых, в объеме: в первой редакции три книги, во второй — шесть; во-вторых, в интонации, в пафосе сочинения. Голос молодого поэта, упоенного красотой и всесилием творческого порыва, сменяется голосом ученого мужа, осторожного в суждениях, как бы опасающегося своего собственного гения. Переход от «Рассуждений о поэтическом искусстве» к «Рассуждениям о героической поэме» можно сравнить с переходом от «Освобожденного Иерусалима» к «Завоеванному», т. е. к исправленному, а по сути ухудшенному варианту поэмы: гедонизм уступает место морализации, чувственное наслаждение — аскетическому подвигу, свободное обращение с правилами и нормами — педантическому подчинению этим правилам и нормам. И все же эволюция от первой поэтики ко второй не была лишена положительного смысла. Первая поэтика со всей искренностью говорила читателю о восторгах поэта-творца, чем и была интересна, так как этот поэт — Тассо. Вторая поэтика говорит об историческом времени и через его призму о поэте. А это были годы, когда духовную жизнь Италии окончательно взяла под свой неласковый и зоркий надзор контрреформация, когда еще живые традиции Возрождения переплетались с ужесточившейся диктатурой классицизма и с истерической свободой маньеризма, когда на исторической сцене явились первые вестники барокко. Торквато Тассо не был спокойным созерцателем этой кризисной эпохи: все ее противоречия стали противоречиями его творчества.

Маньеристические и предбарочные черты поэзии Тассо выразились в его теории нечетко, несистематично. Тассо не смог до конца осознать несоответствие своей поэзии классицистическому идеалу, вернее, он видел в этом несоответствии поэтические изъяны, подлежащие устранению. Принципы классицизма в теории Тассо — это и своеобразная инерция и определенная цель; инерция — ибо не было еще выработано другого способа осмысления поэзии, кроме классицистического, цель — ибо Тассо всю жизнь стремился к высшему порядку, всю жизнь пытался определить конкретные черты верховного творческого разума.

Тассо не был выдающимся и оригинальным теоретиком-философом; во всяком случае, в теории он не достиг вершин, завоеванных им в поэзии, в искусстве. На общем фоне литературно-критической жизни конца века поэтика Тассо выделяется не богатством осознанных и своеобразных идей, а непогашенным, неснятым внутренним драматизмом, в котором можно различить драматические конфликты эпохи.

«РАССУЖДЕНИЯ О ГЕРОИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ»

Трактат состоит из шести книг, содержание которых таково: I — подражание вообще и подражание эпического поэта в частности, II — материя героической поэмы, III — форма, IV, V и VI — стиль. Переведена с незначительными выпусками вторая книга трактата. Перевод выполнен по изданию: Tasso T. Opere. A cura di E. Mazzali, v. II. Napoli, 1969. Сверен М. Л. Андреевым. За исключением небольшого отрывка, опубликованного под неточным заглавием в кн. «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. Эстетические учения XVII—XVIII веков» (М., 1964), на русский язык переводится впервые.

[1] Тассо подчиняет творческий акт разуму, что вполне соответствует классицистскому преклонению перед логикой. Но в контексте того времени способность «выбора», о которой говорит Тассо, вызывает не столько эстетические, сколько этические и политические реминисценции. О способности выбора как главном орудии человека в борьбе с судьбой писал в конце XV в. Понтано («О судьбе»), а знаменитый Макьявелли в «Государе» указывал на эту способность как на единственную гарантию успеха политической деятельности. Тассо, подхватывая эту идею, сообщает эстетической проблематике жизненный драматизм, напряженность которого усугубляется очевидными дантовскими реминисценциями («Я заблудился в сумрачном лесу» — «Ад», I, 1). — *104*

[2] Ср.: Аристотель. О душе, III, V, 430a13. — *104*

[3] Называются предположительные географические пределы цивилизованного мира: *Таврия* — Крым; *Атлас* — гора в Ливии; *Бактры* (совр. Балх) — город на северо-западе Афганистана; *Фула* — остров в Северном море, из группы Шотландских островов. — *105*

[4] *...тяжелейшего из первоэлементов...* — Имеется в виду Земля. — *105*

[5] *...кое-кто раньше и думал, что подлинное искусство не нуждается в расчете...* — Подразумеваются Платон и продолжатели платоновской традиции в поэтике XVI в. — *105*

[6] «Тройственное деление» у Тассо основывается на риторическом принципе (см. Скалигер, прим. 59). — *105*

[7] Иоанн *Филопон* (ум. в 30-х гг. VI в.) — один из последних комментаторов Аристотеля среди представителей афинской школы. Его комментарий к «Первой аналитике» Аристотеля впервые был опубликован в 1536 г. — *105*

[8] Под рассудочными искусствами подразумеваются логика и ее подвиды. — *105*

[9] См.: Аристотель. Об истолковании; Он же. Топика, I, IV, VIII. — *106*

[10] *Пракситель* (IV в. до н. э.) — знаменитый греческий скульптор; *Фидий* (V в. до н. э.) — знаменитый греческий живописец, скульптор, архитектор. — *106*

[11] *Лин, Орфей, Мусей, Олимп, Орибантий* — мифические поэты Древней Греции. С именем *Дарета* (или Дареса) связано несохранившееся греческое сочинение «История о разрушении Трои» (II—III вв.), от которого до нас дошел только латинский перевод (V в.). Дарес упомянут Гомером (см.: Гомер. Илиада, V, 9—11). Клавдий *Элиан* (ок. 170—230) — представитель «второй софистики»; о Дарете и Орибантии он сообщает в «Пестрых рассказах» (XI, 2). — *106*

[12] *Синезий* (379—412) — философ-неоплатоник, поэт и оратор, епископ Птолемаиды в Ливии; об Алкее и Архилохе см. у него: De insomniis, 156 a—b. *Алкей* (VII—VI вв. до н. э.) — греческий поэт, посвятивший много стихотворений политической борьбе на своей родине, острове Лесбос. *Архилох* (VII в. до н. э.) — греческий поэт, писавший, в частности, о своей жизни воина. — *106*

[13] *Стесихор* (ок. 630—550 гг. до н. э.) — греческий лирик. — *106*

[14] *Макробий* (V в.) — автор «Сатурналий» и неоплатонического комментария на «сновидение» Сципиона из цицероновского диалога «О государстве»; о фабулах см. у него: In Somnum Scipionis, I, 2, 7—9. *Менандр* (343—292 г. до н. э.) — знаменитый греческий комедиограф, представитель новой аттической комедии. *Апулей* (ок. 124 — после 170) известен главным образом как автор «Метаморфоз» («Золотого осла»); его поэзия до нас не дошла, кроме нескольких образцов, приведенных им в «Апологии». — *106—107*

[15] Тассо в одном из писем (к Ф. Полверино, от 10.XI.1594 г.) отметил пропуск в этом месте, но что именно пропущено — не сообщил. Скорее всего, «неверно» или что-либо в этом роде. — *107*

[16] Такого прямого совета в III книге «Законов» нет. Платон осуждает женственное воспитание персидских принцев и свободу, с которой афинские зрители выражают свое мнение на представлениях, тогда как раньше, по его словам, «те, кто занимается воспитанием, выслушивали их [песнопения] в молчании до конца; дети же, их руководители и большинство народа вразумлялись при помощи указующего жезла» («Законы», III, 700e). — *107*

[17] Ср. у Кастельветро, с. 96 наст. изд. — *107*

[18] *Пиндар* (518 или 522 — ок. 442 гг. до н. э.) — древнегреческий поэт, классик хоровой лирики. Пиндар. Первая олимпийская ода, 28 слл. Пер. М. Л. Гаспарова (Тассо цитирует по-гречески). — *107*

[19] См.: Платон. Государство, 535e; Аристотель. Поэтика, 1448b12. — *108*

[20] Аристотель. Поэтика, 1451b11 (Тассо цитирует по-гречески). Мнение Аристотеля скорее обратно мнению Тассо: отход от принципов древней «ямбической» комедии представляется ему приближением к истинной сущности поэтического подражания, обобщенного и типического. — *108*

[21] См. Кастельветро, прим. 44. — *108*

[22] Под трагедией с вымышленным сюжетом Тассо скорее всего подразумевает «Орбекку» Джиральди Чинцио. — *108*

[23] См.: Аристотель. Поэтика, 1451b15. — *108*

[24] О Фиесте писали Софокл, Еврипид, Энний, Варий, Сенека; о Медее — Еврипид, Энний, Акций, Овидий, Сенека, Куриаций Материн; об Эдипе — Софокл, Сенека. — *108*

[25] Франческо *Робортелло* (1516—1567) известен своим комментарием к «Поэтике» Аристотеля, а также как автор сочинения «Об исторической науке», толкования «Политики» Аристотеля, переводчик Элиана и Каллимаха, редактор и издатель текстов Эсхила, Катулла, Псевдо-Лонгина, Горация, Тита Ливия. О материи поэмы см.: Robortello F. In librum Aristolelis de arte poetica explicationes. Florentiae, 1548, p. 2. — *108*

[26] См.: Платон. Софист, 239e; Аристотель. О софистических опровержениях, 172b10. — *108*

[27] *Алессандро Пикколомини* (1508—1578) — итальянский писатель, астроном, крупный церковный деятель, автор двух комедий, комментатор Лукреция, переводчик и комментатор Овидия, Вергилия, Ксенофонта, Аристотеля. О сюжете поэмы см.: Piccolomini A. Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile. Vinegia, 1575, proemio, p. V. — *109*

[28] *Якопо Маццони* (1548—1598) — итальянский литературный критик и церковный деятель. Конкретно о подражании см.: Mazzoni J. Della Difesa della Commedia di Dante. P. I. Cesena, 1587, p. 29—34, 56—57. — *109*

[29] См.: Платон. Софист, 236e. — *109*

[30] См.: Аристотель. Риторика, 1354a1, 1356a30. — *109*

Первоначальный смысл понятия «диалектика» — «нахождение истины с помощью слова». У Аристотеля, кроме того, «диалектика» — наука о правдоподобном и вероятностном знании, в отличие от знания аподиктического, необходимо истинного. — *109*

[31] Уже Б. Ломбарди («Предисловие к «Поэтике» Аристотеля», 1550) разделял поэзию и логические дисциплины по способу доказательства: логика, диалектика и софистика используют разные виды силлогизмов, поэзия — пример и энтимему; объединяет же их отсутствие строго ограниченного предмета, вместо которого им предоставлена вся область «слова». См. также Скалигер, прим. 59; ср.: Аристотель. Риторика, 1356b1. Сопоставление поэзии с логикой (через риторику) восходит к Аристотелю (см.: Аристотель. Риторика, 1354a) и к Цицерону (см.: Цицерон. Оратор, 32, 113). — *109*

[32] Аниций Манлий Северин *Боэций* (480—524) — политический деятель и философ, переводчик аристотелевского «Органона», автор нравоучительного трактата «Утешение философией». О способах доказательства см. у него: De differentiis topicis libri quattor. Paris, 1537, p. 17—18. — *109*

[33] См.: Аристотель. Топика, I, 1, 100b20. Ср.: Аристотель. О софистических опровержениях, 165b7. — *109*

[34] *Александр Афродисийский* (II—III вв.) — перипатетик, комментатор Аристотеля. Тассо ссылается на его сочинение «In octo libros Topicorum» (Venezia, 1563). — *109*

[35] Логические доказательства характерны для Парменида, Эмпедокла и Лукреция как авторов поэм на философские и естественнонаучные темы и Боэция — автора прозометрического трактата о нравственной философии. — *110*

[36] *...умозаключает из вероятного* — использует энтимему, усеченный силлогизм, часть которого подразумевается.

Паралогизм — ложное умозаключение. «Люди думают, что если есть... одно, то есть... и другое, — и поэтому если есть последнее, то есть... и первое» (Аристотель. Поэтика, 1460a20). — *110*

[37] *Философема* — философское утверждение. — *110*

[38] См.: Аристотель. Поэтика, 1451a36.

[39] Вторая фигура силлогизма возникает, когда средний термин (общая часть

обеих посылок, в данном случае «идол») является предикатом обеих посылок. О невозможности двух утвердительных посылок во второй фигуре см.: Аристотель. Первая аналитика, I, V, 27b20. — *110*

[40] *Фаворин* (I—II вв.) — софист, автор «Лексикона»; цитируется Маццони во введении к «Защите Данте». — *111*

[41] *Свида* (или, в современной огласовке, Суда) — название византийского словаря X в. Что собой представляет заглавие — собственное имя составителя или название справочника — неизвестно. Ссылку на Суду Тассо заимствовал из трактата Маццони «Difesa di Dante» (p. 145—146). — *111*

[42] *Эзикий* Милетский (IV—V вв.) известен как автор биографического справочника. *Аммоний* Александрийский (VI в.) известен как автор лексикона; здесь Тассо ссылается на его комментарий к платоновскому «Федону», цитаты вновь почерпнуты из трактата Маццони «Difesa di Dante» (p. 146). — *111*

[43] «Идол в мире ничто» («Первое послание к Коринфянам», VIII, 4). — *111*

[44] Ср.: Гораций. Наука поэзии, 361. Образ заговорившей и пришедшей в движение живописи весьма популярен в средневековой и ренессансной поэзии — см., например: Данте. Чистилище, X, 28—96. — *111*

[45] Различаются два вида богословия — положительное («катафатическое»), исходящее из аналогии между предметно-человеческим миром и богом как внеприродной личностью и считающее возможным познание божества средствами логики и интеллекта, и отрицательное («апофатическое»), отрицающее всякое подобие между богом и миром и указывающее на мистический экстаз как на единственный путь к непознаваемому божеству. Выделяются «две части» души — чувственная, царство неустойчивости, и разумная, оплот единства (по Платону); рассудок, разлагающий объект на жесткую систему противоречий, и разум, в котором все дано в простом синтезе; пассивный интеллект, расчленяющий материал познания по категориальным абстракциям, и активный интеллект, отделенный от всякого индивидуализирующего принципа разделения, в том числе и от собственного субстрата — души (по Аристотелю).

Дионисий *Ареопагит* (I в.) — полумифический сподвижник апостола Павла и первый епископ Афин. Под его именем Константинопольскому собору были предъявлены четыре трактата и десять посланий, в которых неоплатонизм был синтезирован с христианской догматикой. Ныне автором этих сочинений считается грузинский философ Петр Ивер (412—488). Об отрицательном богословии см.: Таинственное богословие, 3—5; Об именах божиих, VII (русский перевод: Антология мировой философии. М., 1969, т. 1, ч. 2, с. 608—609, 617). — *111*

[46] *Фома* Аквинский (1225—1274) — виднейший представитель схоластики и убежденный сторонник положительного богословия. О причислении поэзии к низшему разряду наук см. у него: Summa theologiae, I, I, 6. — *111*

[47] *Грегорио Команино* — друг Тассо; его мнение, видимо, высказано в частной беседе. — *112*

[48] См.: Платон. Государство, 509—510e. — *112*

[49] См. ранее приписываемое Дионисию Ареопагиту сочинение «О небесной иерархии», IV, 2. — *112*

[50] Воображение, по Аристотелю, есть движение от отдельных чувственных восприятий к главному чувству, к образу (см.: Аристотель. О душе, III, IV, 427b15). — *112*

[51] См.: Плутарх. О мнениях философов, IV, 12, 2. «Свет» по-гречески — phôs от pháos (где pha- — корень). — *112*

[52] Имеется в виду прежде всего Марсилио Фичино (1433—1499), основатель и глава Платоновской академии во Флоренции, и, конкретно, его комментарий к сочинениям Псевдо-Дионисия Ареопагита. — *112*

[53] Данте. Рай, XXX, 142; Чистилище, XVII, 25—26. В оригинале оба раза употребляется сочетание «alta fantasia», которое, по мнению Маццони, должно означать не чувственное, а разумное воображение (Mazzoni. Difesa di Dante, p. 150). — *112*

[54] См.: Аристотель. Метафизика, III, IV, 1000a10. — *112*

[55] См.: Боккаччо. Жизнь Данте, XXI—XXII. — *112*

[56] Thomas Aquinas. Summa theologiae, I, LXXXII, 3—4. — *112*

[57] *Гесиод* — греческий поэт VIII—VII вв. до н. э. Гесиод. Теогония, 26—29. Пер. В. В. Вересаева (Тассо цитирует по-гречески). — *113*

[58] Имеется в виду *Афанасий* Александрийский (295—373) — ранневизантийский теолог, епископ Александрии, автор жития св. Антония и, в частности, его сочинение «Oratio contra gentes», 13, 16d.— *113*

[59] Пиндар. Первая олимпийская ода, 30. Пер. М. Л. Гаспарова (Тассо цитирует по-гречески). — *114*

[60] *Исократ* (435—338 гг. до н. э.) — знаменитый греческий оратор; в данном случае см. у него: «Евагор», 10. Элий *Аристид* (129—189) — известный оратор; считался автором трактата о риторике. О роли ритма и стихотворного размера в поэзии см.: Libri rhetorici, I, 142—145.— *114*

[61] См.: Аристотель. Топика, I, I, 100b25. — *114*

[62] Речь идет об Александре Афродисийском (см.: Alexander Aphrodisiaeus. In octo libros Topicorum, op. cit., p. 4). — *114*

[63] См.: Аристотель. Топика, VIII, V, 159a35. — *114*

[64] Речь идет об Афанасии Александрийском. — *114*

[65] См.: Аристотель. Поэтика, 1451a36. — *114*

[66] Robortello F. De arte poetica, op. cit., p. 88.

Робортелло относит к области поэтически возможного только то, что освящено длительной традицией всеобщего признания, и не считает таковым ни рассказ Вергилия о растениях, проросших из тела Полидора (см.: Вергилий. Энеида, III, 22—58), ни его же рассказ о золотой ветви, открывающей путь в Аид (там же, VI, 136—149). — *115*

[67] Alexander Auhrodisiaeus. Quaestiones naturales et morales. Venezia, 1555, p. 4. — *115*

[68] См. Тассо, прим. 54. — *115*

[69] Марсилио *Фичино* комментировал диалоги Платона (см. Тассо, прим. 52). — *115*

[70] Робортелло осуждает эпизод превращения кораблей в нимф (см.: Вергилий. Энеида, IX, 77—122); «ex non entibus, vel ex non existentibus» (*лат.*) «из несущего или из несуществующего» «ex praeexistenti materia» (*лат.*) «из предсуществующей материи». Здесь цитируется: Thomas Aquinas. Summa theologiae, I, XLV, 1. — *115*

[71] Tò dynatón (*греч.*) «возможное»; katà tò eikós vel katà tò anankaion (*греч.*) «[возможное] в силу вероятности или необходимости» (Аристотель. Поэтика, 1451a36).

По Робортелло, в поэзии не должно нарушать границ естественной необходимости: вымышленный герой может умереть, так как смерть свойственна природе человека; Тассо допускает, что он может и воскреснуть. — *116*

[72] Робортелло считал чудесное и правдоподобное качествами различных частей произведения: место чудесного — эпизод, второстепенная сюжетная линия, описание; место правдоподобного — фабула, линия главного героя, нравоучительная сентенция. Для Робортелло чудесное и правдоподобное по сути своей противоположны, хотя и находятся как бы на одном уровне. — *116*

[73] Джованни Баттиста *Джиральди* Чинцио (1504—1573) — феррарский гуманист, профессор риторики, секретарь герцога Эрколе II д'Эсте, автор девяти трагедий, сборника новелл, трактатов о драматическом искусстве и о романе, эпической поэмы «Геракл» (1557); Франческо *Болоньетто* (1520—1576) — автор поэмы «Верный» (1566), построенной на вымышленной фабуле. — *117*

[74] Bolognetto F. Il Costante, V, 91.— *117*

[75] Речь идет о предпочтении героев современного христианского эпоса героям античной мифологии. Подразумеваются французские героические поэмы и поэмы Боярдо и Ариосто, действие которых приурочено ко времени Карла Великого,

и романы о рыцарях Круглого стола, сюжет которых отнесен ко временам полумифического короля Артура. — *117*

[76] См.: Исократ. Панегирик, 157—159. — *117*

[77] Thomas Aquinas. Summa contra gentiles, I, 3. — *117*

[78] Имеется в виду или Марк Порций *Катон* Старший (234—149 гг. до н. э.) — римский политический деятель, полководец, историк, теоретик агрикультуры, или Марк Порций *Катон* Младший (95—46 гг. до н. э.) — правнук первого, республиканец, противник Цезаря. Луций *Цинциннат* — римский консул в 460 г. до н. э., диктатор в 458 г. до н. э. — *118*

[79] Подразумевается поэма «Перечень женщин», которую приписывали Гесиоду. Она сохранилась в отрывках; из рассказа о рождении Геракла до нас дошло только описание его щита. — *118*

[80] См.: Аристотель. Поэтика, 1448a16, 1453a17. — *118*

[81] Карл V (1500—1558) — император Священной Римской империи (1519—1556) и испанский король (1516—1556). — *118*

[82] См.: Аристотель. Проблемы, XVIII, 10, 917. — *118*

[83] Аристотель. Поэтика, 1447a16 (Тассо цитирует по-гречески). — *119*

[84] «Через повествование» (*греч.*). — *119*

[85] См.: Аристотель. Поэтика, 1447b23, 1448a16, 1448a25. — *119*

[86] Аристотель. Поэтика, 1447a28 (Тассо цитирует по-гречески). — *119*

[87] См.: Аристотель. Поэтика, 1453a1. — *120*

[88] Там же, 1453a7. — *120*

[89] *Мезенций* — персонаж «Энеиды» (см. Скалигер, прим. с. 68). *Бусирис* — мифический царь Египта, приносивший в жертву Зевсу всех чужеземцев; убит Гераклом. *Прокруст* («вытягиватель») всех, кто попадал ему в руки, укладывал на огромное ложе и вытягивал до тех пор, пока ноги не касались края ложа; убит Тезеем. *Диомед* — царь бистонов, кормивший своих коней человеческим мясом; убит Гераклом. *Терсит* — персонаж «Илиады», смутьян и трус. — *120*

[90] Аристотель. Поэтика, 1448a25 (Тассо цитирует по-гречески). — *121*

[91] Петрарка. Триумф Целомудрия, 157—159. Пер. В. Б. Микушевича. — *121*

[92] Петрарка. Триумф Любви, I, 82—84. Пер. В. Б. Микушевича. — *121*

[93] В платоновском «Пире» (178a — 180b) Федр восхваляет Эрота как самого древнего, почтенного и могущественного из богов, но о красоте его он не говорит; прекраснейшим из богов именует Эрота другой собеседник в этом платоновском диалоге — Агафон (195a). Мнение Диотимы, некоей «женщины очень сведущей», о срединном положении любви (между прекрасным и безобразным) излагает Сократ в том же диалоге (202b). — *121*

[94] Винченцо *Маджи* (нач. XVI в. — ок. 1564) — итальянский литературный критик, автор комментария к «Науке поэзии» Горация и к «Поэтике» Аристотеля. О древней комедии см.: Maggi V., Lombardi B. In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes. Venetia, 1550, p. 322. — *121*

[95] *Прокл* (412—485) — философ-неоплатоник. — *121*

[96] См.: Платон. Пир, 180a. — *122*

[97] Петрарка. Книга песен, CCCLX, 91, 93—94, 96. Пер. В. Б. Микушевича. — *122*

[98] См.: Исократ. Елена, 65. — *122*

[99] См.: Аристотель. Никомахова этика, II, 9, 6. — *122*

[100] Описка или опечатка: «Ипполит» принадлежит Еврипиду, а «Федра» — Сенеке. — *122*

[101] См.: Деметрий. О стиле, 132, 163, 169. *Деметрия* (I в.) ранее ошибочно отождествляли с Деметрием Фалерским (354—283 гг. до н. э.), афинским оратором и государственным деятелем. — *122*

[102] См.: Платон. Государство, 440e. — *123*

[103] Thomas Aquinas. Summa theologiae, I, LX. — *123*

[104] Имеется в виду авторы испанских рыцарских романов. — *123*

[105] Первое упоминание об *Амадисе* как герое романа относится к 1350 г., но

до нас дошла лишь очень поздняя версия — «Амадис Галльский», опубликованный и дополненный Родригесом де Монтальво в 1508 г. Начиная с этого времени «Амадис» и его многочисленные близнецы завоевывают Испанию, а затем Европу: уже в 1519 г. «Амадис» выходит в Риме на испанском языке и в 1542 г. в Венеции на итальянском.

Арнаут Даниэль (вторая половина XII в.) — знаменитый провансальский трубадур; считался автором романа «Ланселот Озерный». Цитируется: Данте. Чистилище, XXVI, 118—120 («Сказы» — в оригинале: «Prose di romanzi»). «*Лимузинец*» — Гираут де Борнель (вторая половина XII в. — ок. 1220 г.), известный, как и Даниэль, поэт Прованса. — *123*

[106] «*Амадис Греческий*» (1535) — роман Ф. де Сильвы, подражание «Амадису Галльскому». Таким же подражанием является «*Прималеон*» (1512), анонимный испанский роман, продолжение «Пальмерина д'Оливо» (1511). — *123*

[107] «*...Любезного Джироне...*» «*Любезный Гирон*» — старофранцузская поэма, переложенная на итальянский язык Луиджи Аламанни (1495—1566) — лирическим поэтом, драматургом, автором эпической поэмы «Аваркиида». — *123*

[108] Перечисляются персонажи «Неистового Орландо» Ариосто: *Бискальино* — Одорико из Бискайи, пытавшийся похитить у Дзербино, своего покровителя, его возлюбленную (песнь XIII); *Леоне* — сын греческого императора, уступивший свою невесту Руджеро (песни XLIV—XLVI); и персонажи «Декамерона» Боккаччо: *Джизиппо*, подобно Леоне, уступивший невесту другу (X, 8); *Ансальдо*, сумевший разбить в январе цветущий сад, чтобы добиться любви Дианоры, но пощадивший ее целомудрие, когда она, исполняя условия договора, отдалась ему во власть (X, 5). — *123—124*

[109] См.: Данте. О народном красноречии, II, II, 8; II, IV, 8.

Под «спасением» Данте в данном случае понимает не спасение души, а «защиту» себя, своей семьи или государства. — *124*

[110] *Аполлоний* Родосский (III в. до н. э.) — александрийский поэт, автор поэмы «Аргонавтика». *Валерий Флакк* (ум. ок. 90 г.) — римский поэт, переработал в стиле Вергилия «Аргонавтику» Аполлония. *Коллуф Фиванский* (V в.) — автор поэмы «Похищение Елены». Франческо *Сфондрати* (1493—1550) — кардинал, политический деятель, автор поэмы «Похищение Елены» (1559).

Гелиодор (III или IV в.) — автор романа «Эфиопика». *Ахилл Татий* (первая половина II в.) — автор романа «Левкиппа и Клитофонт». *Арчита* и *Палемоне* — герои поэмы Боккаччо «Тезеида»; *Флорио* и *Бьянкофьоре* — герои его романа «Филоколо». Бернардо *Тассо* (1493—1569) — автор поэм «Амадиджи», «Флоридонте», «Сказание о Пираме и Тисбе». — *124*

[111] Знаменитый Петрарка, помимо прочего, — автор незаконченной латинской поэмы «Африка», посвященной победоносному окончанию 2-й Пунической войны — разгрому Карфагена. Один из центральных эпизодов поэмы (кн. V) изображает любовь Массинисы к нумидийской царице Софонисбе — сюжет, которым воспользовался в своей трагедии Триссино. — *124*

[112] Вергилий. Энеида, I, 33 (В оригинале у Тассо — латынь). — *124*

[113] Имеется в виду поэма «Италия, освобожденная от готов». — *124*

[114] Гораций. Наука поэзии, 150. Пер. М. Л. Гаспарова (В оригинале у Тассо — латынь). — *125*

[115] При *Ронсевале*, в Пиренеях, в 778 г. баски разбили арьергард Карла Великого — факт, послуживший в качестве далекого исторического праобраза для сюжета «Песни о Роланде» и многих менее известных поэм, в том числе итальянских («Морганте» Пульчи, анонимное «Поражение при Ронсевале» и др.). — *125*

[116] При Аллии в 390 г. до н. э. галлы разбили римлян. — *125*

[117] «Трагичнейший [из поэтов]» (*греч.*) (Аристотель. Поэтика, 1453, а29). — *125*

[118] Гораций. Послания, I, II, 1—4. Пер. Н. С. Гинцбурга. (В оригинале у Тассо — латынь). *Хризипп* и *Крантор* (III в. до н. э.) — философы, упомянутые Горацием как представители философской мудрости в противоположность мудрости Гомера. — *125*

[119] См.: Гомер. Илиада, XXIII; Вергилий. Энеида, V. — *126*

[120] См.: Ариосто. Неистовый Орландо, XVII, XVIII; Тассо Б. Амадиджи, XXVIII. — *126*

[121] *Джемма* (Зизим) был братом турецкого султана Баязета II (правил в 1481—1512 гг.) и дядей Салима или Селима (1512—1520 гг.); умер в Неаполе в 1495 г. — *126*

[122] См.: Боярдо. Влюбленный Орландо, II, XXVIII, 19—40. *Аграманте* — царь неверных, главный противник Карла Великого, властитель Бизерты. — *126*

[123] Мелеагр отдал Аталанте в качестве охотничьего трофея шкуру вепря, на которого охотились славнейшие герои Эллады. Братья матери Мелеагра воспротивились этому решению и были им убиты. Их сестра отомстила собственному сыну, дав догореть головне, в которой заключалась жизнь Мелеагра. Этот миф описан Гомером («Илиада», IX, 529 слл.), Овидием («Метаморфозы», VIII, 260—546), Антонином Либералом («Превращения», II). — *126*

[124] Клавдий Клавдиан (см. о нем Бембо, прим. 52) в «Панегирике на четвертое консульство Гонория Августа» (214 слл.) описывает, как император Феодосий преподает Гонорию военную науку. Аналогичная сцена — отец наставляет сына — есть в «Амадиджи» Б. Тассо (X, 28 слл.).—*126*

[125] Вергилий. Энеида, I, 210—215. (В оригинале у Тассо здесь и далее — латынь). — *127*

[126] Там же, 637—642. — *127*

[127] Там же, 701—706. — *127*

[128] См.: Ариосто. Неистовый Орландо, XXVIII, 4—74; XLIII, 72—143 (вставные новеллы о неверных женах). — *127*

[129] См.: Аристотель. Поэтика, 1450 a38. — *128*

[130] Сперone *Сперони* (1500—1588) — итальянский писатель, автор одной из самых известных трагедий своего времени — «Канаки» (1542) и многочисленных диалогов, в том числе литературно-критического содержания. Его «Диалог об языке» широко использовал Дю Белле. — *129*

АНГЛИЯ

Филип Сидни (1554—1586)

Яркая жизнь Филипа Сидни, елизаветинского придворного, дипломата, военачальника, ученого и поэта, имя которого открывает новую страницу в истории английской литературы эпохи Ренессанса, неожиданно оборвалась на тридцать третьем году. Испанская пуля настигла в далеких Нидерландах создателя лучшего дошекспировского сборника сонетов «Астрофель и Стелла» и знаменитой пасторали «Аркадия». Ранняя смерть придала его образу, который уже в глазах современников рисовался близким к идеализированным представлениям гуманистов о совершенном человеке как «венце творения», ореол героической доблести и мученичества, ибо война против испанского владычества на континенте воспринималась в то время прежде всего как религиозная.

В исторических документах отмечается, что смерть Сидни на целый месяц одела в траур цвет английского дворянства. Элегии, в которых оплакивалась его кончина,

* *Комментарии к английскому разделу составлены В. Т. Олейником.*

были созданы как в Англии, так и в других европейских странах, ибо слава поэта вышла за пределы его родины, а с его политической деятельностью французские гугеноты и немецкие протестанты связывали надежды на то, что английская корона в конце концов открыто возглавит движение Реформации в Европе.

Достоверных биографических сведений о жизни Сидни, к сожалению, сохранилось очень мало: из обширной переписки поэта дошло лишь несколько писем, а мемуары его друзей и знакомых с научной точки зрения представляются не вполне надежными. Поэтому все биографы Филипа Сидни в значительной мере опирались на художественное творчество поэта. Это было оправдано по существу, так как Сидни сознательно стремился собственной жизнью реализовать свое философско-нравственное учение, утверждая тем самым то единство теории и практики, к которому он настоятельно призывал.

Знаменитая «Защита поэзии» (1580) Ф. Сидни обычно рассматривается как «манифест» английского Ренессанса. Однако и в советской и в зарубежной науке было доказано, что эстетические и теоретические корни классицизма как художественного метода генетически восходят к наиболее ранним стадиям формирования художественного движения Возрождения в качестве так называемой ученой тенденции. В Англии данная тенденция впервые (и довольно отчетливо) нашла выражение в трактате Сидни.

«Защита поэзии» написана в форме «апологии» — речи адвоката-защитника перед судом присяжных. Отсюда в английских изданиях она часто имеет и второе название «Apologia for poetry». И поэтому она в значительной степени приближена к композиционным и стилистическим нормам ораторского красноречия: трактат изобилует доводами-посылками, контрдоводами, доказательствами от противного, суммарными обобщениями, риторическими фигурами, прямыми обращениями и восклицаниями.

Выбор жанровой формы, возможно, был обусловлен недостаточной разработанностью английской письменной прозы в последней трети XVI в., а также тем, что «Защита поэзии» явилась прямым ответом на памфлет Госсона «Школа зла» (A school for abuse, 1579), в котором автор, предвосхищая отрицательное отношение крайне радикальных группировок пуритан XVII в. к культуре господствующего класса, резко выступил как против элитарного искусства, так и против учености в целом. Примечательно, что Сидни, разбивающий в «Защите» один за другим доводы Госсона, сам симпатизировал Реформации.

Опровергая аргументы Госсона, Сидни отвел искусству высокое, «поистине божественное» место в системе человеческих наук и знаний. Поэт был глубоко убежден в том, что науки должны изучать не только мир вокруг нас, но и мир внутри нас и что высшая цель человеческого познания заключается в воспитании совершенного человека, способного действием преобразить мир и общество. Согласно этому убеждению он в качестве «истинных» наук рассматривал лишь этику (моральную философию), историю и поэзию, считая, что они преследуют единую цель — нравственное воспитание человечества. При этом Сидни полагал, что, в отличие от истории, метод которой заключается в регистрации исторического прецедента, моральная философия и поэзия подходят к изучению человека и природы в их единстве с точки зрения долженствования, т. е. используют категории добра и зла в оценке идей и явлений.

Остановись Сидни на этом положении, он был бы вполне традиционным, собственно ренессансным теоретиком искусства, несмотря на целый ряд оригинальных положений и аргументов. Однако он пошел дальше, логически развивая систему своих посылок: сопоставив этику с поэзией, он отождествил их содержание, усматривая различие лишь в способе его передачи — системе умозаключений («голых правил»), с одной стороны, и системе образов, умозрительных картин — с другой. Сидни полагал, что объект поэзии и философии в равной мере есть мир «золотого века» — область «чистых представлений и идей», сокрытых в глубине человеческого духа и не зависящих от конкретности и несовершенства «природы» — окружающей исторической действительности.

Логическое превращение философии (систематизированной поэзии) и поэзии

(образной или «народной» философии) в две ипостаси единого высшего знания добра и зла позволило Ф. Сидни подчеркнуть нравственно-познавательное, глубоко философское содержание поэзии как вида человеческой деятельности. Но, выдвинув «идею» в качестве содержания художественного произведения, поэт и критик выступил против стихийного реализма искусства эпохи Возрождения и наметил тенденцию к некоторому отрыву содержания от формы в искусстве. Именно поэтому в его трактате осуществлено последовательное противопоставление собственно содержательного и формального принципов описания, вынесенных в различные разделы работы, крайне характерное для представителей классицистической тенденции в Ренессансе. Этим объясняется требование идейной однородности содержания, исходя из которого, Ф. Сидни оспаривал правомерность таких смешанных жанров, как трагикомедия (интересно, что смешение формальных элементов в сложных жанровых формах его возражений не вызывает), а также требование рационального построения художественного произведения.

«ЗАЩИТА ПОЭЗИИ»

Трактат был впервые опубликован в 1595 г. Перевод сделан по изданию: Sidney Philip. A defence of poetry. Ed. by J. A. Van Dorsten, L., Oxford Univ. Press, 1971. Сверен А. Н. Сергиевским. На русский язык «Защита поэзии» переводится впервые и публикуется целиком.

[1] *Эдвард Уоттон* (1548—1624) — английский придворный и дипломат. Сидни и Уоттон зиму 1574/75 г. провели в Вене при дворе императора Максимилиана II. — *133*

[2] «Мелочная въедливость» (*ит.*) — *133*

[3] Подразумевается басня о змее и еже из сборника «Гекатомифиум» (1495). — *134*

[4] В своем сравнении Сидни мог опираться на Плиния, который в «Естественной истории» писал, что детеныши ехидны, рождающиеся иногда в количестве до 20 штук, столь нетерпеливо стремятся вырваться из чрева матери, что при этом зачастую разрывают ее. — *134*

[5] *Музес* (или Мусей) — имеется в виду легендарный поэт догомеровского периода. Греческая традиция связывала его имя с установлением афинских религиозных мистерий. — *134*

[6] *Амфион* — в античной мифологии сын Зевса и фиванской царицы Антиопы; обладал божественным даром игры на кифаре. Согласно мифу при постройке стен вокруг Фив камни укладывали под звуки его кифары. — *134*

[7] *Ливий Андроник* (284—204 гг. до н. э.) — первый латинский поэт, по происхождению — грек. Писал комедии и трагедии, переводил на латынь произведения греческих авторов.

Энний — имеется в виду Квинт Энний. См. о нем Бембо, прим. 50. — *134*

[8] Джон *Гауэр* (1330—1408) — английский поэт, современник Чосера. Джеффри *Чосер* (1343—1400) — великий английский поэт, создатель знаменитых «Кентерберийских рассказов». — *134*

[9] *Фалес* Милетский (ум. ок. 585 г. до н. э.) — греческий философ. О нем до нас дошли только легенды. Ему приписывались труды «Морская астрономия» и «Первопричины».

...Пифагор [...] *свои нравоучения* — Сидни не сомневается в подлинности приписываемого Пифагору сборника нравоучительных стихотворений. В действительности исторической подлинностью обладают лишь отрывки из его произведений, переписанные его учеником Филолаем.

Тиртей — элегический поэт, живший в Спарте. По преданию, воодушевлял своими песнями упавших духом спартанцев и тем самым спас их государство от гибели во время 2-й Мессенской войны (685—668 гг. до н. э.). — *134*

[10] Сохранившиеся фрагменты произведений Солона не подтверждают слов Платона («Тимей») о том, что Солон будто бы писал об Атлантиде. Не подтверждается

также и авторство самого Платона. Во всех этих случаях Сидни скорее всего следует за Скалигером. — *134*

[11] *Гигес* — лидийский царь (716—678 гг. до н. э.). Платон использовал легенду о том, что Гигес достиг престола с помощью кольца-невидимки (см.: Платон. Республика, II, 359). — *135*

[12] Геродот назвал 9 книг своей «Истории» именами муз. — *135*

[13] Vaticinium, (*лат.*) «прорицание»; vaticineri (*лат.*) «прорицать». — *136*

[14] «Вергилиевы жребии» (*лат.*). — *136*

[15] *Альбин* — правитель Британии, которая отсюда и стала называться Альбионом. В 193 г. был провозглашен римским императором, а в 197 г. убит Септимием Севером. — *136*

[16] «Я вне себя хватаюсь за меч, но пользы в нем мало» (Вергилий. Энеида, II, 314. Здесь и далее пер. С. Ошерова). — *136*

[17] Charms (*англ.*) «чары»; carmina (*лат.*) «песня», «стихотворение». — *136*

[18] *Гебраисты* — ученые, занимающиеся древнееврейским языком и письменностью. — *136*

[19] «Олицетворение», «персонификация» (*греч.*). — *136*

[20] Имеется в виду герой романа Гелиодора (IV в. до н. э.) «Эфиопика, или Феаген и Хариклея». — *137*

[21] В книге *Ксенофонта* Афинского (ок. 430—354 гг. до н. э.) «Воспитание Кира» древнеперсидский царь Кир представлен идеальным правителем. — *137*

[22] *Франциск Юниус* Старший (1545—1602) — французский богослов. Совместно с Эммануилом Тремелием (*Иммануил Треммелиус*) из Феррары (1510—1580) работал над новым латинским переводом Библии. — *138*

[23] Известный римский государственный деятель Марк Порций *Катон* Старший (234—149 гг. до н. э.) был автором дидактических сочинений, предназначавшихся им для воспитания сына. — *139*

[24] *Лукреция* — римлянка, обесчещенная Секстом Тарквинием и покончившая с собой. — *139*

[25] «...портрет справедливой империи» (*лат.*) (Цицерон. Письма к брату Квинту, I, I, VIII, 19). — *140*

[26] «Архитектоническая» (*греч.*). — *141*

[27] «...свидетель веков, светоч истины, жизнь памяти, наставник жизни, вестник древности» (*лат.*) (Цицерон. Об ораторе, II, IX, 36). — *142*

[28] Место в Афинах, посвященное герою Академу, где Платон вел беседы со своими учениками. — *142*

[29] В сражении у *Марафона* греки в 490 г. до н. э. разбили персидское войско. В битве при *Фарсалах* (48 г. до н. э.) Цезарь одержал победу над Помпеем. При *Пуатье* английские войска в 1356 г. захватили в плен французского короля. Под *Азинкуром* в 1415 г. Генрих V наголову разбил французскую армию. — *142*

[30] *Альфонс V* — король Арагона, Неаполя и Сицилии. Правил в 1416—1453 гг.— *142*

[31] Jus (*лат.*) «право»; formidine poenae (*лат.*) «страх наказания»; virtutis amore (*лат.*) «любовь к добродетели». — *142*

[32] Речь идет о Цицероне. — *143*

[33] *Нис* и *Эвриал* — спутники Энея, связанные верной дружбой. — *144*

[34] Атрей — отец Агамемнона. Враждовал со своим братом Фиестом. В данном случае подразумевается, очевидно, трагедия Эсхила «Агамемнон». — *144*

[35] Речь идет об Этеокле и Полинике, сыновьях Эдипа, боровшихся друг с другом за власть. Полиник осадил Фивы, где находился Этеокл, и, решая спор в поединке, братья убили друг друга. — *144*

[36] *Гнафон* — парасит из комедии Теренция «Евнух». — *144*

[37] *Пандар* — сводник, персонаж произведений Боккаччо и Чосера, созданных по мотивам античной легенды о Троиле и Крессиде. — *144*

[38] *Томас Мор* (1478—1538) — английский государственный деятель, автор знаменитого литературно-философского трактата «Утопия» (1516). — *144*

[39] «...поэту посредственных строчек век не простят ни боги, ни люди, ни книжные лавки».
(Гораций. Наука поэзии, 372—373. Пер. М. Гаспарова). — *144*

[40] *Алкивиад* — афинский государственный деятель и полководец (451—404 гг. до н. э.). — *145*

[41] Тит Флавий *Веспасиан* (9—79) — римский император в 69—79 гг. Во время его правления был построен знаменитый Колизей и восстановлены многочисленные памятники древности. — *145*

[42] *Юстин* — римский историк II в. н. э., автор извлечения из обширного исторического сочинения Трога Помпея «Historiae Phillippicae» (см. Кастельветро, прим. 39). Труд Юстина высоко ценился в средние века. Киру посвящены главы IV—VIII первой книги. — *145*

[43] *Дарес Фригийский* — см. о нем Тассо, прим. 11. — *145*

[44] *Канидия* — имя римской вольноотпущенницы, подруги Горация. Поссорившись с нею, Гораций высмеял ее в своих стихах (см.: Гораций. Сатиры, I, 8). — *145*

[45] Имеется в виду Александр Македонский. — *146*

[46] Речь идет о Сципионе Африканском, победителе Ганнибала. — *146*

[47] *Квинт Курций* Руф — римский историк (предположительно I в. н. э.). Написал «Историю Александра Великого» в 10 книгах.

[48] О Зопире Геродот рассказывает в третьей книге (153—160) своей «Истории». Этот рассказ заимствовал и Юстин (Historiae Phillippicae, I, X). — *146*

[49] Тит *Ливий* (История, I, LIII—LIV) рассказывает, как Секст, сын последнего римского царя Тарквиния Гордого, притворился перебежчиком, чтобы помочь отцу овладеть неприятельским городом. — *146*

[50] *Абрадат* — властитель одной из областей Персии, воевавший сначала против Кира, а затем перешедший на его сторону. Ксенофонт рассказывает о нем в «Воспитании Кира» (VI—VII). Здесь же Сидни смешивает Абрадата с другими персонажами Ксенофонта — Гадатом (V, III, 8—19) и Араспом (VI, I, 9). — *146*

[51] Полководец *Мильтиад*, выигравший битву при Марафоне, впоследствии был обвинен своими согражданами в злоупотреблении народным доверием и заключен в тюрьму, где и умер. — *147*

[52] *Фокион* — афинский полководец и государственный деятель IV в. до н. э. Честный патриот своего отечества, он был обвинен в предательстве и приговорен к смерти. — *147*

[53] *...жестокого Севера...* — Имеется в виду Луций Септимий Север, римский император в 193—211 гг. — *147*

[54] *...славного Севера...* — Имеется в виду племянник Септимия Севера, римский император в 222—235 гг. Отличался образованностью и умом. — *147*

[55] Луций Корнелий *Сулла* (138—78 гг. до н. э.) — римский военачальник и лидер консервативной сенатской партии; в 82 г. объявил себя диктатором, а в 79 г. добровольно сложил полномочия. Гай *Марий* (155—86 гг. до н. э.) — римский военачальник. Боролся против Суллы, добиваясь власти. — *147*

[56] Гней *Помпей* (106—48 гг. до н. э.) — римский военачальник и государственный деятель; член первого триумвирата. Под его командованием римская армия разгромила войско Спартака. Погиб в борьбе против Юлия Цезаря. — *147*

[57] Имеется в виду Катон Младший, который, не желая быть свидетелем гибели республики, покончил с собой в осажденной Цезарем Утике. — *147*

[58] «Не знал грамоты» (*лат.*). — *147*

[59] **«Должны быть убиты» (*лат.*). — *147***

[60] *Кипсел* и его сын *Периандр* — правители Коринфа в VII в. до н. э. *Фалар* — сицилийский тиран в VI в. до н. э., сжигавший свои жертвы в медном быке; его имя стало символом жестокости. *Дионисий* Старший (V в. до н. э.) — тиран, правивший Сиракузами в течение 38 лет. Сидни упоминает здесь этих четырех тиранов, так как в глазах большинства историков они являлись удачливыми правителями. — *147*

[61] «Влюбленный в философию» (*греч.*). — *148*

[62] Gnosis (*греч.*) «познание»; praxis (*греч.*) «практика». — *148*

[63] Речь идет о средневековом рыцарском романе испанского происхождения (см. Тассо, прим. 105). — *149*

[64] Эти неужто поля бегущим Турна увидят?
Так ли гибель страшна?
(Вергилий. Энеида, XII, 645—646) — *149*

[65] Сидни имеет в виду скорее всего то, что Боэций (см. о нем Тассо, прим. 32) в своем сочинении «Утешение философией» сочетал прозаическую речь с поэтической. — *149*

[66] «Ублажать себя» (*лат.*). — *149*

[67] *Менений Агриппа* — римский политический деятель V в. до н. э. Историю, упоминаемую Сидни, рассказывают Тит Ливий (История, II.XXXII) и Плутарх (Жизнеописание Кориолана). — *149*

[68] Якопо *Саннадзаро* (1455—1530) — итальянский поэт и прозаик, писавший на итальянском и латинском языках. Сидни имеет в виду пастораль Саннадзаро «Аркадия», которая в XVI в. пользовалась чрезвычайной популярностью. — *150*

[69] *Мелибей, Татир* — пастухи из «Буколик» Вергилия. — *151*

[70] Помню я все, — и как Тирсис не мог, побежденный, бороться:
С этого времени стал для нас Коридон — Коридоном.
(Вергилий. Буколики, VII, 69—70. Пер. С. Шервинского) — *151*

[71] *Гераклит* (ок. 535—475 гг. до н. э.) — греческий философ, уроженец Эфеса. — *151*

[72] Ямбом в то время называли жанр язвительного стихотворения, направленного против конкретной личности. Наиболее известными авторами ямбов были Ювенал и Персий. — *151*

[73] «Остроумный Флакк на потеху другу касается любого порока...» — сокращенная цитата из Персия (Сатиры, I, 116—117). — *151*

[74] «Веселясь от всего сердца» (*лат.*). — *151*

[75] «Если мы не обманываемся, в Умбрах царит спокойствие» (*лат.*). — *151*

[76] *Демея* — скупой отец из комедии Теренция «Адельфы»; *Дав* — хитрый раб из комедии Теренция «Девушка с Андроса»; *Гнато* — он же *Гнафон* (см. Сидни, прим. 36); *Фрасон* — трусливый воин из «Евнуха» Теренция. — *152*

[77] «На мельнице» (*лат.*), т. е. «каторжным трудом». — *152*

[78] Грозный, он правит твердою властью, робких устрашая;
Страх же возвращается к породившему его.
(Сенека. Эдип, III, 705—706) — *152*

[79] *Александр Ферейский* (IV в. до н. э.) — тиран, известный своей жестокостью. Случай, упоминаемый Сидни, описан у Плутарха (Жизнеописание Александра II и Жизнь Пелопида). Трагедия, столь сильно повлиявшая на Александра, — «Троянки» Еврипида. — *152*

[80] Речь, вероятно, идет о какой-либо из баллад шотландского цикла (XIII—XIV вв.), возможно об «Охоте у Чивиотских холмов». — *153*

[81] Оды и гимны Пиндара отличались сложностью и изысканностью строфики и метрики. — *153*

[82] *Филипп Македонский*, Филипп II (382—336 гг. до н. э.) — македонский царь (359—336 гг.), завоевавший Грецию; отец Александра Великого. — *153*

[83] *Тидей* — участник похода семерых царей против Фив; отличался бесстрашием и жестокостью; герой поэмы «Фивиада» римского поэта Стация. *Ринальдо* — странствующий рыцарь, один из наиболее известных героев средневекового рыцарского романа; действующее лицо знаменитых поэм Ариосто и Тассо. — *153*

[84] «Лучше, чем Хризипп и Крантор» (*лат.*). См. Тассо, прим. 118. — *154*

[85] Mysomousoi (*греч.*) «ненавистники муз»; слово, придуманное самим Сидни. — *155*

[86] Имеются в виду Корнелий Генрих *Агриппа* Неттесгеймский (1486—1535), писатель, врач и философ, его известное сочинение «De incertitude et vanitate scientiariam» (1527) — злая сатира на тогдашнее состояние науки, и знаменитая «Похвала глупости» Эразма Роттердамского. — *155*

[87] «От любопытного прочь убегай, болтлив любопытный» (Г о р а ц и й. Послания, I, VIII, 69. Пер. Н. Гинцбурга). — *156*

[88] «В своем самомненье думает каждый из нас: «Как же меня не любить?» (О в и д и й. Лекарство от любви, 686. Пер. М. Гаспарова). — *156*

[89] См. Скалигер, прим. 101. — *157*

[90] «Искать первопричину» (*лат.*). — *157*

[91] *Харон* — в греческой мифологии лодочник, перевозящий души умерших через подземную реку Стикс. — *157*

[92] Так в английской шахматной терминологии называется фигура «слон». — *158*

[93] «Фантастический» (*греч.*). — *159*

[94] «Приказываю глупому чувствовать себя свободно» — перефразированная строка из Горация (Сатиры, I, I, 53). — *160*

[95] Ens (*лат.*) «сущность»; prima materia (*лат.*) «первоматерия».

[96] *Каллисфен* — македонец, выступивший против абсолютизма Александра Великого. О нем рассказывают Плутарх, Юстин, Цицерон (Речь в защиту Рабрия Постума, IX, 23). — *160*

[97] Марк *Фульвий* Нобилиор — римский консул в 189 г. до н. э., победитель этолийцев. В одной из кампаний его сопровождал поэт Энний, что вызвало неудовольствие Катона Старшего, ярого противника «развращающего» греческого влияния. — *160*

[98] *Катон Уттичёский* — Катон Младший. См. о нем Тассо, прим. 78. — *160*

[99] Публий Корнелий *Сципион Назика* — римский государственный и военный деятель. Тит Ливий (История, XIV, 14) сообщает, что его называли «лучшим из добрых мужей в государстве».

...оба его брата[...] Африканского и Азиатского — двоюродные братья Сципиона Назики — Сципион *Африканский* (см. Скалигер, прим. 10) и Луций Корнелий Сципион *Азиатский*, победивший при Магнесии (190 г. до н. э.) сирийского царя Антиоха. — *161*

[100] Согласно преданию семь городов: Смирна, Родос, Колофон, Саламин, Хиос, Аргос и Афины — претендовали на звание родины Гомера. — *161*

[101] *Эмпедокл* был изгнан из Акраганта; *Дамон*, *Анаксагор* и *Протагор* — из Афин. — *161*

[102] *Симонид* Кеосский (555—468 гг. до н. э.) — первый крупный греческий лирический поэт. Жил в Афинах, а затем в Сицилии, где ему покровительствовал Гиерон I. — *161*

[103] Существует предание, будто Дионисий Сиракузский продал Платона в рабство (см.: Ц и ц е р о н. Речь в защиту Рабрия Постума, IX, 23). — *161*

[104] Имеются в виду «Деяния апостола Павла» (17, 28), где упомянуты поэты Арат и Клеанф (III в. н. э.). — *162*

[105] «Чьим авторитетом варвары и нечестивцы хотели бы злоупотребить, дабы изгнать поэтов из государства» (*лат.*). — *162*

[106] *Лелий* (род. в 186 г. до н. э.) — друг Сципиона Африканского, член философского кружка, покровитель литературы. — *163*

[107] Муза, поведай о том, по какой оскорбилась причине
Так царица богов?
(В е р г и л и й. Энеида, I, 12) — *163*

[108] *Адриан* — римский император (117—138); *Германик* (15 г. до н. э. — 19 г. н. э.) — племянник императора Тиберия, усыновленный им, победитель германцев. — *163*

[109] Имеются в виду *Роберт* II Анжуйский, король Сицилии (1309—1343), покровитель Петрарки, и французский король *Франциск* I (1494—1547), покровительствовавший многим художникам и писателям. — *164*

[110] *...Иакова Шотландского...* — Неясно, какого именно короля имеет в виду Сидни. — *164*

[111] Бернардо Довици да *Биббиена* (1470—1520) — итальянский ученый, писатель, дипломат. См. о нем также Триссино, прим. 4. — *164*

[112] Теодор *Без* (1519—1605) — бургундец знатного происхождения, профессор греческой филологии в Лозанне; одна из центральных фигур в кальвинизме. Филип *Меланхтон* (1497—1560) — немецкий ученый-гуманист, протестант. — *164*

[113] *...Фракториус...* Имеется в виду Джироламо Фракасторо — итальянский философ-гуманист. — *164*

[114] Марк Антуан *Мюрет* (Мюре) (1526—1585) — французский гуманист, издатель многих латинских поэтов. — *164*

[115] Джордж *Бьюкенен* (1506—1582) — шотландский поэт и педагог, один из крупнейших британских гуманистов. — *164*

[116] Мишель *д'Опиталь* (1503—1573) — канцлер Франции в 1560—1568 гг., законодатель и реформатор. Был стихотворцем и известным покровителем литературы. — *164*

[117] *Эпаминод* (ум. в 363 г. до н. э.) — фиванский военачальник и государственный деятель. При нем Фивы достигли наибольшего могущества. Принято считать, что он начал свою карьеру в качестве городского мусорщика. — *164*

[118] *Геликон* (греч. миф.) — гора, на которой обитали музы. Там же находился источник Иппокрена, хлынувший от удара копыта Пегаса. Для английской поэтической традиции характерно отождествление Геликона с протекающим по его склону источником. «Берега Геликона» — это, несомненно, «берега Иппокрены». — *164*

[119] «Чьи души Титан сотворил из лучшей глины» (Ювенал. Сатиры, XIV, 33. Пер. А. Фета). — *164*

[120] «Ораторами становятся, поэтами рождаются» (*лат.*). — *165*

[121] «Что ни пытаюсь сказать, — все получается стих» (Овидий. Скорбные элегии, IV, X, 26. Пер. С. Ошерова). — *165*

[122] «*Троил и Крессида*» (1385) — поэма Чосера. — *165*

[123] «*Зерцало судей*» — сборник повествований о злоключениях знаменитых людей, составленный различными авторами и написанный в форме биографических рассказов от первого лица. Предполагается, что начало ему было положено Томасом Сэквиллем. — *165*

[124] Генри *Сарри* (1517(?)—1547) — один из крупнейших предшественников Сидни, лирический поэт и реформатор английского стихосложения. Сборник его стихов вышел посмертно в 1557 г. — *165*

[125] «*Пастуший календарь*» — произведение Спенсера, опубликованное в 1579 г. под псевдонимом *Иммерит*. — *165*

[126] «*Горбодук*» (1562) — трагедия Томаса Нортона (1532—1584) и Томаса Сэквилля. — *166*

[127] Подразумевается летающий конь волшебника Паколета из позднесредневекового романа «Валентина и Орсон» (издан в Лионе в 1489 г.). — *167*

[128] Букв. «с яйца» (*лат.*), т. е. «начать рассказ о гибели Трои с яйца Леды». — *167*

[129] Речь идет о трагедии Еврипида «Просительницы». — *167*

[130] «Самое жестокое, что приносит бедность, — это то, что она делает людей смешными» (Ювенал. Сатиры, III, 152—153). — *169*

[131] «Энергия», «живость» (*греч.*). — *169*

[132] Марий *Низоли* (род. в 1498 г.) — издатель и составитель различных сборников и антологий. — *170*

[133] «Он жив. Жив? Он даже приходит в сенат» (Цицерон. Речь против Катилины). — *170*

[134] Речь идет о Марке Антонии. См. Кастельветро, прим. 57. — *170*

[135] Марк Лициний *Красс* (ум. в 91 г. до н. э.) — римский консул. Современники считали его одним из крупнейших ораторов. — *170*

[136] *Элизия* — выпадение одного или нескольких звуков в слове. — *172*

[137] Предшествующая предпоследнему, т. е. третья с конца (*лат.*). — *172*

[138] «Созвучие третьих с конца слогов» (*ит.*). — *172*

[139] Buono (*ит.*) «хороший»; suono (*ит.*) «свой». — *172*

[140] Femina (*ит.*) «женская»; semina (*ит.*) «семенная». — *172*

[141] Bon (*фр.*) «хороший»; son (*фр.*) «его», «свой». — *172*

[142] Plaise (*фр.*) — сослагательное наклонение от глагола «нравиться»; taise (*фр.*) — сослагательное наклонение от глагола «молчать». — 172

[143] Due (*англ.*) «должный», «надлежащий»; true (*англ.*) «верный», «правильный». — *172*

[144] Father (*англ.*) «отец»; rather (*англ.*) «пожалуй». — *172*

[145] Motion (*англ.*) «движение»; potion (*англ.*) «доза» (лекарства или яда). — *172*

[146] Конрад *Клаузер* — немецкий филолог-гуманист второй половины XV — начала XVI в. — *173*

[147] *Корнут* — Юлиус Элий *Корнут* — древнеримский философ-стоик I в. н. э., уроженец Северной Африки; учитель Персия, автор утраченного сочинения о природе богов. — *173*

[148] «Что нет?» (*лат.*). — *173*

[149] «Рождены от вольноотпущенника» (*лат.*). — *173*

[150] «Гераклово семя» (*лат.*). — *173*

[151] «Если мои песни на что-либо способны» (*лат.*). — *173*

[152] *Беатриче* — героиня «Новой жизни» и «Божественной комедии» Данте Алигьери.

[153] *Мом* (греч. миф.) — бог насмешки, олицетворение злой, беспощадной критики. — *173*

[154] *Мидас* (греч. миф.) — царь Фригии, наделенный ослиными ушами за то, что он кифаре Аполлона предпочел свирель Пана. — *173*

[155] *Бубонакс...* — Сидни, вероятно, смешивает два имени — Гиппонакс и Бупал. Поэт-сатирик *Гиппонакс* (VI в. до н. э.), отличавшийся необычайным уродством, был изображен скульпторами Бупалом и Атенисом. Высмеяв этих скульпторов в стихах, Гиппонакс их обоих довел до самоубийства. — *173*

Бенджамин Джонсон
(1573—1637)

Крупный английский драматург и поэт Бен Джонсон родился в небогатой семье священника, придерживавшегося протестантских взглядов. В детстве он сумел получить в Вестминстерской школе основы образования, достаточные для того, чтобы позднее благодаря упорным самостоятельным занятиям стать одним из самых образованных деятелей театра своего времени, почетным доктором Оксфорда и придворным поэтом королей Якова I и Карла I.

Личность Бена Джонсона в значительной мере принадлежит эпохе позднего английского Возрождения: человек неукротимого нрава, огромной физической силы, неистребимого жизнелюбия и поразительной активности, он в юные годы завербовался волонтером в действующую на континенте армию и участвовал в войне против испанцев, затем, вернувшись домой и став актером, бродяжничал по всей стране вместе с труппой; превосходно владея рапирой, дрался на дуэлях и неосторожно ввязывался в различные сомнительные предприятия, из-за чего неоднократно оказывался в тюремной камере и однажды был приговорен к смертной казни, которой чудом избежал.

Обширное наследие Бена Джонсона (чьи комедии «Всяк в своем нраве» (1598), «Вольпоне» (1606), «Молчаливая женщина» (1609), «Алхимик» (1610), «Варфоломеевская ярмарка» (1614) до сих пор идут в различных театрах Европы и Америки), несомненно, выступает продолжением художественной традиции Ренессанса. Его мировоззрение антропоцентрично и глубоко гуманистично — оно пронизано верой в человека и его творческие возможности. Вместе с тем в творчестве Бена Джонсона наметилось и определенное переосмысление традиций Возрождения. Уже в процессе создания бытовой сатирической комедии драматург выдвинул ряд методологических принципов, отличавшихся от практики английского театра конца XVI — начала

XVII в. и предвосхищавших в отдельных чертах поэтику классицистической драма тургии. Бен Джонсон, в частности, требовал от комедиографов бытового правдо подобия сюжета, точности воспроизведения реалий и названий изображаемого мест действия, исключения из действия фантастических или невероятных элементов, пра вильности и пропорциональности композиции. При этом центральным в поэтике Бен Джонсона представляется принцип нравственно-дидактической заданности характе ров персонажей, известный под названием «теории юморов». Отказавшись от универ сальной типичности сценических образов, Бен Джонсон тяготел к изображени конкретно-индивидуальных проявлений личности, понимаемых в соответствии с совре менной ему теоретической психологией чрезвычайно узко: под индивидуальны особенностями он подразумевал отклонения от «естественных» общих норм челове ческого мышления и поведения — своего рода индивидуальные странности, которы и назывались «юморами». «Юморы» в изображении Бена Джонсона могли быть ка сугубо персональными (например, глухота отдельного человека, которая портит ег характер, вызывая у него подозрительность и раздражительность), так и социально типическими (непомерная алчность, честолюбие, душевная черствость и т. п.).

С точки зрения современной теории и практики драматург, создавая сценически образы, использовал зачастую весьма отличные друг от друга принципы художест венного обобщения, но самому Джонсону его метод представлялся цельным и еди ным, ибо «юморы», несмотря на неисчерпаемое многообразие их индивидуальны проявлений, в равной мере нарушали гармонию внутреннего мира человека, затемня рассудок, ослабляя способность суждения и критического отношения к самому себе подавляя или подчиняя волю. Словом, «юмор» — это какая-либо форма душевног разлада, искажающая человеческий облик. И, выводя «юморы» на сцене, Бен Джон сон или оттенял их «нормальными» персонажами, или ориентировался на «врожден ные» и разделяемые всей аудиторией представления о норме, усматривая основну задачу театра в нравственном очищении и воспитании общества.

Несмотря на то что драматургическая теория Бена Джонсона не была лишена противоречивости, в целом она, несомненно, обладала системностью и внутренней определенностью: «теория юморов» не только обусловила возрастание дидактической функции в театре Джонсона, но и потребовала осознания творческого процесса практически на всех его этапах. Во-первых, она детерминировала «эмпирическу точность» изображения человеческой природы и мизансцен. Бен Джонсон был убеж ден, что художник обязан пристально наблюдать за поведением людей из различ ных сословий, общин и профессиональных групп, улавливая и правильно воспроиз водя их нравы, речь, манеры, одежду, интересы и образ жизни. Во-вторых, дидак тический критерий оценки образов и всего произведения в целом обусловил механи стическую концепцию творчества у Бена Джонсона. Драматург считал, что в замысле, как в эмбрионе, должна содержаться уже вся «мораль», «весь нравствен ный урок» будущего произведения и что процесс воплощения замысла в единое художественное высказывание должен быть прежде всего процессом реализации «морали» в конкретных образах, поступках и речевых актах.

Такая постановка вопроса, несомненно, ограничивала интуитивность и опре деленную стихийность творчества; творческий процесс рассматривался как рацио нально-логическое развертывание первоначального замысла, напоминающее, по словам самого Бена Джонсона, строительство здания согласно готовому проекту. Конечно, при этом драматург не отвергал полностью интуиции или вдохновения, но «вдох новенным», по его мнению, должен быть сам замысел, а не его реализация. Именно поэтому столь серьезное внимание в поэтике Бена Джонсона уделено техническим средствам и приемам, находившимся в распоряжении современных ему драматургов, а также интеллектуальной и специальной подготовке сочинителя, профессиональным навыкам и методам его работы.

Бен Джонсон постоянно ощущал себя театральным реформатором: он выступил инициатором знаменитой критической полемики, получившей название «войны театров». Его всегда глубоко волновали проблемы теории драмы. Практически во всех предисловиях к изданиям своих пьес, а также в прологах и самих пьесах он настой чиво поднимал вопросы специфики драматического искусства и в особенности кри-

териев оценки драмы. За исключением несохранившегося «Диалога об «Искусстве поэзии» Горация» «Заметки или наблюдения...» наиболее полная и систематизированная литературно-критическая работа Бена Джонсона, хотя она и не предназначалась для печати, представляет собой черновые записи размышлений о жизни и об искусстве.

«ЗАМЕТКИ ИЛИ НАБЛЮДЕНИЯ...»

Впервые были опубликованы в 1642 г. Перевод сделан по изданию: Ben Jonson's literary criticism. Ed. by J. D. Redwine. Lincoln, University of Nebraska press, 1970. Сверен А. Н. Сергиевским. На русский язык «Заметки или наблюдения...» переводятся впервые и публикуются с некоторыми сокращениями.

[1] «Ясность», «изящность» (*лат.*). — *174*

[2] «Не следует слишком полагаться на древних» (*лат.*). — *174*

[3] «Не повелители наши, но проводники» (*лат.*). — *174*

[4] «Правда открыта всем, не принадлежа никому. Многое дано с тех времен, но все же осталось и для будущего» (*лат.*). — *174*

[5] «Дозволено не соглашаться» (*лат.*). — *174*

[6] «Но с умом» (*лат.*). — *174*

[7] «Принадлежащее не мне, но истине» (*лат.*). — *175*

[8] «Никакое искусство не рождается совершенным» (*лат.*). — *175*

[9] «Нет ничего приятнее бесстыдной книги» (*лат.*). — *175*

[10] «Они — плохие хореги» (*лат.*); хорег — театральный постановщик. — *175*

[11] «Об истинно остроумных» (*лат.*). — *175*

[12] «У него испорчены тормоза» (*лат.*). — *176*

[13] Гатерий (ум. в 26 г.) — римский сенатор, оратор. — *176*

[14] «Дарования различны» (*лат.*). — *176*

[15] «Остановка в умственном развитии» (*лат.*). Слово и объяснение принадлежат Бену Джонсону. — *177*

[16] «Которая падает с бугорков и высоких скал» (*лат.*). — *177*

[17] Мишель *Монтень* (1533—1592) — французский писатель, мыслитель и государственный деятель. Его «Опыты» (1580) — один из самых ранних классических образцов жанра эссе. — *177*

[18] Тимур, или *Тамерлан* (1336—1405) — среднеазиатский государственный деятель, полководец, эмир. Его имя в XVII в. в Англии было нарицательным и означало удачливого беспощадного завоевателя. *Хам* — библейский персонаж, властный охотник, подчинивший силой своих братьев. Б. Джонсон, играя словами, прибавляет к его имени два первых слога прозвища Тимура. — *178*

[19] «О падении нравов» (*лат.*). — *179*

[20] «О бесплодной учености» (*лат.*). — *179*

[21] «Они питаются ядом; даже на десерт» (*лат.*). — *179*

[22] «Поэзия и живопись» (*лат.*). — *180*

[23] *Зевкс* (*Зевксид*) — древнегреческий живописец конца V — начала IV в. до н. э. Работал в различных городах Греции и Италии. Одним из первых использовал светотеневую моделировку, стремясь достичь оптической иллюзии при изображении. Его картины («Елена», «Семья кентавров» и др.) известны по античным литературным источникам и позднейшим воспроизведениям. *Парразий* из Эфеса — древнегреческий скульптор и живописец второй половины V в. до н. э.; работал в Афинах. Произведения не сохранились. — *181*

[24] См.: Плиний Старший. Послания, IX, VII, 7.

Марк Атилий *Регул* (ум. ок. 248 г. до н. э.) — римский полководец и государственный деятель. — *181*

[25] *Евпомпий* — греческий живописец IV в. до н. э., основатель сицийской школы живописи. — *181*

[26] *Витрувий* — римский архитектор и инженер второй половины I в. до н. э.

Известен как автор «Десяти книг об архитектуре» — единственного дошедшего до нас целиком античного архитектурного трактата. — *181*

[27] *Клито* — древнегреческий скульптор и живописец второй половины V в. до н. э. — *181*

[28] *Полигнот* — знаменитый древнегреческий живописец (см. о нем Триссино, прим. 2). *Аглафонт* с острова Фасос — отец и учитель Полигнота. Его техника отличалась тонким и четким рисунком, сложностью композиции и локальной раскраской без светотеневой моделировки. — *181*

[29] *Антонио* Аллегри *Корреджо* (1494—1534) — известный итальянский живописец, уроженец города Корреджо; основное внимание уделял решению декоративных и технических проблем. Считается предшественником стиля барокко. *Себастьян Венецианский* — Себастьяно дель Пьомбо (ок. 1485—1547) — итальянский живописец, ученик Беллини; в разное время находился под влиянием Джорджоне, Тициана, Рафаэля, Микеланджело. *Джулио Романо* (1492 или 1499—1546) — итальянский архитектор и живописец, ученик Рафаэля. *Андреа* Сарто (или *Серторио*) (1486—1530) — один из самых известных флорентийских живописцев первой половины XVI в. — *182*

[30] «О стиле и наилучшем способе письма» (*лат.*). — *182*

[31] «Обучая правилам» (*лат.*). — *183*

[32] Имеются в виду римские историки — Тит Ливий и Гай Крисп Саллюстий. См. о них соответственно: Скалигер, прим. 14, и Кастельветро, прим. 38. — *184*

[33] Джон *Донн* (1572—1631) — один из крупнейших лирических поэтов Англии первой половины XVII в. Его творчество, отмеченное глубиной и парадоксальностью мысли, остротой восприятия и сложностью ритмической организации стиха, обычно принято рассматривать как образец «метафизической поэзии». — *184*

[34] Эдмунд *Спенсер* (1552—1599) — крупный английский поэт эпохи Возрождения. Наиболее знамениты его поэмы «Пастуший календарь» (1579) и «Королева фей» (1596). — *184*

[35] Имеется в виду Марк Фабий *Квинтилиан* (ок. 35—96) — древнеримский теоретик ораторского искусства. — *184*

[36] «Начальные правила» (*лат.*). — *184*

[37] «Престарелые школяры» (*лат.*). — *184*

[38] «О достоинствах речи» (*лат.*). — *185*

[39] «Переводчик богов и людей» (*лат.*). — *185*

[40] «Энциклопедическая» (*греч.*). — *185*

[41] «Наслаждение словом — источник красноречия» (*лат.*). — *185*

[42] «Мудрый не торопится воспользоваться метафорой» (*лат.*). — *185*

[43] «Республика была кастрирована смертью Сципиона Африканского» (*лат.*). — *186*

[44] «Глауций — навоз сената» (*лат.*). — *186*

[45] «Небо плевало на Альпы серебристым снегом» (*лат.*). — *186*

[46] Aquai — архаическая форма род. и дат. падежей ед. ч. и им. падежа мн. ч. от aqua (*лат.*) «вода»; pictai — архаическая форма род. и дат. падежей ед. ч. и им. падежа мн. ч. от picta (*лат.*) «красивая», «украшенная». — *186*

[47] См. Сидни, прим. 16. — *187*

[48] *Тацит* (ок. 55—117) — римский историк; резко критиковал современные ему нравы. — *187*

[49] *Фабиан* — Квинт Фабий Пиктор (245 г. до н. э. — ?) — древнеримский историк, основатель старшей анналистики. Автор «Анналов» — изложения римской истории с мифических времен до 201 г. до н. э., сохранившегося в отрывках. — *187*

[50] «Прямота приносит свет; двусмысленность и надувательство затемняют» (*лат.*). — *187*

[51] *Цестий* — Публий Сестий — римский патриций, государственный деятель и оратор I в. до н. э. — *188*

[52] «Ревет океан, словно он возмущен, что вы покинули землю» (*лат.*). — *188*

[53] ...ты сказал бы — поплыли
Горы навстречу горам иль Циклиды сдвинулись с места
(Вергилий. Энеида, VIII, 691—692) — *188*

[54] «Таковы армии римского народа, готовые штурмовать небеса» (*лат.*). — *188*

[55] «Речь — портрет души» (*лат.*). — *188*

[56] «Сало речи» (*лат.*). — *189*

[57] «Изящная, хорошо откормленная речь» (*лат.*). — *189*

[58] «Отягощает кровь то, что сообщает много более необходимого» (*лат.*). — *189*

[59] «Они — кости да жилы» (*лат.*). — *189*

[60] *Френсис Бэкон* (1561—1626) — выдающийся английский философ-материалист, крупный государственный деятель. — *189*

[61] Букв. «достигнуть горы», т. е. цели (*лат.*). — *190*

[62] «О поэтике» (*лат.*). — *190*

[63] *Иероним* (340—429) — один из крупнейших теологов раннехристианского периода, ученый-классицист и переводчик античных авторов. Его произведения на латинском языке были изданы в 1516 г. с комментариями Эразма Роттердамского. — *191*

[64] «Когда о предмете говорится в целом, никто лично не задет» (*лат.*). — *191*

[65] «Терзать нежные ушки колючей правдой» (*лат.*). — *191*

[66] «Жажда лекарства всегда была честнее надежды» (*лат.*). — *191*

[67] «Грек победитель носил, посвятил же Эней побежденный» (Вергилий. Энеида, III, 288). — *192*

[68] Carmina (*лат.*) — песня, напев, стихотворение, поэма; пророчество. — *192*

[69] «Кастор, скупаешь ты все; придется, что все распродашь ты» (Марциал. Эпиграммы, VII, XCVIII. Пер. А. Фета). — *192*

[70] «Бедным Цинна хочет казаться и, точно, он — беден» (Марциал. Эпиграммы, VIII, XIX. Пер. А. Фета). — *192*

[71] «Уже из первой то явствует песни» (Лукреций. О природе вещей, VI, 937. Пер. Ф. Петровского). — *192*

[72] «Врожденные особенности», «дарования»; «природные свойства» (*лат.*). — *193*

[73] «Согласно Анакреону безумие иногда приятно» (*лат.*). — *193*

[74] «Напрасно здравомыслящий стучится в двери поэзии» (*лат.*). — *193*

[75] «Никогда не было великого гения без примеси безумия. И не может разум выразить нечто величественное, если он не захвачен чувствами» (*лат.*) (Аристотель. Категории, XXX, I). — *193*

[76] «В нас живет бог; когда он возгорается, наш дух поднимается ввысь» (*лат.*). См. также Опиц, прим. 194. — *193*

[77] Юстус *Липсий* (1547—1606) — фламандский филолог, один из крупнейших историков своего времени. Его основной труд — издание Тацита — до сих пор считается классической работой. — *193*

[78] «Знаю, что не было ни одного прекрасного поэта без доли божественного вдохновения, превосходящей норму» (*лат.*). — *193*

[79] Mediocres (*лат.*) «умеренный», «посредственный»; imos (*лат.*) «незначительный». — *193*

[80] «Только король и поэт не рождаются ежегодно» (лат.). — *193*

[81] «Упражнение», «практика», «опыт» (*лат.*). — *193*

[82] «Сразу», «без подготовки» (*лат.*). — *194*

[83] *Валерий Максим* — римский писатель I в. н. э. — *194*

[84] «Подражание» (*лат.*). — *194*

[85] «Чтение» (*лат.*). — *194*

[86] «Искусство — венец» (*лат.*). — *195*

[87] *Симул* — греческий писатель IV в. до н. э. — *195*

[88] Иоанн *Стобей*, или Стобейский, — византийский компилятор первой половины VI в. н. э. Его основным трудом принято считать объемное собрание извлечений из более чем 500 античных авторов, составленное им для воспитания своего сына Септимия. — *195*

[89] Б. Джонсон цитирует по-гречески, но сразу же дает свой перевод, используемый здесь. — *195*

[90] *Лисипп* — древнегреческий скульптор IV в. до н. э., виднейший представитель поздней классики.

...*карандаш Арелла* — до сих пор не удалось установить, о ком говорит Бен Джонсон. — *195*

[91] Если бы бессмертным пристойно было рыдать,
Сами Музы оплакали бы Невия-поэта,
Ибо с тех пор, как он сошел в Аид,
В Риме разучились говорить по-латински (*лат.*).

Гней Невий (III в. до н. э.) — римский поэт и драматург, автор 32 комедий. Его поэма «Пуническая война» рассматривается как один из ранних образцов национального римского эпоса. — *196*

[92] *Луций Элий Стило* — древнеримский грамматик, учитель Варрона и Цицерона. — *196*

[93] «Если бы Музы захотели говорить по-латински, они заговорили бы слогом Плавта» (*лат.*). ...*Марком Варро* — имеется в виду Марк Теренций Варрон. — *196*

[94] *Перикл* (ок. 495—429 гг. до н. э.) — выдающийся афинский государственный деятель, оратор. — *196*

[95] Август (63 г. до н. э. — 14 г. н. э.) — первый римский император. — *197*

[96] «Учителя» (*греч.*). — *197*

[97] «*Старая комедия*» — понятие относится к комедии аристофановского типа, на которую Скалигер и другие критики Возрождения указывали как на прототип римской сатиры. Старая комедия противопоставлялась новой — произведениям Менандра, Плавта, Теренция. С точки зрения Скалигера, старая комедия в основном отличалась резкостью и личной направленностью авторских выпадов. — *198*

[98] Ювенал назвал самого себя «хриплым, как Корд» (Ювенал. Сатиры, I, 2). Кого непосредственно он имел в виду — до сих пор не установлено. — *201*

Джон Драйден
(1631—1700)

Один из виднейших английских поэтов второй половины XVII в. Джон Драйден был также крупным драматургом, поэтом-переводчиком и теоретиком драмы.

Драйдена, утверждал знаменитый английский филолог и общественный деятель XVIII столетия доктор Сэмюэл Джонсон, «по праву можно считать отцом английской критики, ибо он первым учил нас определять достоинства произведения на основании определеных принципов» (Lives of English poets, vol. 1. Ed. Birbeck Hill. Oxford, Clarendon press, 1905, p. 410). Литературно-критическая деятельность Драйдена и в настоящее время привлекает внимание исследователей, что, без сомнения, свидетельствует о глубине и сложности его теоретического мышления.

Критическое наследие Драйдена значительно по объему и кругу поднимаемых им проблем. Однако, что характерно для той эпохи, бóльшая часть его замечаний и рассуждений об искусстве разбросана по предисловиям, вступлениям к пьесам и письмам, тогда как собственно критических работ им было написано немного, и из них наиболее значительной, безусловно, представляется «Эссе о драматической поэзии», впервые опубликованное в 1668 г.

В этом трактате Драйден не только аналитически освещал идеи ведущих французских теоретиков драмы середины XVII в., но и, оставаясь в целом в границах классицистической эстетики, выступил в защиту национального английского театра.

Трактат написан в жанровой форме «беседы», широко распространенной в европейской литературе со времен античности и чрезвычайно гибко использованной самим критиком. Наличие четырех собеседников, из которых каждый в пространном монологе высказывает собственное мнение о драматургии, с одной стороны, дало возможность Драйдену детально воспроизвести различные противоборствующие взгляды

на искусство внутри самого английского классицизма. Критик специально включил в монологи цитаты как из собственных критических сочинений, так и из работ своих единомышленников и оппонентов. С другой стороны, персонажи «беседы» не только опровергают, но и дополняют, уточняют друг друга, выявляя цельную систему категорий и принципов, характерную для теоретического мышления английских классицистов и обобщенно выражающую представления самого Драйдена об «идеальном» драматическом произведении как о «живой и назидательной картине человеческой природы».

Поэтика Драйдена в основе своей нормативна и рационалистична: приняв нравственно-воспитательную функцию искусства в качестве определяющей, английский поэт и критик при рассмотрении жанровых разновидностей драматических произведений в разделе о рифмованном стихе выделил «высокий» жанр «героической драмы». По его мнению, именно эта форма предоставляла наибольшую возможность для художественного воплощения нравственного идеала автора в образах, максимально приближенных к «чистым» представлениям о противоборстве добродетельного и порочного начал в человеческой природе. Одновременно Драйден стремился сохранить свойственную английской драме динамичность и зрелищность действия, а также многоплановость и сложность сюжета, которые он дополнял «высокой «риторикой» и пышностью многолюдных постановок, утверждая специфический «декоративный стиль» в английском классицистическом театре.

Особый интерес вызывают взгляды Драйдена относительно знаменитого «спора о древних и новых» сочинителях, которому в эссе уделено значительное место. Критик не только привел основные аргументы обеих сторон, но и дополнил диспут противопоставлением «старой комедии» — «новой», английского театра — французскому, французского — испанскому, елизаветинской драмы — театру периода Реставрации и пришел к поразительно глубокой для своего времени мысли о том, что существует определенная связь между искусством, нравами общества и национальным характером, благодаря чему искусство различных стран имеет собственную национальную специфику и более того — изменяется в процессе исторического развития. Конечно, не следует усматривать конкретно-исторический и социальный принципы анализа или собственно историзм в современном его понимании в теоретическом мышлении Драйдена, ибо тенденцию исторического развития искусства критик воспринимал в основном как смену вкусов, технических приемов и художественных форм (таков, в частности, довод об исчерпанности драматургических приемов елизаветинского театра и о необходимости для авторов периода Реставрации экспериментировать в новых, не затронутых предшественниками жанрах и формах). Однако несомненно и то, что в критике Драйдена наблюдается интуитивный прорыв к историзму мышления, намечается попытка обнаружить национально-исторические критерии оценки произведений искусства. Это свидетельствует о том, что историзм как принцип критического мышления, честь открытия которого была безоговорочно отдана романтикам, начинал формироваться еще внутри эстетики классицизма.

«ЭССЕ О ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ»

Впервые было опубликовано в 1668 г. Перевод сделан по изданию: Literary criticism of John Dryden. Ed. by A. C. Kirsch. Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1966. Сверен А. Н. Сергиевским. На русском языке публикуется впервые с некоторыми сокращениями.

[1] 3 июня 1665 г. голландцы дали бой английскому флоту у берегов Британии, но были разгромлены англичанами. Это морское сражение принято считать кульминацией «торговой войны» второй половины XVII в. между Голландией и Англией. — *202*

[2] Английским флотом командовал брат Карла II — герцог Йорк, впоследствии английский король Джеймс II. — *202*

[3] Среди различных версий наиболее доказательной представляется та, согласно которой Драйден под Евгением имел в виду Чарльза Сэквилля, графа Дорсета (1638—1707); под Критом — сэра Роберта Говарда (1626—1698), поэта и драматурга, родственника самого Драйдена. Высказывания, принадлежащие Криту, взяты в основном из предисловия Р. Говарда к изданию «Четыре новые пьесы» (1665). Имя «Лизидий», возможно, является анаграммой латинизированной формы фамилии Чарльза Сидли — драматурга и лирического поэта второй половины XVII в. Неандр, вероятно, сам Джон Драйден. Буквальный перевод этого имени означает «новый человек» или «безродный». — *203*

[4] См.: Цицерон. Речь в защиту поэта Архия. — *204*

[5] *...от двоих особенно цепких рифмоплетов.* — Имеется в виду Роберт Уайльд (1609—1679); его «знаменитая» поэма «Iter boreale» была опубликована в 1660 г. Личность второго стихотворца со всей определенностью не установлена. Возможно, это Ричард Флекноу (? — 1678), объект постоянных нападок со стороны Драйдена. — *204*

[6] *Катахреза* (*греч.*) — троп, в котором эпитет противоречит в своем прямом значении определяемому им понятию или предмету.

Джон *Кливленд* (1613—1658) — английский поэт, произведения которого изобилуют сложными, экстравагантными, чрезвычайно развернутыми и, как правило, логически конструируемыми тропами. Эти образы-головоломки Драйден и называет «кливлендизмами» вслед за уже установившейся в английских литературных кругах традицией. — *204*

[7] «Дурной шут» (*фр.*). — *204*

[8] *Левеллеры* — от to level (*англ.*) «уравнивать». Крайне радикальная группировка, требовавшая во время английской буржуазной революции 1642—1649 гг. уничтожения имущественного неравенства и представлявшая в основном интересы городской бедноты. Для Драйдена левеллеры были синонимом обнаглевшей черни. — *204*

[9] См. Джонсон, прим. 70. — *204*

[10] Джордж *Уитер* (1588—1667) — английский поэт-лирик. Расцвет его творчества приходится на середину 20-х годов XVII в. Впоследствии потерял популярность; его фамилию стали искажать, называя Уитерсом, и даже полагали зачастую, что это разные авторы. — *205*

[11] Вергилий. Буколики, III, 90. Пер. С. Шервинского. — *205*

[12] Петроний. Сатирикон, 2. Гай *Петроний* (ум. ок. 66 г.) — римский писатель, приближенный императора Нерона. Из его сочинений сохранились лишь фрагменты «Сатирикона» — реалистической картины жизни и нравов в Риме начального периода империи. — *205*

[13] Гораций. Послания, II, I, 76—77. Пер. Н. Гинцбурга. — *206*

[14] Гораций. Послания, II, I, 34—35. Пер. Н. Гинцбурга. — *206*

[15] *Джон Саклинг* (1609—1642) — английский поэт. Наиболее известным его произведением является «Свадебная баллада». — *206*

[16] Эдмунд *Уоллер* (1606—1687) — лирический поэт. В его поэзии, испытавшей влияние ренессансной лирики и творчества Донна, встречаются отдельные стилистические элементы, которые позднее стали ассоциироваться с классицистической поэтикой. Показательно, что Вольтер считал Уоллера первым английским поэтом, научившимся «сочинять правильные стихи». — *206*

[17] *Джон Денхем* (1615—1669) — английский поэт, основную часть наследия которого составляет описательная пейзажная лирика. В его творчестве отчетливо просматриваются характерные черты рационалистической поэтики. — *206*

[18] Авраам *Каули* (1618—1667) — английский поэт. Его ранние сочинения отмечены влиянием как ренессансной, так и «метафизической» поэзии; в поздних произведениях ощущаются усиление дидактизма и стремление к структурной пропорциональности, характерные для формирующегося в Англии классицизма. Драйден, очевидно, подразумевает именно произведения последнего периода, и в частности «Пиндаровы оды». — *206*

[19] «По своему роду и назначению» (*лат.*). — *207*

[20] *Фемий* (VI в. до н. э.) — греческий актер и драматург, которого по преданию было принято считать родоначальником трагедии. — *207*

[21] *Ликофрон* (первая половина III в. до н. э.) — ведущий драматург александрийской школы. Все его трагедии были утеряны. — *208*

[22] Кай Веллей *Патеркул* (ум. ок. 30 г.) — римский историк, автор «Истории Рима» сочинения, отличающегося прежде всего своими литературными достоинствами. — *208*

[23] «Взаимосвязь сцен» (*фр.*). — *210*

[24] «Назначение», «намерение», «цель» (*лат.*). — *210*

[25] См. с. 200 наст. изд. — *210*

[26] Патеркул. История Рима, II, 92. — *212*

[27] См. также с. 56 наст. изд. — *212*

[28] Неточная цитата из «Искусства поэзии» Горация, 189—190:

Если ты хочешь, чтоб драму твою, раз увидевши, зритель
Видеть потребовал вновь, то пять актов ей должная мера

(Пер. Н. Гинцбурга). — *212*

[29] Jornada (*исп.*) — букв. «акты», «дни». Трехактное деление пьесы в испанской драматургии впервые ввел Лопе де Вега, однако он называл акты не «jornada», а «acto». Термин «jornada», возможно заимствованный у старофранцузской мистерии, использовался Кальдероном. — *213*

[30] Fabula (*лат.*) «рассказ», «сказание», «предание», «сказка», «басня». — *213*

[31] У Бена Джонсона действительно встречается слово «greeklings», производное от «greek» с использованием уменьшительного суффикса -ling. — *213*

[32] *...воззвать к помощи матери-Юноны* — т. е. рожать. — *214*

[33] Имеется в виду классицистическая доктрина во Франции, связанная с именами Шаплена, д'Обиньяка и др. — *214*

[34] Речь идет о трагедии «Просительницы». — *214*

[35] *Чулки* были эмблемой комедии, а *котурны* — трагедии. — *215*

[36] Вергилий. Энеида, VII, 91—92. — *216*

[37] Овидий. Метаморфозы, I, 175—176. Пер. С. Шервинского. — *216*

[38] Овидий. Метаморфозы, I, 561. Пер. С. Шервинского. — *216*

[39] Имеется в виду Джон Донн. — *216*

[40] Джон Кливленд. Мятежный шотландец, 63—64. Пер. Н. И. Ждановой.—*216*

[41] Ювенал. Сатиры, X, 123—124. Пер. Дж. Драйдена. — *216*

[42] Джон Кливленд. Рупертизм, 39—40. Пер. Н. И. Ждановой. — *217*

[43] Джон *Флетчер* (1579—1625) — крупный английский драматург. Большинство пьес написал совместно с Френсисом Бомонтом (1584—1616). — *217*

[44] Вергилий. Энеида, I, 378—379. — *218*

[45] В XVI—XVII вв. имя «Гектор» стало употребляться как синоним прозвища «фанфарон», т. е. хвастун, бахвал. — *218*

[46] Гораций. Сатиры, I, 10, 68. Пер. Ф. Петровского. — *218*

[47] Луцилий — римский сатирик конца II в. до н. э. — *218*

[48] Гораций. Послания, II, I, 49. Пер. Н. Гинцбурга. — *218*

[49] Имеются в виду гражданская война и последующие социальные потрясения 1641—1660 гг. в Англии. — *219*

[50] *Ришелье* (1585—1642) — французский священнослужитель и государственный деятель. С 1622 г. кардинал и с 1624 г. — премьер-министр Людовика XIII. Основатель Французской Академии. — *219*

[51] «Некстати», «неуместно» (*фр.*). — *220*

[52] «*Красный бык*» — лондонский театр, который был расположен на улице св. Иоанна. В нем ставились фарсы, старые пьесы и проводились кулачные бои. — *220*

[53] Гораций. Послания, II, I, 185—186. Пер. Н. Гинцбурга. — *220*

[54] Гораций. Искусство поэзии, I, 240. Пер. Ф. Петровского. — *220*

[55] Гораций. Искусство поэзии, I, 151—152. Пер. Ф. Петровского. — *220*

[56] Гораций. Искусство поэзии, I, 188. Пер. Ф. Петровского. — *221*

[57] См.: Гесиод. Теогония, I, 27. — *221*

[58] Педро *Кальдерон* (1600—1681) — выдающийся драматург, последний представитель испанского Возрождения, творчество которого уже испытало глубокое влияние барочного мироощущения. — *221*

[59] *«Ролло»* — трагедия, впервые опубликованная в 1636 г. Одним из ее соавторов был Джон Флетчер. *Герод* — греческий историк II в. н. э., автор летописной истории греческой провинции. В трагедии «Ролло» был использован сюжет из этой летописи, но действие перенесено в Нормандию IX в. — *222*

[60] Возможно, имеется в виду историк Томас Спрэт, член Королевской Академии и автор памфлета «Замечания о «Путешествии в Англию» месье Сорбьера» (1665). — *222*

[61] *...при совершенной аристократии...* — Характерное для феодального мышления идеализированное представление о якобы свойственном для совершенного аристократического правления абсолютном равенстве среди правящей верхушки. В связи с этим представлением короля по известной формуле было принято называть «первым среди равных». — *222*

[62] Гораций. Искусство поэзии, II, 180—183. Пер. Ф. Петровского. — *224*

[63] *«Насмешливая леди»* — известная комедия Бомонта и Флетчера (1616). — *225*

[64] Патеркул. История Рима, I, 17. — *226*

[65] *...Корнель-младший...* — Имеется в виду брат Пьра Корнеля Томас Корнель (1625—1709), автор ряда трагедий и комедий. — *226*

[66] Филипп *Кино* (1635—1688) — один из популярнейших французских драматургов середины XVII в., автор многочисленных оперных либретто. — *226*

[67] «Перводвигатель» (*лат.*). — *227*

[68] *«Трагедия девушки»* — знаменитая пьеса Бомонта и Флетчера. Впервые была поставлена в 1619 г. Остальные указанные произведения — комедии Бена Джонсона. — *228*

[69] Речь идет о трагедиях Бена Джонсона «Падение Сеяна» (1603) и «Заговор Катилины» (1611). Написанные в духе классицизма и даже снабженные учеными комментариями, эти трагедии на сцене успеха не имели. — *229*

[70] Имеются в виду «Рассуждения о трех единствах — действия, времени и места» Корнеля. — *229*

[71] Незавершенная пастораль Бена Джонсона «Печальный пастух, или Повесть о Робин Гуде» интересна в первую очередь тем, что в ней Джонсон обратился к английскому фольклору. — *230*

[72] Вергилий. Эклоги, I, 25. Пер. С. Шервинского. — *231*

[73] *Хейлс* — преподаватель Итонского колледжа; был в приятельских отношениях с Беном Джонсоном, Джоном Саклингом, Уильямом Давенантом и другими английскими литераторами; горячо защищал Шекспира и был одним из первых коллекционеров его изданий. — *231*

[74] *«Филастер*, или Любовь, истекающая кровью» — трагедия Бомонта и Флетчера. Впервые поставлена в 1611 г. — *232*

[75] Первую комедию Бен Джонсон написал в 1597 г. Очевидно, Драйден также подразумевает комедии «Празднество Синтии» (1600) и «Стихоплет» (1601). Комедия «Всяк в своем нраве» была написана в 1598 г. Неясно, какие пьесы Бомонта и Флетчера Драйден имеет в виду. — *232*

[76] Далее следует подробный анализ «Молчаливой женщины». — *233*

[77] «Без подготовки», «сразу» (*лат.*). — *234*

[78] Вергилий. Эклоги, VII, 4—5. Пер. А. Мерзлякова. — *234*

[79] См. Сидни, прим. 121. — *234*

[80] «Искусство — это скрытое искусство» (*лат.*). — *234*

[81] «Постоянно и равномерно течет» (*лат.*). — *236*

[82] *«Дамы-соперницы»* — первая опубликованная пьеса Драйдена (1664), частично написанная рифмованным стихом. Неандр повторяет многие положения из предисловия к ней, в котором драматург выступил в защиту рифмованного стиха на сцене. — *236*

[83] «Обыденная речь» (*лат.*). — *237*

[84] *...героический куплет...* — В английском стихосложении так назывался пятистопный ямб с парной рифмой (аа вв сс...). Как правило, рифмовавшиеся строки должны были представлять собой одно предложение с цезурой в конце первой строки. — *237*

[85] «*Осада Родоса*» — пьеса У. Давенанта (1656); Драйденом и другими современными ему английскими драматургами она была признана в качестве раннего образца так называемой героической драмы периода Реставрации. — *237*

[86] Вергилий. Георгики, III, 8—9. Пер. С. Шервинского. — *238*

[87] «Полная книга псалмов» *Хопкинса* и *Стернхолда* впервые была опубликована в Лондоне в 1652 г. За последующее столетие она выдержала более 300 переизданий. «Переводы псалмов и гимнов», принадлежавшие Джорджу *Сэндису* (1578—1644) — одному из лучших переводчиков своего времени, — впервые увидели свет в 1637—1638 гг. и имели не более шести изданий в течение XVII в. — *238*

[88] «Плебс», «чернь», «большинство» (*греч.*). — *238*

[89] «*Мустафа*» (1665) — пьеса Р. Бойля; «*Индейский император*» (1665) — произведение самого Драйдена; «*Индейская королева*» (1664) — трагедия Р. Говарда. — *239*

[90] «Живой речью» (*лат.*). — *240*

[91] *Триметр* (от *греч.* трехмерник) — стих в античном стихосложении. Наиболее распространен был ямбический триметр. Состоял из шести ямбических стоп с цезурой посредине 3-й и 4-й стопы. — *240*

[92] Гораций. Искусство поэзии, I, 10. Пер. Ф. Петровского. — *240*

[93] Имеется в виду Джон Тейлор — плодовитый стихотворец-любитель середины XVII в. Возможно, некоторое время работал лодочником на Темзе. Его поэзия отличается крайней банальностью и слабой техникой. — *241*

[94] Цицерон. Брут, 72. — *242*

[95] «Откройте широко дворцовые врата» (Сенека. Ипполит, I, 860). — *242*

[96] Лестница, которая в XVII в. вела от Королевского колледжа до набережной Темзы. В настоящее время рядом с этим местом находится знаменитый мост Ватерлоо. — *243*

[97] Лондонские площади, расположенные с обеих сторон театра Ковент-Гарден. — *244*

Джон Мильтон
(1608—1674)

Джон Мильтон — выдающийся деятель английской буржуазной революции и один из величайших поэтов Англии. Все его произведения и особенно шедевры 60—70-х годов — «Потерянный рай» (1667), «Возвращенный рай» (1671), «Самсон-борец» (1671) — служат ярким примером того, как в творчестве крупного художника крайне личные, интимные переживания и ощущения поэта могут быть слиты воедино с всеобщими социально-историческими проблемами существования страны и народа, с гражданским пафосом активной борьбы за свои идеалы. В этих произведениях глубокая связь с художественной традицией Возрождения сосуществовала с поразительными по смелости экспериментами в области содержания и формы стиха.

Мильтон-художник — фигура, впечатляющая своей масштабностью и самобытностью: он синтезировал не только гуманистическую мысль Ренессанса, но и многовековую художественную мысль христианства. К нему менее всего приложимы мерки школы или направления, и поэтому вопрос об отнесении Мильтона к тому или иному художественному течению необычайно сложен. В то же самое время, как свидетельствует предисловие к драматической поэме «Самсон-борец», эстетика Мильтона была близка определенными своими гранями к художественной теории формировавшегося и в Европе, и в Англии классицизма, а сама драма — высокий образец английского революционного классицизма. Мильтон выступал против смешанного жанра траги-

комедии, отстаивая чистоту жанров с точки зрения традиционного деления и подразделяя жанры на «высокие» и «низкие». Он рассматривал задачу нравственного воспитания людей в качестве основной общественной функции искусства и соглашался с требованиями классицистов относительно закона единства времени и принципа рационально понимаемого художественного правдоподобия.

Основное существенное отличие теоретических воззрений Мильтона, выраженных в предисловии, от взглядов Бена Джонсона или Джона Драйдена заключается в том, что он в качестве высокого античного образца драматического искусства рассматривал не римскую, а более архаичную по форме — древнегреческую трагедию, сославшись при этом на художественную практику современных ему итальянских драматургов.

«О ТОМ РОДЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ, КОТОРЫЙ НАЗЫВАЕТСЯ ТРАГЕДИЕЙ»

Текст предисловия Мильтона печатается по изданию: Библиотека всемирной литературы, сер. 1. Мильтон Джон. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., «Худ. литература», 1976.

[1] Стих «Не обманывайтесь: дурные сообщества развращают добрые нравы», как правило, приписывался Менандру. — *245*

[2] *Пареус* (Давид Вендлер) (1548—1622) — немецкий теолог, профессор Гейдельбергского университета. — *245*

[3] *Григорий Назианзин* (Григорий Богослов) (328—390) — крупный византийский церковный деятель и теолог, автор многочисленных писем, стихотворений и речей. Вплоть до XIX в. считался также и создателем трагедии «Христос Страждущий. — *245*

ФРАНЦИЯ*

Жан де Ла Тай
(1533—1617)

Жан де Ла Тай родился в небогатой дворянской семье в срединной провинции Франции — Боса. Родители стремились дать ему хорошее образование. Он начал учение в коллеже Бонкур, где его наставником был известный неолатинский поэт Мюре. Позже Жан де Ла Тай изучает право в Орлеане, но юриспруденция не влекла его, он предпочел стать придворным и одновременно попробовать силы в литературе. У него завязываются дружеские отношения с поэтами Плеяды, и его собственное творчество, прежде всего его драматургия, складывается под знаком новаторских поисков этой школы. В 1562 г. Жан де Ла Тай создает трагедию «Неистовый Саул» и комедию «Соперники». Однако, едва заявив о себе этими двумя значительными произведениями, Жан де Ла Тай оставляет перо, чтобы взяться за оружие. Он принимает участие в первой религиозной войне, сражается на стороне короля, хотя был гугенотом. Де Ла Тай разделял точку зрения здравомыслящей и патриотически настроенной части французского дворянства, видевшей в монархии основу

* *Комментарии к французскому разделу составлены Н. П. Козловой.*

целостности Франции. В дальнейшем его вера в царствующую династию пошатнулась: в период третьей религиозной войны (1568—1570) де Ла Тай в стане гугенотов, и сражается храбро. В главном, однако, его убеждения остались прежними он хочет родине мира, жаждет видеть на троне монарха справедливого. Его творчество 60—70-х гг. проникнуто подобным настроением. В 1572—1572 гг. он публикует написанные ранее стихотворения, песни, сонеты, комедии «Соперники» и «Негромант», трагедии «Саул» и «Голод». Все это были талантливые произведения. Но продолжения не последовало. После 1575 г. де Ла Тай полностью оставляет литературу. В печати появляются только переиздания «Саула» (1601), «Голода» (1603). Последней вестью о писателе был своеобразный трактат «Рассуждение о дуэли» (1607). Далее следы писателя теряются. Даже дата его смерти установлена лишь приблизительно.

В историю литературной критики де Ла Тай вошел как автор предисловия — послания к трагедии «Саул», которое можно считать подлинным манифестом «правильной» французской трагедии, ведущей свою родословную от «Пленной Клеопатры» Этьена Жоделя. Правда, де Ла Тай хорошо знал, что его идеал еще с трудом пробивает себе путь. Он жалуется на состояние отечественной сцены, где господствуют пьесы, «создаваемые вопреки правилам истинного искусства». Он, как и другие близкие к Плеяде писатели, не приемлет средневековых фарсов и моралите, критикует авторов, которые обращаются к этим жанрам, создавая новую трагедию и комедию, утверждает, что подобное сочетание пригодно быть только «развлечением слуг и простонародья». Не одобряет де Ла Тай и драматургию протестантского лагеря из-за использования ее создателями театра в качестве оружия в религиозной борьбе.

Де Ла Тай сам явно чуждается таких прямых выходов к реальным конфликтам времени, подчеркивает, что трагедия должна воссоздавать «злоключения чужие, а не наши». Однако грозное время гражданской смуты сказалось в выборе сюжетов для «истинной трагедии». Де Ла Тай называет в качестве таковых не просто «скорбные судьбы великих мира сего», но войны, голод, мор, т. е. водоворот бедствий, вовлекающий в свой круг множество людей, народов, стран. Трагедия «Саул» соответствует этому требованию: за ослушание бога первый иудейский царь Саул поплатился гибелью детей и собственной жизнью. Финал пьесы не безысходен. На смену гневному, подозрительному Саулу к власти приходит справедливый, разумный Давид. Библейский сюжет дал возможность де Ла Таю выразить свой тогдашний оптимистический взгляд на дальнейший ход истории. Ему вполне соответствовал идеал гармонии, присущий его поэтике. Такие положения, как соразмерность и завершенность каждого из пяти актов пьесы, соблюдение единства действия, времени и места, выбор начала действия близко к катастрофе, искусное построение перипетий, замена кровавых или нарушающих нормы приличия сцен рассказами о них, предвосхищают законы классицистической трагедии, установившиеся уже в XVII в. Однако легко заметить, что предложенная де Ла Таем эстетика трагедии при всей ее энергичной устремленности в будущее все же обусловлена опытом современного писателю театра, что проявляется предже всего во внимании автора рассуждения «Об искусстве трагедии» к лирическому началу пьесы, локализованному в выступлениях хора и в рассказах о происшедших за сценой событиях. Это типологическое свойство драматургии XVI в. присуще и самим пьесам де Ла Тая, в которых элементы лирические и повествовательные преобладают над действием и в своей динамике не выявляют конфликт. Трагедии такого типа еще предстояло проявить свои возможности в следующем столетии.

«ОБ ИСКУССТВЕ ТРАГЕДИИ»

Перевод выполнен по изданию: De La Taille. De L'Art de la tragédie. Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. XL Heft. Leipzig, 1908. Сверен Н. П. Козловой. На русском языке публикуется впервые.

[1] *Генриетта Клевская* — племянница Антуана Бурбона, короля Наваррского, отца будущего французского короля Генриха IV. — *249*

[2] Писатель имеет в виду следовавшие друг за другом религиозные войны 1562—1563, 1567—1568, 1568—1570 гг. Далее он говорит о смерти короля Генриха II (ум. в 1559 г.), Франциска II (ум. в 1560 г.), короля Наваррского, Антуана Бурбона, убитого во время осады Руана в 1562 г. — *249*

[3] Согласно Библии (Книга Царств) первый царь древних евреев Саул (1115—1055 гг. до н. э.) был возведен на престол богом. Де Ла Тай интерпретирует текст Библии, опираясь на традицию греческой трагедии, а также на Сенеку и Ариосто. — *249*

[4] Имеется в виду миф о Фиесте, которого во время пира угостили кушаньем, изготовленным из мяса его убитых детей. Это была коварная месть брата Фиеста Атрея, у которого Фиест пытался отнять трон. Аристотель называет сюжет о Фиесте среди немногих, подлинно достойных жанра трагедии (см.: Аристотель. Поэтика, 1453а). — *250*

[5] Речь идет о судьбе Саула. Не желая попасть живым в руки врагов филистимлян, он просил оруженосца заколоть его, но тот не решился. «Тогда Саул взял меч и пал на него» (Библия. Книга Царств). — *250*

[6] Имеется в виду трагедия Теодора де Беза «Авраам, приносящий жертву» (1550), сюжет которой заимствован из Библии (Книга Бытия, гл. 22). Автор трагедии, воинствующий гугенот, написал ее «во славу Бога», т. е. в защиту учения Кальвина. — *250*

[7] Намек на первую часть драматической трилогии Луи Демазюра «Давид-борец», «Давид-победитель», «Давид-беглец» (1562), сюжет которой заимствован из Библии (Книга Царств). Демазюр свободно интерпретировал библейский сюжет, подчиняя его целям кальвинистской проповеди. Тип созданной им трагедии свидетельствует о приверженности автора традиции средневекового театрального жанра мистерии. — *250*

[8] Ср. эту формулировку де Ла Тая с трактовкой единств у Кастельветро (см. с. 91 наст. изд). — *250*

[9] Де Ла Тай напоминает о запрещении ставить мистерии на темы «священной» истории и особенно мистерии «Страстей господних», изображавшие последние дни жизни Иисуса Христа и его воскресение. Эти мистерии были в XV в. в той или иной мере близкими вариациями знаменитой «Мистерии страстей» Арну Гребана (1450), где одним из узловых моментов был эпизод казни Христа. — *250*

[10] Констатируя, что трагедии и комедии по античному образцу в начале 70-х гг. не приобрели господствующего положения на французской сцене, де Ла Тай фактически подводит итог двум десятилетиям деятельности Плеяды в этом направлении, не приведшей, как известно, к решительному перевороту в области театра. — *251*

[11] В разгар религиозных войн театр не привлекал внимания королевской семьи и вельмож, занятых политической борьбой. Известно, кроме того, что Екатерина Медичи, вдова Генриха II, относилась к трагедиям с суеверным страхом, считая, что постановки, где изображены кровавые события, могут навлечь несчастье на ее семью. — *251*

[12] Де Ла Тай, таким образом, противопоставляет театр, в пользу которого ратует, не только народному, но и неолатинскому театру, очагами которого во Франции были известные коллежи, в том числе и коллеж де Бонкур, где де Ла Тай провел несколько лет. Неолатинская гуманистическая традиция тесно связана с именами Лазаря де Баиф, Мюре, Тиссара, Бьюкенена, которые переводили на латынь древнегреческие комедии и трагедии и создавали в подражание древним авторам собственные произведения на античные сюжеты. — *252*

[13] Римский император Август (63 г. до н. э. — 14 г. н. э.) покровительствовал поэтам и сам сочинял стихи. Некоторая часть его литературного наследства была издана в XIX в. — *252*

[14] *...Сципион вместе с Лелием сочинил и комедии, приписываемые Теренцию...* — Античные биографы сообщают, что Теренций, попавший в Рим в качестве африканского раба, получил образование и, будучи отпущен на волю, пользовался покрови-

тельством знатных людей. В их числе были Спицион Младший и его друг Гай Лелий, которым литературные противники Теренция приписывали авторство его комедий. Осведомленные римские авторы отвергали эту легенду, но следы ее сохранились. — *252*

[15] Жоашен *Дю Белле* (1522—1560) — крупнейший французский поэт, принадлежащий к школе Плеяды. Де Ла Тай ссылается на его знаменитый трактат «Защита и прославление французского языка» (1549), где Дю Белле противопоставляет типу придворного поэта свой идеал служителя науки и муз, близко напоминающий реальный облик мэтров Плеяды. — *252*

[16] *Атамант* — в греч. мифологии царь Орхомена, принявший на воспитание преследуемого богиней Герой сына Зевса — Диониса. Разгневавшись, Гера наслала на Атаманта безумие. В неистовстве он пытался истребить свою семью и Диониса. Мотив безумия Геракла связан со сказаниями о его юности, когда он жил в семивратных Фивах. Гера, преследовавшая Геракла с момента рождения, лишила его разума и он в припадке безумия убил своих детей и своего брата. Во искупление этого греха он отправился служить царю Эврисфею и совершил свои двенадцать великих подвигов. В XVI в. во Франции образ греческого Геракла трансформировался в образ Геркулеса Галльского, который якобы был родоначальником троянцев и галлов. Мотив безумия Геракла и его двенадцати подвигов толкуются разными авторами в духе христианском и патриотическом. Упоминая Роланда, де Ла Тай имеет в виду не паладина Карла Великого, прославленного в «Песне о Роланде», а героя поэмы Ариосто «Неистовый Роланд», где превалирующей темой являются не доблестные подвиги, а его безумие, вызванное ревностью и горем из-за измены возлюбленной. Поэма Ариосто считается одним из источников «Неистового Саула». — *353*

[17] *Святой Августин* (354—430) — епископ из Гиппона, один из выдающихся «отцов» католической церкви, автор трактатов «Град божий», «О благодати» и «Исповедь».

[18] «В «Книге Царств» читаем, что волшебница вызывала душу Самуила; и хотя многие полагают, что это была не душа пророка, а злой дух, принявший его образ, иудейские учители все же считают написанное верным, с чем соглашается и Августин, допуская в Послании к Симплициану, что это был подлинный дух Самуила, который можно было, как учат волхвователи, до исполнения года по кончине без труда вызвать из тела» (*лат.*). — *253*

[19] *Иосиф* Флавий (37—95) — древний историк, автор книг «Иудейская война», «Иудейские древности» и др. — *253*

[20] *Зонар* — византийский историк (XIII в.), автор «Учебника всеобщей истории», доведенной автором до 1118 года. Перевод трудов Зонара на французский язык был сделан в 1560 г. и издан в Лионе (Zonare Chronique ou Annales, disposées en trois partie. Trad. par I. Millet. Lyon, 1560).— *254*

[21] *Феб* (Аполлон) — бог света, покровитель искусств у древних греков. Согласно верованию древних греков, одним из мест обитания Аполлона и Муз, покровительниц искусств, была гора Парнас. В поэтической традиции «взойти на Парнас» означает «стать поэтом». — *254*

Франсуа Малерб
(1555—1628)

Франсуа Малерб родился в городе Кане (Нормандия), в семье некогда знатной и влиятельной, но ко времени появления на свет Малерба утратившей былые привилегии. Отец поэта был советником при судебном трибунале Кана и вел образ жизни типичный для так называемого «дворянства мантии», чей общественный вес зависел от места, занимаемого в системе городского управления. Отец хотел, чтобы сын

стал юристом, и постарался дать ему хорошее образование. Но будущий поэт отказался от карьеры юриста и предпочел служить в качестве секретаря и распорядителя литературных занятий принца Генриха Ангулемского. Когда принц становится губернатором Прованса, Малерб следует за ним. Судьба надолго связала его с Провансом. Там он обзавелся семьей, приобрел дружеские связи в литературной среде и сам очень быстро проявил себя как незаурядный поэт. В 1600 г. в столице Прованса — Эксе остановился свадебный кортеж. В Париж следовала новая королева, вторая жена Генриха IV — Мария Медичи. Малерб в числе других поэтов прочел стихотворение в ее честь — оду «Королеве по случаю ее благополучного прибытия во Францию». В 1605 г. Малерб прибыл в Париж в свите Дю Вера, президента парламента Прованса. Королю и раньше рекомендовали Малерба, но он внял похвалам Дю Вера и другого влиятельного лица — кардинала Дю Перрона лишь тогда, когда по его заказу поэт написал «Молитву за короля, отправляющегося в поход на Лимузин» (1605). С этого дня и до самой своей смерти Малерб — первый официальный поэт Франции, ощущающий себя «солдатом на посту», как он скажет в последних своих стихах. Его «пост» — язык и стихосложение, он «тиран слов и слогов», как сказал о нем его современник и почитатель Гез де Бальзак. Рассказывают, будто бы Малерб сделал замечание наследнику престола, будущему королю Людовику XIII, по поводу неправильного написания им своего имени. Примечателен и другой случай, происшедший в доме поэта Филипа Депорта, когда Малерб с пренебрежением отозвался о стихотворениях хозяина. Позже появились знаменитые заметки на полях книги стихов Депорта, из которых ясно, что это суждение объяснялось не прихотью Малерба, а его строгим отношением к вопросам языковой нормы, просодии, всей системы изобразительных средств. Критика Малербом Депорта — выражение эстетического кредо поэта-классициста, блестяще претворенного им творчески еще в оде «Королеве по случаю ее благополучного прибытия во Францию». Выступая против Депорта, любимца последних королей династии Валуа, Малерб как бы отделял себя от века минувшего, подчеркивая, что является поэтом новой эпохи.

Общее признание и власть в определенной области культурной жизни не дали Малербу, однако, ни больших пенсий, ни привилегий. Он умер в бедности. В конце жизни его постигло горе — погиб на дуэли его единственный сын. Согласно закону убийц (а их было трое против одного) надо было судить и осудить. Но наказания не последовало, хотя поэт обращался с жалобой к королю, напоминая ему о долге венценосца быть справедливым и строгим блюстителем порядка.

Малерб не оставил после себя трактатов или специальных заметок с изложением своей эстетической программы. Но в его поэзии можно выделить стихотворения или поэтические фрагменты, позволяющие уточнить эстетические взгляды Малерба. Одним из важнейших моментов эстетики является ответ на вопрос об отношениях искусства и действительности. Малерб как истинный классицист пересоздает реальность в свете идеала упорядоченности, гармонии, завершенности. Но важно то, что красота понимается им как свойство самой природы. Весьма отчетливо выражено это в оде «Герцогу де Бельгарду» (1608), где автор уподобляет процесс творчества умению выбирать цветы для венка, сдерживая восторг перед многообразием природы. Миссия поэта, в трактовке Малерба, предполагает способность сделать выбор в сфере прекрасного, не поддаваясь соблазну, не стремясь передать красоту действительности полностью. Ассоциативно близкая мысль прозвучала в XV строфе оды «Королеве Марии Медичи по поводу ее благополучного регентства» (1610): красота щедро открывается всем, но лишь немногим дано умение сплести венок бессмертия из лавра Аполлона. В тесной связи с подобным пониманием поэзии как «второй природы», не адекватной первой, решается вопрос о соотношении продиктованного разумом намерения с реальностью. Малерб прекрасно понимал, сколь волнует истинного поэта полнота жизненных форм. В первой редакции оды «Герцогу де Бельгарду» говорится, что поэт, делая выбор среди многоцветия, глядит на него смятенным взором, наслаждаясь искусством природы. Той же теме посвящен сонет «К господину де Флюрансу». Сонет был ответом на книгу друга Малерба де Флюранса «Искусство украшать», в которой доказывалось, что ум украшает лицо и вообще «красота телесная проистекает от красоты душевной». Малерб признается

читателю, что труд Флюранса помог ему понять суть красоты возлюбленной, своей безупречностью заставлявшей его ранее думать, будто бы она — не «природное» явление. Теперь же он знает: красота Калисты совершенна благодаря совершенству ее ума. Тезис этот как будто является еще одним подтверждением характерного для Малерба-классициста преклонения перед разумом. Но в контексте сонета напоминание об уме возлюбленной возвращает ей «природность». Малерб в шутливой форме дает понять ученому другу, что разум, как и красота, принадлежит природе, а не возвышается над ней. Этот сенсуалистический аспект является важным дополнением к общеизвестным представлениям об эстетике Малерба.

К Г-НУ ДЕ ФЛЮРАНСУ НА ЕГО КНИГУ «ИСКУССТВО УКРАШАТЬ»

Сонет впервые опубликован в 1608 г. на титульном листе книги Давида де Риво, г-на де Флюранса, полное название которой достаточно раскрывает ее пафос: «Искусство украшать, извлеченное из сути следующего нерушимого парадокса: Мудрость личности украшает ее лицо, распространяясь на всевозможного рода красоту и способы достижения того, чтобы тело действительно извлекало свое украшение из прекрасных свойств души».

Перевод сонета выполнен по изданию: M a l h e r b e. Poésiès. Paris, 1902, p. 169. Сверен Н. П. Козловой. На русском языке публикуется впервые.

«ОДА КОРОЛЕВЕ»

Публикуемый фрагмент оды — «Королеве Марии Медичи по случаю ее благополучного регентства» — является ее XIV—XV заключительными строфами. Ода была написана в 1610 г., через четыре месяца после убийства Генриха IV. Над Францией вновь нависла угроза со стороны внешних ее врагов и более всего опасность новой смуты. Восхваляя успешное завершение военного конфликта в прирейнском немецком княжестве Юлих, Малерб дает понять, что регентство оказалось способным продолжить внешнюю политику покойного короля. Больше тревог вызывает у поэта внутреннее положение в стране. Малерб дает совет королеве использовать свой авторитет так, чтобы французы употребляли «отвагу не на взаимоистребление». Дорогой ему политический идеал единого отечества Малерб связывает теперь с успешным правлением регентши. Создаваемый им пышный, идеализированный портрет Марии Медичи соответствует с этой точки зрения пафосу оды.

Перевод сделан по изданию: M a l h e r b e. Poésiès. Paris, 1902, p. 40—41. Сверен Н. П. Козловой. На русском языке публикуется впервые.

[1] *Тюильри, Фонтенбло, Лувр* — королевские дворцы во Франции, бывшие сокровищницами произведений искусства. — *255*

Франсуа Ожье
(1599—1670)

Франсуа Ожье — сын прокурора Парижского парламента, избрал путь священника. Этот выбор в целом определил направление его литературной деятельности: собранные им сочинения, изданные в 1652—1655 гг., содержат проповеди, похвальные и надгробные речи, по жанру вполне подходящие духовному лицу. Однако в молодые годы для Ожье важнее были его связи с гуманистами и литераторами. Он и сам рискнул вступить в полемику с иезуитом Гарассом, одним из известных преследователей вольнодумцев. Ожье выступил в качестве защитника молодого писателя Геза де Бальзака, с которым у Гарасса завязался спор, чреватый весьма

опасными последствиями для первого. Вскоре после этого было написано и предисловие к трагикомедии Жана Шеландра «Тир и Сидон» (1628), являвшееся своего рода программой для французского театра. Ожье, демонстрируя в своем предисловии широкую эрудицию в области искусства сцены — античного, испанского, итальянского, во главу угла ставит задачу создания во Франции такого театра, который отвечал бы духу нации и вкусам самого широкого зрителя. Это не означало разрыва с театральной традицией, установленной ранее усилиями Плеяды. Ожье исходит из опыта античной драмы, но он отрицает слепое подражание античной драматургии и опирается на творческую практику французского театра первой половины XVII в., воспринявшего и преобразовавшего опыт итальянской трагикомедии и пасторали. Чтобы легче представить себе содержание теоретического рассуждения Ожье, нужно обратиться к самой пьесе, ставшей поводом к нему. Трагикомедия Жана Шеландра «Тир и Сидон», написанная на основе созданной писателем двадцатью годами ранее трагедии того же названия, динамична, сложна по композиции, совмещает несколько сюжетных линий, связанных между собой общей фабульной основой, но различных и в содержательном и в стилевом отношении, — сцены патетические, исполненные риторического пафоса, сменяются эпизодами приземленно-комическими, насыщенными фарсовыми положениями. Сочетание грустного и радостного, смеха и слез, о чем столь убедительно говорится в предисловии, на практике предстает не в диалектическом единстве, а как механическое соединение разнородных элементов французского театрального искусства начала XVII в. Теоретическая мысль Ожье, таким образом, опережала реальные возможности театра. И вместе с тем дальнейшая судьба французской сцены доказала перспективность художественных принципов, только обозначившихся в пьесе Шеландра. Автор пьесы «Тир и Сидон» шел по правильному пути, опираясь на народные формы театрального комизма. Он предвосхитил развитие французской классической трагедии, отказываясь от лиризма того типа, который господствовал в произведениях драматургов XVI в., и заменяя повествовательные элементы потоком действия. И в этом смысле предисловие Ожье является примечательным памятником раннего этапа развития классицистической эстетики.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРАГИКОМЕДИИ ЖАНА ДЕ ШЕЛАНДРА «ТИР И СИДОН»

Перевод выполнен по изданию: Ancien Théâtre françois. Paris, 1856, vol. VIII. Сверен Н. П. Козловой. На русском языке публикуется впервые.

[1] *«Стюартида»* — поэма Жана Шеландра, написанная в период пребывания писателя в Англии (1608—1610), благосклонно принятая Яковом I Стюартом. — *257*

[2] Имеется в виду первая часть трилогии Эсхила «Орестея». Ожье неточно пересказывает финал трагедии, говоря о «пышном выносе тела Агамемнона». — *258*

[3] *Аргументы* — краткое содержание, предпосылавшееся пьесе. Обычай давать это дополнение, дабы зрители могли разобраться в сути событий, сохранялся до середины 30-х гг. XVII в., т. е. до того времени, когда классицистическая драматургия приобрела главенствующую роль. — *259*

[4] Сражения при Марафоне (490 г. до н. э.), при Саламине (480 г. до н. э.), при Платее (479 г. до н. э.) — этапные события греко-персидской войны. Победы греческого оружия в этих битвах вдохновили великого греческого трагика Эсхила на создание трилогии «Персы». — *259*

[5] Особенность подхода Ожье к трагическому сюжету заключается в том, что он, в отличие от теоретиков XVI в. и отчасти расходясь с Аристотелем (см.: Аристотель. Поэтика, 1453а), фиксирует внимание читателя не на «горестных судьбах великих государей», а на общественно-историческом содержании трагической фабулы. — *261*

[6] *Акций* (170 — 90 гг. до н. э.) — древнеримский поэт, перелагавший греческие трагедии в соответствии с римскими нравами. *Невий* (см. Джонсон, прим. 91) был оригинальным римским драматургом, самостоятельно интерпретировавшим сюжеты

древнегреческих трагических и комических авторов. *Пакувий* (220—130 гг. до н. э.) написал ряд трагедий на сюжеты древнегреческих мифов. Произведения всех трех названных писателей сохранились только во фрагментах. — *261*

[7] Для Ожье «Фиваида» и «Октавия» — трагедии Сенеки. Относительно «Октавии» существует теперь твердое мнение, что пьеса написана автором школы Сенеки, следующим его политической и философской концепции и верным особенностям стиля учителя (трагедия не могла быть творением Сенеки, так как описанные там события произошли три года спустя после его смерти). Относительно «Фиваиды» тоже высказывали мнение, что ее автором является не Сенека, а какой-нибудь чтец, мало сведущий в искусстве трагедии. — *261*

[8] Юстус Липсий (см. о нем Джонсон, прим. 77) — видный философ и литератор, был весьма популярен среди французских гуманистов начала XVII в. — *261*

[9] *...возобладало варварство.* — Ожье солидарен с учеными-гуманистами, считавшими средневековье периодом варварства. Ожье связывает начало возрождения изящной словесности со временем, которое, по его словам, «на памяти наших отцов», т. е. он имеет в виду примерно середину XVI в., когда решающее слово в литературной жизни Франции приобрела Плеяда. Ожье, несомненно, испытывал уважение к деятельности этой литературной школы и вместе с тем, как и Малерб, он проводит грань между эстетикой Плеяды и собственными взглядами на искусство, которое он хочет видеть в более тесной связи с национальными традициями и вкусами. — *261*

[10] *...называют Пиндара глупцом и сумасбродом...* — По-видимому, имеется в виду Малерб, который, как свидетельствует его современник Таллеман де Рео «объявлял себя врагом несуразиц Пиндара» (см.: Таллеман де Рео. Занимательные истории. М., 1974, с. 40). — *262*

[11] Ожье ссылается здесь на некоторые эпизоды из трагикомедии «Тир и Сидон» и упоминает персонажей этой пьесы. *Фарнабаз* — царь Тира, честолюбивый правитель, стремящийся во что бы то ни стало сохранить состояние войны с Сидоном, хотя военные действия не прекращаются уже десять лет. *Тимадон* — оруженосец тирейского принца Леонта и посредник в его любовной связи с молодой женой старика Зорота Филаминой. Переодетый девушкой паж участвует в той же интриге. — *264*

[12] Ожье имеет в виду различные сцены трагикомедии «Тир и Сидон» — картины боя и эпизоды, связанные с любовной интригой Леонта. — *264*

Жан Шаплен
(1595—1674)

Жан Шаплен родился в семье нотариуса. Он получил хорошее образование, но, не унаследовав никакого состояния, стал воспитателем в знатном доме. Одновременно молодой Шаплен пробует силы в литературе — пишет стихи, переводит. Известность ему принесло предисловие к поэме итальянского поэта Марино «Адонис», изданной в 1623 г. в Париже. Шаплен продемонстрировал в этом сочинении глубокое знание итальянской эстетической мысли и вступил в круг теоретиков искусства не как робкий ученик, а как равный, как критик, обладающий собственной точкой зрения и собственным стилем.

Уже в этой ранней работе Шаплена проявилась его страсть к систематизации. Он классифицирует поэзию, исходя из темы, жанра, стиля. Но прежде всего его занимает проблема — искусство и «польза». В этой связи он крупным планом ставит вопрос о правдоподобии, т. е. о таком сходстве с действительностью, которое держит читателя «в плену». В этом случае поэт, по мнению Шаплена, может приносить пользу и через правдоподобие. Катарсис для Шаплена — результат такого хода событий, при котором злодеи наказаны, а добрые торжествуют. Иллюстративность,

выдвинутая молодым теоретиком в качестве принципа построения сюжета, проявляется в оценке им изобразительных средств: он превозносит возможности аллегории, утверждает, что она с необходимостью должна «сопутствовать поэме». В этом суждении с очевидностью предстает присущее эстетике Шаплена тяготение к истолкованию художественного творчества в целом как иллюстрации «полезной истины». Правда, в предисловии к «Адонису» отдается дань и ренессансному гедонизму. Утверждение, что цель поэзии — польза, сопровождается примечанием о роли наслаждения, «без которого нет поэзии» и «через которое польза достигается». Подобный компромисс присущ эстетической системе Шаплена и в дальнейшем, хотя, безусловно, «Письмо о правиле двадцати четырех часов» еще более настойчиво отдает первенство логическому началу.

Само по себе критическое наследие Шаплена невелико. Часть его составляет обширная переписка, хотя письма 1639—1659 гг. утрачены. Но значение Шаплена как одного из создателей доктрины классицизма не ограничивается его литературно-критической деятельностью. Он был влиятельным лицом в различных сферах жизни Франции, в той или иной мере имевших отношение к литературе. О Шаплене, например, говорят, что он принадлежал к последним представителям studia humanitatis — суждение справедливое уже потому, что он был близок к кружку ученых-гуманистов братьев Дюпюи, откуда тянулись нити к последним очагам европейской «науки о человеке». С другой стороны, Шаплена охотно принимали в салоне госпожи де Рамбулье, где царил дух прециозности, принципиально чуждой «педантизму». Причастность к миру аристократических салонов, с их антимонархическими настроениями, не помешала Шаплену стать приближенным кардинала Ришелье и своеобразным «проводником» основных направлений политики абсолютизма в области литературы. После смерти Ришелье его приблизил к себе новый первый министр Мазарини, а позже влиятельнейший при Людовике XIV Кольбер. Причем, будучи в некотором роде арбитром «литературной республики», Шаплен держался тактично, стремился по возможности оказывать покровительство поэтам.

Сам Шаплен отнюдь не был спокойным наблюдателем борьбы мнений среди своих собратьев по перу, активно вмешивался в эту борьбу, выказывая, как правило, широту взглядов и чувствительность к таланту. Все эти черты проявились в его энергичном «Обосновании правила двадцати четырех часов», которое стало одним из этапных литературно-критических произведений, способствовавших формированию «правильной» французской трагедии.

«ОБОСНОВАНИЕ ПРАВИЛА ДВАДЦАТИ ЧЕТЫРЕХ ЧАСОВ И ОПРОВЕРЖЕНИЕ ВОЗРАЖЕНИЙ»

Трактат датирован 29 ноября 1630 г. Ему придана форма письма, являющегося якобы ответом на сомнения близкого к кругу Шаплена поэта Антуана Годо относительно необходимости соблюдения правила двадцати четырех часов в театральной пьесе. Письмо Годо либо не сохранилось, либо вовсе никогда не было написано. Оно было таким образом действительным или мнимым поводом к полемике относительно театра, споры о котором приобрели во Франции особую остроту благодаря активизации французской театральной жизни в этот период.

Перевод сделан по изданию: Chapelain. J. Démonstration de la Règle des Vignt-quatre Heures et Réfutation des Objections.— In: Arnaud. Ch. Les théories dramatiques au XVII siecle, Paris, 1888. Сверен Н. П. Козловой. На русском языке публикуется впервые.

[1] Шаплен, как и Ожье, осуждает средневековье и искусство средних веков. Он приветствует возрождение традиций античности. Однако, в отличие от Ожье, Шаплен ратует за более полную реставрацию античного театра, предлагая вернуться к хорам, вестникам, к музыкальному сопровождению. И все это — во имя выдвинутого им на первый план требования полезности. — *271*

[2] *...не посоветую* [...] *быть скорее Табареном, чем Росиусом...*—Шаплен с характерным для него презрением к народному площадному представлению противо-

поставляет итальянскую комическую маску (Табарена) ученому гуманизму (Росси). *Табарен* (наст. имя — Антуан Жирар) (1584—1633) — знаменитый фарсер с Нового Моста — места ярмарочных гуляний и народных представлений. Жан-Виктор *Росси* (1577—1647) — итальянский ученый, знаток древних языков. Автор сатир, диалогов, эпистол. — *271*

[3] *Джиральди* — имеется в виду Джиральди Чинцио. — *272*

[4] *Паоло Бени* (1552—1625) — ученый филолог, критик, автор множества полемических работ и комментариев, в том числе и комментариев к «Поэтике» Аристотеля. — *272*

[5] Французская «правильная» трагедия, начиная с «Пленной Клеопатры» Жоделя (1552), сложилась как пьеса, написанная рифмованным стихом. Эта форма сохранилась и в дальнейшем как адекватная классицистическому методу. Буало в «Поэтическом искусстве» писал об авторе трагедии, что он достигает успеха у зрителей, «красотами стиха из мига в миг порхая». — *272*

[6] *Акроаматы* — в древнегреческом театре музыкальная интермедия во время общественных игр; у древних римлян — театральное представление или музыка, призванные развлечь гостей, принимаемых в частном доме. Акроаматами называли изложение доктрины, предназначавшейся для слуха избранных. — *272*

Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид»

Окончательная редакция «Мнения Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» датируется 13 ноября 1637 г. Над созданием этого трактата трудилось несколько членов Академии. Главная роль, как известно, принадлежала Шаплену. Что же касается других, назначенных на собрании Академии в июле 1637 г. (Демаре, Бурзеи, Гомбо, Баро, Л'Этуаль), то документов, демонстрирующих роль каждого, не существует. Недостает фактических данных и о так называемом споре о «Сиде», т. е. о полемике вокруг «Сида», разразившейся в 1637 г., итогом которой и стало «Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид». С уверенностью можно говорить о следующем: в первых числах января 1637 г. театр Маре поставил «Сида» — пьесу Пьера Корнеля, драматурга молодого, но уже известного в Париже благодаря своим первым комедиям. «Сид» имел ошеломляющий успех. Возникла даже поговорка: «прекрасно, как «Сид». Однако уже 21 января 1637 г. Корнель просит королевского дозволения на публикацию пьесы, а в марте она выходит из печати. Такая поспешность необычна для того времени: театр, как правило, долго сохранял монополию на драматическое произведение. В тот же период, когда пьеса готовилась к печати, Корнель опубликовал стихотворение «Извинение, приносимое Аристу», где утверждает, что не умеет писать по заказу, а славой своей обязан только себе. Очевидно, до автора «Сида» дошли какие-то слухи, какие-то намеки, уязвившие его и заставившие заранее парировать возможные нападки. А они не заставили себя долго ждать. Видный в то время драматург Жан Мере написал стихотворение — пасквиль, обвинив Корнеля в плагиате у испанского драматурга Гильено де Кастро, автора пьесы «Юность Сида», сюжет которой действительно близок корнелевскому «Сиду». И хотя в те времена заимствование сюжетов и даже целых сцен было нормой, это обвинение в плагиате было подхвачено другим драматургом, Клавере. Им обоим Корнель отвечал резко, намекая на недостатки их собственных произведений. Вскоре автора «Сида» ждал новый, более жестокий удар. В начале апреля 1637 г. появились анонимные «Замечания по поводу «Сида», крайне недоброжелательные, пристрастные. Автора установили немедленно — это был Жорж де Скюдери, романист и драматург, недавний поклонник таланта Корнеля. Современники полагали, что «Замечания» были, с одной стороны, данью зависти, а с другой — способом угодить кардиналу Ришелье, который неодобрительно отнесся к «Си-

ду». Корнель ответил Скюдери «Оправдательным письмом», где, наряду с упреками по поводу неверности в дружбе и намеками на соперничество, дается весьма проницательная оценка «Замечаний» как «шедевра доктрины». И действительно, в «Замечаниях» прямо и категорично были выражены суть и подоплека той жесткой системы правил, которая складывалась усилиями «ученых мужей». «Замечания» открыто нормативны. Критик предписывает, каковыми должны быть сюжет, композиция, образы, как следует соблюдать правила единств, какой стиль требуется для пьесы, подобной «Сиду». Скюдери без обиняков выдвигает идею утилитарности искусства, называя его «золоченой пилюлей», «оболочкой» для полезных истин. Откровенна и политическая тенденция «Замечаний». Добрый король Фернандо кажется Скюдери нелепым: «Поэт снял с него корону и одел шутовской колпак», — сказано в «Замечаниях».

Спор о «Сиде» является, однако, не просто спором Корнеля со своими недругами. Отнюдь не вся «литературная республика» одобряла формирующуюся доктрину. Гез де Бальзак писал Скюдери, что пусть даже Корнель грешит против правил, важнее нравиться всему королевству, чем написать пьесу по правилам. Примерно того же мнения держался и Шарль Сорель. В полемику включались все новые лица, многие не одобряли «Замечаний». И тогда их автор обратился с просьбой в Академию выступить в качестве арбитра в споре. 13 июля 1637 г. по этому поводу состоялось собрание Академии, а первая редакция «Мнения» появилась уже 31 июля. Вторая и окончательная — 13 ноября 1637 г. Документ, составленный от имени Академии, своим тоном не походил на «Замечания». В «Мнении» дается подробное обоснование необходимости обсуждения, его целесообразности и правомерности. В дальнейшем «Мнение» в значительной своей части строится как ответ на «Замечания», причем отнюдь не всегда признается их справедливость. И все же внутренняя близость авторов «Мнения» к автору «Замечаний», да и вообще ко всем недругам «Сида», очевидна. Даже подозрение в плагиате берется ими на вооружение. Но, разумеется, главным является не вопрос о чистоте авторства. «Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», сближает с «Замечаниями о Сиде» не только политическая концепция, нравственные представления, подчинение принципа правдоподобия требованию благопристойности. Их объединяет намерение установить законы для художественного творчества, подчинить логическому началу и сюжет, и отдельные эпизоды и, главное, характеры, поступки, помыслы героев. Поведение и чувства главных действующих лиц подвергаются педантичному анализу: их упрекают в непоследовательности, в противоречиях, меряя их поступки и речи не диалектикой внутреннего мира человека, а некоей константой характера или раз навсегда установленной линией поведения. Причем суд над персонажами напоминает наставления, словно бы обращенные к реальной личности, отступающей от заданной нормы. Отступление возмущает как «безнравственное» и одновременно — нелогичное. Прежде всего критики ополчаются на Химену. Сделаны даже нелепейшие предложения относительно изменения сюжета, дабы можно было оправдать любовь героини к убийце графа. Все это сопровождается оговорками о впечатляющем изображении страстей в «Сиде». Но для авторов «Мнения» сложность душевной жизни героев и их «могучие порывы» — это то, что производит впечатление на массу зрителей. А для них — «ученых людей» (и единственно достойных судей произведения искусства) — главным является процесс логического осмысления изображаемого. Поэтому, например, ошибкой автора считается перегруженность пьесы событиями, якобы утомляющими ум. И в этой связи тоже делались предложения убрать некоторые сюжетные линии, например, вовсе упразднить образ инфанты и все связанные с нею сцены, хотя по сути дела лирическая партия инфанты не только является своеобразной репликой к основной любовной теме трагедии, но также усиливает важнейший для Корнеля-классициста мотив личного достоинства, личной заслуги как важнейшего критерия оценки личности.

Публикация «Мнения Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», положив конец ожесточенным дебатам, не остановила, а даже дала дополнительный повод для кипения страстей. Корнель много раз писал в защиту «Сида», единомышленники Скюдери тоже не молчали. Появились пьесы, пародирующие сюжет «Сида»,

вроде трагикомедии «Тень графа Гормаса» безвестного Шиллака, за которым, как считают, скрывался комедиограф Шарль Бейс, и просто анонимная пародия «Продолжение «Сида» в сокращенном виде», где «Сид» назывался «подделкой» и «фарсом», а Корнеля предлагалось угостить палочными ударами. Постепенно, однако, о «Сиде» перестали говорить. Но с текстом стали обращаться вольно. Известный французский филолог Марти-Лаво в капитальном двенадцатитомном «Собрании сочинений» Пьера Корнеля (Oeuvres de P. Corneille, t. III. Paris, 1862) дает подробный анализ сокращений, допущенных в издании 1734 г., где отсутствовали полностью партии инфанты, ее воспитательницы и пажа и сделано весьма много других купюр. Именно это издание стало основным для постановок в XVIII и в начале XIX в. Только в 1842 г. благодаря настойчивости великой актрисы Рашель полный текст трагедии обрел вновь свои права на французской сцене и прочно вошел в репертуар отечественного театра.

«МНЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ ПО ПОВОДУ ТРАГИКОМЕДИИ «СИД»

Перевод сделан по изданию: Oeuvres de P. Corneille, t. XII. Paris, 1862. Сверен Е. П. Гречаной.

[1] Авторы «Мнения Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» имеют в виду два разных теоретических диспута. Первый из них — длительная полемика вокруг эпической поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим», своеобразным итогом которой является публикуемый в настоящем издании трактат Тассо «Рассуждения о героической поэме» (1594). Второй диспут разгорелся вокруг пасторали — трагикомедии «Верный пастух» итальянского писателя Джованни-Батиста Гварини. Одним из главных замечаний оппонентов было то, что Гварини смещал в своей пьесе трагедию и комедию. В свою защиту Гварини написал «Компендиум о драматической поэзии» (1601), важнейшим теоретическим постулатом которого была теория подражания, основанная на признании сложности человеческой природы — «главной распорядительницы поступков и чувств людей». Отсюда и защита свободы в обращении с литературными жанрами. Гварини опирается на авторитет Аристотеля и утверждает, что «защищает» самого древнего философа от его толкователей, стремившихся сделать «Поэтику» обоснованием для свода догматических правил. — *274*

[2] Согласно утвержденному в 1635 г. Парижским парламентом статуту Академии допускалось обсуждать и выносить решения только относительно произведений одного из ее членов, причем представленных им самим, по его собственному выбору. Корнель стал членом Французской Академии только через десять лет после спора о «Сиде». — *275*

[3] *Поскольку замечания, высказанные критиками этой трагикомедии...* — Имеется в виду Жорж де Скюдери, Мере, Клавере — известные в середине 30-х гг. драматурги, а также множество других литераторов, по большей части выступавших анонимно. Жанр «Сида» поначалу (до 1644 г.) определялся самим Корнелем как трагикомедия. Лишь позднее «Сида», да и некоторые другие произведения Корнеля стали определять как пьесы трагедийные, что теснейшим образом связано с формированием новых представлений о трагедии, в значительной степени обусловленных деятельностью самого Пьера Корнеля. — *275*

[4] Противопоставление удовольствия и пользы характерно для классицистической доктрины. Авторы «Мнения» идут дальше своих предшественников, так как полностью отождествляют удовольствие, доставляемое произведением искусства, и удовольствие, получаемое благодаря нравственному усовершенствованию. — *276*

[5] *...и в поэзии мы не должны доверяться суждениям народа...* — Здесь очень четко выявлена претензия первых классицистов — доктринеров на особую миссию ценителей произведений искусства. Они категорически отвергают в этой связи непосредственное впечатление, присущее народной аудитории, в пользу мнения «посвященных» во все тонкости теории ученых мужей (les doctes). — *276*

[6] *...муки Клитемнестры, печаль Пенелопы...* — Мифологические реминисценции. Терзания Клитемнестры — муки матери, которая узнает, что ее муж Агамемнон согласился принести в жертву разгневанной Артемиде их юную дочь Ифигению и таким образом ценой ее жизни получить возможность отплыть на кораблях к Трое. Пенелопа — жена греческого героя Одиссея, многие годы ожидающая возвращения мужа с Троянской войны. Авторы «Мнения» считают недопустимым какое-либо сочувствие Клитемнестре, которая, впоследствии затаив злобу, жестоко отомстила мужу, и противопоставляют ей Пенелопу, имя которой является нарицательным для определения верной жены. — *276*

[7] *...сначала его фабулу* [...] *затем характеры...* — Авторы «Мнения», как и другие французские писатели XVII в., переводят аристотелевское определение второй по счету части трагедии словом «нравы». В нашем издании этот эквивалент заменен словом «характеры» в соответствии с современными переводами греческого текста. — *277*

[8] Скюдери писал: «В «Сиде» гордиев узел не нуждается в Александре, чтобы развязать его [...] нет никакого разнообразия, никакой интриги, никакой завязки. Самый недогадливый зритель уже в самом начале авантюры догадывается, или, скорее, видит ее конец» (Oeuvres de P. Corneille, t. XII. Paris, 1862, p. 443.) — *277*

[9] *...сюжет ее сам по себе является сплетенным...* — Авторы «Мнения» обращаются к аргументации, почерпнутой в «Поэтике» Аристотеля, однако интерпретируют ее вольно. Аристотель характеризует сплетенные сюжеты как такие, в которых «перемена происходит с узнаванием, с переломом или и с тем и с другим» (см.: Аристотель. Поэтика, 1452a), и говорит о них далее, что «все должно возникать из самого склада сказания». — *278*

[10] Авторы «Мнения» в подобном пересказе упрощают финал пьесы. В конце трагедии по просьбе Химены против Родриго выступает рыцарь, который в случае победы станет ее мужем. Король добавляет, что любой из победителей получит руку Химены. В то время, как Родриго одерживает верх над доном Санчо и Химена должна исполнить волю государя, она говорит о недопустимости свадьбы, когда отец ее мертв, поскольку подобный брак «запятнал бы ее честь вечным укором». В окончательном варианте финала пьесы (1660) Корнель усиливает это настроение Химены, которая вопрошает короля, должна ли она стать наградой Родриго за его заслуги перед государством и быть обреченной навечно каяться в том, что «обагрила руки в крови своего отца». — *278*

[11] *...подлинность всей этой истории...* — История женитьбы Сида не только описана в испанских романах, но и запечатлена в «Истории Испании» Марианы (кн. IX, гл. V). — *280*

[12] *...создавая всеобщие понятия о действительности, очищает ее от недостатков и всякого рода неправильностей, с которыми* [...] *вынуждена мириться история.* — Здесь очень наглядно проявляются методологические тенденции, присущие авторам доктрины. Обобщение, действительно свойственное высокому искусству, предстает здесь как идеализация жизни в угоду тенденции. — *280*

[13] См.: Аристотель. Поэтика, 1451b (пер. В. Аппельрота). — *281*

[14] *...держась буквального значения слова «фабула».* — Скюдери писал: «Я вспомню еще, что слово *фабула*, которым пользовался Аристотель, чтобы обозначить сюжет трагедии, хотя у Гомера оно означает просто речь, у других всегда означает что-то вымышленное и вместе с тем сохраняющее что-то вроде истинного. Таковыми были фабулы, которыми во времена Аристотеля, и даже до него, пользовались греческие трагики для сюжетов своих поэм. Они не обращали внимание на то, что они не были правдивы, а считались только с тем, что они были правдоподобны» (Ibid., p. 444). — *281*

[15] *...благочестивейший из поэтов...* — Имеется в виду Вергилий. — *281*

[16] У Гильена де Кастро в «Юности Сида» Химена дает согласие на брак год спустя после гибели отца. — *282*

[17] *...доктрина, опирающаяся на авторитет Аристотеля, а лучше сказать — на авторитет разума.* — Предпочтение авторитета разума даже авторитету Аристотеля — одна из существенных трансформаций классицистической теории XVII в. по сравнению с предшествующей итальянской традицией. Такой поворот теоретической мысли,

как с наглядностью свидетельствует «Мнение», ориентирован на усиление утилитарной тенденции. — *282*

[18] См.: Аристотель. Поэтика, 1449b.

[19] *Ринальдо* — герой одного из поэтических эпизодов поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», легендарный предок Феррарских герцогов Эсте, при дворе которых поэт провел много лет. *Готфрид Бульонский* (1058—1100) возглавил Первый крестовый поход и стал королем завоеванного Иерусалима. Готфрид Бульонский является центральным персонажем поэмы «Освобожденный Иерусалим». — *283*

[20] *Хейнзиусом...* — Даниель Гейнзиус (1580—1655) — голландский филолог, весьма авторитетный среди ученых людей Европы. В 1611 г. Гейнзиус опубликовал латинский перевод «Поэтики» Аристотеля, сопроводив его трактатом «О структуре трагедии». По словам Скюдери, Гейнзиус отметил ошибку у Бьюкенена. Что же касается «Ниобы» Эсхила, то Скюдери не пишет о критике Гейнзиусом этой трагедии, а упоминает о насмешках Аристофана по поводу того, что у Эсхила Ниоба три дня молча восседала возле гробницы своих детей. — *283*

[21] Согласно Библии (Книга судей) Иевфай, один из судей израилевых, дал обет сжечь первого, кого встретит по возвращении с войны, если бог даст вверенному ему войску победу. На пороге дома его ожидала дочь, единственное дитя. Узнав о своей участи, она не возроптала, а лишь испросила разрешение уйти на два месяца, чтобы «оплакать девство свое в горах». — *284*

[22] Следующая за приводимой в тексте репликой Химены сцена, необычайно поэтично воссоздающая борьбу благородства, представлений о долге со страстным чувством влюбленных, передана авторами «Мнения» с нарочитым педантизмом и ригоричностью. — *284*

[23] Авторы «Мнения» искажают смысл финальной сцены I акта трагедии. Стансы Родриго, которые Стендаль справедливо назвал «судом разума человека над движениями его сердца», вовсе не являются речью в защиту права мщения за бесчестье. Родриго чувствует, что «поражен в самое сердце» необходимостью идти в бой против отца возлюбленной. Все возможные последствия любого принятого им решения терзают его душу. Победа чувства долга предстает как мучительно тяжкое решение и вместе с тем победа доблести, столь ценимой Корнелем. — *285*

[24] *Граф благосклонно отзывается о доне Санчо...* — Граф Гормас, характеризуя двух претендентов на руку Химены, — Родриго и дона Санчо, говорит: «Оба достойны ее, благородны, отважны, верны». В первой редакции (1637) эти слова сказаны самим графом в его беседе с воспитательницей дочери. В окончательной редакции этот эпизод исключен, но Эльвира в первой сцене I акта повторяет эту же фразу графа, пересказывая Химене свой разговор с ним. — *286*

[25] Речь идет о первой сцене I акта, в первой редакции пьесы. Граф там доверительно беседует с воспитательницей дочери. Авторы «Мнения» солидарны со Скюдери, который счел эту сцену нарушением этикета. — *286*

[26] Скюдери называет графа Матамором, т. е. персонажем, воплощающим тип хвастливого воина. Подобная маска есть в комедиях Плавта, а во времена Корнеля широко использовалась и в итальянской комедии дель арте. Во многих французских комедиях XVI — начала XVII в., как и в народных фарсах, маска хвастливого воина была тоже весьма распространена и всегда связана с буффонадой. Кроме того, начиная с середины 20-х гг. XVII в., когда Франция вступила в Тридцатилетнюю войну, маска Матамора появилась в народных книгах и в гравюрах, высмеивающих испанских вояк. Скюдери имел это в виду, когда в связи с уподоблением графа Гормаса Матамору обвинил Корнеля в клевете на испанский характер, подчеркнув также, что в «Сиде» будто бы «все хвастают». — *286*

[27] Имеется в виду вторая сцена I акта редакции 1637 г., которая в окончательной редакции стала первой сценой трагедии. — *287*

[28] В третьей сцене I акта (в последней редакции — вторая сцена) дочь короля инфанта Урака признается своей воспитательнице Леоноре, что любит Родриго. — *287*

[29] Речь идет о следующих словах Химены:

Здесь примирение бесцельно, все равно
Ничто не может смыть столь страшное пятно.

Нет пользы применять совет иль принужденье:
Они лишь мнимое приносят исцеленье.

Последующее рассуждение авторов «Мнения» демонстрирует их приверженность к нравственному идеалу прециозных романов, согласно которому влюбленный рыцарь беспрекословно следовал приказу дамы сердца. — *288*

[30] Скюдери отмечает, что Кастилия — маленькая страна и вряд ли у дона Диего, отца Родриго, могло оказаться под рукой 500 рыцарей. Столько же по меньшей мере должно было быть и у поссорившегося с ним графа Гормаса. Подобное количество с трудом могла бы предоставить современная Испания, утверждает Скюдери. — *291*

[31] В этой сцене, вызвавшей критику Скюдери, Родриго увлеченно повествует о победе над маврами. В этом рассказе раскрывается личное благородство и скромность Родриго — военачальника, героя нового типа, ставящего собственные заслуги в ряд с подвигами соратников. Авторы «Мнения» не остановили, однако, свое внимание на этом монологе, важном хотя бы потому, что там описано событие, сделавшее рыцаря Родриго «Сидом», т. е. господином, как назвали его побежденные мавры. «Мнение» следует по стопам Скюдери и сосредоточивает внимание на том, что приказы короля выполнялись плохо и именно поэтому Севилье грозила гибель. — *292*

[32] К этим словам Химены авторы «Мнения» возвращаются не раз, упрекая ее в последующем отступлении от высказанного решения, которое кажется им верным. — *294*

[33] См.: Аристотель. Поэтика, 1456 а. — *294*

[34] См. дейст. III, явл. IV, ст. 972.

Рассуждения относительно поведения Химены в V сцене IV акта — пример педантичной критики, построенной на требовании логической последовательности в поведении персонажа. Так реализуется провозглашенный чуть ниже принцип быть «на стороне тех, кто стремится избавиться от заблуждения, извлекая из этого пользу». — *296*

[35] Имеется в виду суждение древнегреческого лирика Симонида Кеосского (556—467 гг. до н. э.) о фиванцах, приводимое Плутархом в его трактате «Как молодому человеку читать поэтов». — *297*

Ипполит-Жюль Пде Ла Менардьер (1610—1663)

Ла Менардьер родился в г. Нанте в семье аптекаря. С течением времени приобрел связи в высших кругах французского общества, став врачом сначала у известной покровительницы поэзии маркизы де Сабле, затем у брата короля герцога Орлеанского, и даже у самого Ришелье. Наконец, Ла Менардьер был удостоен придворной должности — сначала мэтр д'отеля, а затем чтеца при короле. Все эти обязанности, дававшие в той или иной мере хлеб насущный, не помешали Ла Менардьеру заняться поэзией. В 1638 г. он издал двухтомное собрание своих стихотворений и, получив признание в литературных кругах, оказался благосклонно принят в знаменитом Отеле Рамбулье, где в числе других поэтов писал стихи во славу дочери хозяйки Жюли д'Анженн. Однако Ла Менардьер не увлекся прециозностью, центром которой был Отель Рамбулье, а, напротив, упрекая собратьев по перу за увлечение галантностью, с уважением вспоминал «великого Ронсара». Ему был ближе круг ученых-филологов, знатоков древности. Он и сам, по признанию современников, был человеком в высшей степени образованным. Ла Менардьер писал латинские стихи, которые опубликовал в 1656 г., а в 1638 г. перевел «Панегирик Траяну» Плиния Младшего. Оставил он также «Реляцию об осаде Арраса. Валенсии и Дюнкерка» (1662). Но все сочинения Ла Менардьера отступают перед его «Поэтикой». Считается, что «Поэтика», опубликованная в 1639 г., была написана Ла Менардьером

по настоянию Ришелье. Судя по всему инициатива кардинала тут могла иметь место. Во всяком случае, обращает на себя внимание такое примечательное совпадение: в 1639 г. были опубликованы сразу три, претендующие на роль программных, трактата: «Апология театра» Скюдери, «Рассуждение о трагедии» Саразена и «Поэтика» Ла Менардьера. Все это работы разные по объему, глубине мысли, широте охваченного материала, но объединяет их принципиальная защита важнейших положений, высказанных в «Мнении Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», и развитие этих положений в сторону ужесточения требований к писателю, которому предписывается прежде всего думать о пользе и в соответствии с этим строить сюжет, организовывать образную систему произведения. И Скюдери и Саразен ссылаются на «Поэтику» Ла Менардьера как на образец. Подобное отношение к труду Ла Менардьера, теоретика, не обладавшего опытом драматурга, объясняется фундаментальностью созданной им книги, осведомленностью автора в области древней литературы и хорошим знанием эстетики итальянских, испанских, голландских ученых и писателей, не говоря уже о поэтах школы Плеяды. Следуя в ходе рассуждений за «Поэтикой» Аристотеля, Ла Менардьер, если говорить о сущности его концепции, соединяет опыт французской трагедии XVI—XVII вв. с основными положениями Шаплена, на которого не раз ссылается. Так, например, Ла Менардьер воспринял у Шаплена отождествление театральной пьесы с картиной и потому вместо аристотелевского «воспроизведения действием, а не рассказом» говорит «о похожем подражании несчастьям и страданиям». Принимает он и шапленовскую концепцию правдоподобия, развивая ее в рассуждении о различных типах этого правдоподобия. Подобным же образом Ла Менардьер воспринимает и шапленовскую теорию трагедии, дополняя ее собственной концепцией катарсиса. Он не раз возвращается в своем трактате к мысли о том, что «очищение» означает «ослабление страха и сострадания». И хотя он допускает, что изображение страстей, их сила, искренность — условие успеха пьесы, но напоминает поэту о необходимости умерять затем сильные порывы чувств и приводить героев в состояние благоразумия и рассудительности. Надо отметить, что «Поэтика» Ла Менардьера — первое во Франции широкое рассуждение, как бы вступающее в общеевропейскую дискуссию по вопросам теории, длящуюся более столетия. Вместе с тем очевидная тенденциозность, нацеленность на то, чтобы воздействовать на отечественный театр, превращая его в элитарный, влияют на ход научного размышления и нередко уводят автора от поиска истины. Это, в частности, проявилось в узкосословном подходе к жанру трагедии, в категорических утверждениях, что героями трагедии должны быть только короли и принцы и лишь их судьбы могут стать сюжетом трагедии. Естественно, что Ла Менардьер вступает в спор с Кастельветро, который, говоря о разумности и добродетелях простонародья, считал простых людей тоже возможными героями трагедии. Полемика с Кастельветро вообще пронизывает трактат, и чаще всего итальянский теоретик дает Ла Менардьеру повод к спору в связи с вопросом о народном зрителе или об изображении народа в театре. Эта тема — одна из ведущих в идейном смысле в трактате — весьма полно представлена и во вступительном «Рассуждении» к «Поэтике».

«РАССУЖДЕНИЕ»

Перевод сделан по книге: Jules de La Mesnardière. La Poétique. Paris, 1640. Сверен Е. П. Гречаной. На русском языке публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

[1] «Материя наук и художеств непригодна поэзии: поэзия призвана услаждать и развлекать, и только, причем услаждать и развлекать души невежественной толпы и простого народа, которому не внятны тонкие основания (Лод. Кастельветро. Поэтика Арист. Первый основной раздел. Подраздел 4)» (*ит.*).

Необходимо обратить внимание на то, что в полемике с Кастельветро Ла Менардьер противопоставляет взгляду итальянского теоретика на народ как на прос-

тую невежественную толпу иное толкование, сугубо элитарное. Подобного рода тенденция обозначилась ясно еще в XVI в. В период религиозных войн предводители гугенотского движения подчеркивали, что для них «народ» вовсе не простой трудящийся люд, а аристократия и высшее дворянство, которые представительствуют за всех. Один из гугенотских публицистов в своем памфлете «Иск к тиранам» писал: «Когда мы говорим о народе, то понимаем под этим словом не весь народ, а лишь его представителей: герцогов, принцев, оптиматов и вообще всех деятелей на государственном поприще» — и тут же добавлял: «Берегитесь господства черни или крайностей демократии, которая стремится к уничтожению дворянства» (Цит. по кн.: История Франции, т. I. М., 1972, с. 217). — *301.*

[2] *Урания* — одна из девяти муз, муза Астрономии. Ее атрибуты — небесный свод, усеянный звездами, и компас; изображается она и со свитком рукописи в руках. — *301*

[3] *Амфиктион* — член совета амфиктионов, собрания депутатов от городов — государств Древней Греции, ведавших охраной святилищ и организацией межплеменных празднеств. — *302*

[4] Ла Менардьер интерпретирует цель трагедии столь же тенденциозно, как и те итальянские теоретики, которые склонялись к мысли о подчинении искусства задачам контрреформации. Но в отличие от них он защищает характерную для французского классицизма идею равновесия, в конечном счете обусловленную политической тенденцией, исходящей от идеологов французской монархии XVII в. — *302*

[5] «Лод. Кастельветро. Первый основной раздел. Подраздел 6» (*ит.*). У Кастельветро читаем: «Трагедии, подражающей лицам царственного положения, добродетель подобает более злочестия, хотя и без него ей не обойтись [...] благородство, или царственное положение, и подлость, или частное положение, устанавливают различие в поэзии относительно ее материи». Ла Менардьер в своем тексте развивает этот тезис чрезвычайно энергично. — *302*

[6] Имеется в виду жена спартанского царя Менелая Елена, похищенная сыном царя Трои Приама Парисом и ставшая, таким образом, причиной Троянской войны. — *303*

[7] Менелая по пути из Трои в Спарту ожидало множество испытаний. Бурей унесло его корабль к берегам Египта, где он скитался много лет. По мотивам этой части Троянского мифа написана трагедия Еврипида «Елена» (412 г. до н. э.), согласно которой в Трое был лишь призрак Елены, а сама она находилась в Египте, в плену у египетского царя, который хотел принудить ее к браку с ним. Елене и Менелаю удается обмануть египетского царя и бежать. — *304*

[8] *Дзанни, Панталоне* — маски итальянской комедии дель арте. *Дзанни* — маска веселого и жизнерадостного карнавального буффона, плебея, активного в своем отношении к жизни. *Панталоне* — маска богатого скупого старика (обычно купца), самоуверенного и всегда остающегося в дураках. — *304*

[9] *Феспид* — первый трагический поэт Афин. Дата первой постановки трагедии во время «Великих Дионисий», согласно античной традиции, — 534 г. до н. э. — *304*

[10] Презрение к «*механическим искусствам*», т. е. ко всякому ручному труду, является достаточно ярко выраженной элитарной тенденцией в среде французских ученых — гуманистов еще в XVI в. Подобные профессии рассматривались как «рабские». — *305*

[11] Согласно Овидию, Андромеда, дочь эфиопского царя Кефея, была отдана на растерзание чудовищу, которое бог моря Посейдон наслал на страну, дабы покарать Кефея и его жену Кассиопею — *305*

[12] Имеется в виду Аристотель. — *305*

[13] См.: Аристотель. Поэтика, 1453 а.

[14] Речь идет о трактате Лопе де Вега «Новое руководство к сочинению комедий (1609). Этот трактат — блестящее обоснование самобытной системы испанского национального театра. — *305*

[15] Народ им платит; стоит ли стараться
Рабом законов строгих оставаться?
(Пер. с лат. О. Б. Румера). — *305*

[16] По всей вероятности, имеется в виду известное стихотворение Катулла «К Аллию», где Катулл говорит о дружеских услугах Аллия. В стихотворении читаем: «Вот мой подарок тебе; Как сумел его в песню облек я. Аллий, за много услуг он воздается тебе». (См.: Катулл, Тибул, Проперций. Библиотека античной литературы. М., 1963, Катулл, № 68). В текстах XVI—XVII вв. Аллий писался как Маллий. — *306*

[17] «Лод. Кастельветро. Третий основной раздел. Подраздел 16» (*ит.*). У Кастельветро читаем: «Вот почему Музы напоминают о чем-либо лишь немногим, то есть некоторым Поэтам, а отнюдь не тысячам людей». — *306*

[18] «*Аминта*» — пасторальная драма Торквато Тассо (1573), оказавшая огромное влияние на развитие европейского и, в частности, французского театра. «Аминта» была впервые переведена на французский язык в 1591 г. В начале 1630-х гг., когда интенсивно утверждался «правильный» театр, «Аминту» переводят вновь и создают вариации на тему этой пасторали. — *306*

[19] «Нечто о судьбах царей подарил я высоким котурнам». (Овидий. Скорбные элегии, кн. II. Элегия единственная. Пер. З. Морозкиной). — *306*

[20] «Лацию царскую песнь в дар преподнесший Север». (Овидий. Письма с Понта, кн. IV. Завистнику. Пер. М. Гаспарова). Возможным адресатом является поэт Корнелий Север. — *306*

[21] «Славных царей преславный певец, письмо ты читаешь из неприветной страны гетов лохматых, Север!» (Овидий. Письма с Понта, кн. IV. Северу. Пер. Н. Вольпиной). — *306*

[22] «У Поллиона цари выступают в стихах шестистопных» (Гораций. Сатиры, I, X Пер. М. Дмитриева). — *307*

[23] Деций *Лаберий* (105—43 гг. до н. э.) — ставил мимы собственного сочинения. — *307*

[24] *...Александр* [...] *дерусиеев*... — Имеется в виду Александр Македонский. *Дерусии* — могущественное племя, проживавшее в Древнем Иране. — *307*

[25] *Архелай* — царь Македонии (413—400 гг. до н. э.), дал убежище Еврипиду, высланному из Афин. — *308*

[26] Намек на то, что королевский двор при последних Валуа и в первые два десятилетия правления Бурбонов (до середины 20-х гг. XVII в.) не интересовался театром, предпочитая балеты, в которых принимали участие придворные и даже королевские особы. — *308*

[27] Имеется в виду «Послание к Пизонам» («Наука поэзии»). — *309*

[28] После битвы при Павии (февраль 1525 г.) французский король Франциск I попал в плен к испанскому королю Карлу V. В марте 1526 г. Франциск был освобожден из плена под залог своих двух сыновей — дофина Франциска (ум. в 1536 г.) и Генриха (будущего короля Генриха II). Принцы находились в Мадриде четыре года. Там и познакомился с ними Вида. — *309*

[29] *Валуа* — династия французских королей; находилась у власти с 1328 по 1589 г. Ла Менардьер, видимо, хочет особо подчеркнуть роль Валуа Ангулемских, правивших Францией с 1515 по 1589 г. — *309*

[30] Жан-Антуан де *Баиф* (1532—1589) — один из видных поэтов Плеяды, знаток античности и национальной французской поэтической традиции. — *309*

[31] Имеется в виду «Защита и прославление французского языка» (1549). —*310*

[32] «Искусство поэзии» Жака Пелетье (1555) является своеобразным итогом теоретической деятельности Плеяды. В трактате очевидны предклассицистические тенденции. — *310*

[33] *Раймонд Луллий* (1235—1313) — каталанский теолог, философ и алхимик; автор книги «Большое искусство». — *311*

[34] «Любой увидит, сколь мало понимает Аристотель, что за наслаждение можно извлечь из фабулы Трагедии. (Лод. Кастельветро. Третий основной раздел. Подраздел 15)» (*ит.*). — 311

[35] *...на манер Агафона.* — т. е. по примеру древнегреческого писателя Агафона,

который писал на вымышленные сюжеты (см.: Аристотель. Поэтика, 1451 b). — *311*

[36] «А вот к каким неурядицам нас приводит авторитет Аристотеля и пример Агафона, если следовать тому и другому беспрекословно (Третий основной раздел. Подраздел 7)» (*ит.*). — 311

[37] «Можно, следовательно, сказать, что Аристотель понапрасну взялся писать о поэтическом искусстве, не озаботившись заранее изъяснить искусство истории (Первый основной раздел. Подраздел 1)» (*ит.*). — 311

[38] «Это наставление плохо сочетается со всем прочим, ибо находится в этом месте случайно, равно как и многие другие вещи в других местах книжки (Третий основной раздел. Подраздел 16)» (*ит.*). — *311*

[39] «Не убедителен пример, приведенный Аристотелем в доказательстве его правоты (Третий основной раздел. Подраздел 18)» (*ит.*). — *311*

[40] «С меньшим вниманием, чем следовало бы, говорит Аристотель о том, как Улисс был узнан свинопасами (Третий основной раздел. Подраздел 16)» (*ит.*).—*311*

[41] *Протагор* из Абдары (481—411 гг. до н. э.) — древнегреческий философ-софист, защитник рабовладельческой демократии. — *311*

[42] «В обвинении Протагор допустил одну грамматическую ошибку, Аристотель же дважды ошибся в защите (Третий основной раздел. Подраздел 21)» (*ит.*).— *311*

[43] «Излагая здесь содержание Одиссеи, Аристотель указал вовсе не то, что поэту дозволено изменять (Третий основной раздел. Подраздел 18)» (*ит.*). — *311*

[44] «Нельзя принять того, что говорит Аристотель, поскольку существует Искусство Поэзии (Третий основной раздел. Подраздел 18)» (*ит.*). — 312

[45] «Аристотель указывает нам, что недостаточно, чтобы одна из этих частей была хороша, необходимо, чтобы удачными были обе (Третий основной раздел. Подраздел 19)». (*ит.*). — *312*

[46] «Итак, Аристотель хочет, чтобы объем Эпопеи не мог быть меньше или даже равен объему трагедии, что, следуя его доводам, еще не кажется мне верным (Четвертый основной раздел. Подраздел 2)». «Я уж не буду говорить о том, что Эпопея дала форму трагедии, а потому во всем от нее независима. (Первый основной раздел. Подраздел 3)» (*ит.*). — *312*

[47] «Чтобы изъяснить причины хорошего и дурного в этом Искусстве, исследованные Аристотелем, или найти те, которых он не коснулся, либо нарочно, либо по другой причине» (*ит.*). — *312*

[48] *Максимилиан II* (1527—1576) — император Священной Римской империи. Воспитателем Александра Македонского был Аристотель. Ла Менардьер намекает на то, что Кастельветро, живя в Вене, мог быть если не воспитателем, то наставником императора. — *312*

[49] «Первый основной раздел. Подраздел 4» (*ит.*). — *312*

[50] «Там же» (*лат.*). — *313*

[51] «Четвертый основной раздел. Подраздел 3» (*ит.*). — *313*

[52] *Фалес* (ок. 624—547 гг. до н. э.) — выдающийся древнегреческий философ-материалист. *Граттий* (кон. I в. до н. э. — нач. I в. н. э.) — латинский поэт. *Евдокс* (408—355 гг. до н. э.) — древнегреческий астроном и геометр. *Палингеи* (ок. 1500—1543) — итальянский гуманист, автор поэмы «Зодиак жизни», имевшей большой успех в XVI в., в том числе и во Франции. *Турнеб* (1512—1565) — французский филолог, эллинист и писатель. *Алчати* (1492—1550) — знаменитый итальянский юрист, автор трактата «Эмблемы». *Курций* (XVI в.) — один из выдающихся итальянских юристов, переводчик на латинский язык сочинений византийского правоведа Теофиля, участвовавшего в составлении «Кодекса» Юстиниана. *Черрато* (кон. XV в. — ок. 1538 г.) — латинский поэт, которого современники ставили рядом с Полициано и Видой. — *313*

[53] Вероятно имеется в виду могучий Аякс, один из героев Троянской войны.—*313*

[54] Имеется в виду царь Израиля Давид (X в. до н. э.), пророк и поэт, автор псалмов. — *314*

[55] *Хейнзиус* — речь идет о Даниеле Гейнзиусе. — *314*

[56] *...граф де Дюнуа...* — В поэме Шаплена «Орлеанская девственница» (1657) воспеты подвиги Дюнуа, предка знатной семьи Лонгвилей, покровителей автора. — *316*

[57] *Людовик Святой*, Людовик IX (1215—1270) — французский король. — *316*

[58] *Хильперик* I (539—584) — франкский король (561—584); увлекался изящными искусствами. *Карл Великий* (742—814) — французский король; покровительствовал наукам и искусствам. В эпоху его царствования имело место так называемое Каролингское Возрождение *Филипп* II (1165—1223) — французский король: способствовал укреплению внешней мощи французского королевства и развитию культуры. При Филиппе II был основан Парижский университет. — *316*

[59] *...стихи, кои впору распевать уличным певцам с Нового Моста...* — *Новый Мост* в Париже был местом народных гуляний и ярмарочных развлечений. Часто там подвизались народные песенники, распевавшие сатирические куплеты. Традиция песенников с Нового Моста оставалась влиятельной и в последующие века. — *317*

[60] *...равно как и Карл...* — Имеется в виду Карл IX (1550—1574) — французский король. — *318*

[61] «Не для толпы и не в толпе» (*лат.*). — *319*

Франсуа д'Обиньяк
(1604—1676)

Франсуа д'Обиньяк родился в семье парижского адвоката. Получил прекрасное образование: знал греческий и итальянский, изучил географию и историю, право и теологию, риторику и поэзию. Будучи совсем молодым человеком, Франсуа д'Обиньяк принял сан священника. Он так и значится в истории французской литературы как «аббат д'Обиньяк». Однако обязанности священника не помешали ему посвятить себя по преимуществу поэзии. Он начал с театральных опытов. В этом жанре д'Обиньяк особых успехов не добился. Но уже в начале 30-х гг. его имя звучало в литературных кругах, когда говорили о клане «ученых знатоков», призванных быть судьями произведений искусства. Во всяком случае, именно д'Обиньяк осмелился давать рекомендации Корнелю относительно переделки его трагедии «Гораций». Амбиции д'Обиньяка, по-видимому, усиливались благодаря его тогдашней близости к Ришелье: он был духовным наставником племянника кардинала, часто бывал в его окружении и, как говорят, именно от него получил задание написать трактат «Практика театра». Однако трактат вышел много лет спустя после смерти Ришелье— в 1657 г. Отчасти это объясняется тем, что в начале 40-х гг. д'Обиньяка постигла опала: он нелестно высказался по поводу пьесы Демаре де Сен-Сорлена «Роксана», а Ришелье весьма ревниво относился к замечаниям в адрес этого писателя, с которым делил досуг, отведенный для занятий литературой. Д'Обиньяк не был почтен и званием члена Французской Академии, чему немало удивляются и поныне историки литературы той поры.

«Практика театра», произведение, резко выделяющееся на фоне остального творческого наследия писателя, является примечательным памятником литературно-критической мысли XVII в. и эстетическим документом, имевшим бесспорное влияние на дальнейшее развитие французской сцены. Это также существенная веха становления классицистической доктрины: ведь в «Практике театра» имеют место обоснование и истолкование ее важнейших положений, а также расширение сферы их применения. Причем привлекая, как и его предшественники, примеры из произведений древних авторов, д'Обиньяк настойчиво обращается к примерам из жизни современного ему французского театра, к самим пьесам, их исполнителям, постановочной технике. И хотя он, подобно Шаплену, Ла Менардьеру, Саразену и другим утверждает, что пишет не трактат, а просто заметки о театре, его работа, конечно же, об-

стоятельный, логически изложенный кодекс классического театра, своеобразная программа для его формирования. Д'Обиньяк, следуя за Шапленом, выступает не столько как комментатор Аристотеля, сколько как теоретик, выдвигающий основные законы театра и опирающийся на древних лишь для подтверждения собственных тезисов. Он объявляет в этой связи, что не авторитет Аристотеля, а Разум — является фундаментом его рассуждений и основанием для защиты традиций античности, от которых отступают французские драматурги. Во главу угла д'Обиньяк, как и Шаплен, ставит зрителя, а о театральной пьесе рассуждает как о спектакле, являющемся средоточием драматического текста, музыки, декораций, актерского исполнения и в этой совокупности предназначенном для восприятия. Обращает на себя внимание тот факт, что д'Обиньяк, безусловно сохраняя характерное для основоположников доктрины презрение к «черни», неспособной будто бы наслаждаться высоким искусством «правильного» театра, характеризуя зрителей, не раз повторяет слово «народ». Конечно, надо иметь в виду уточнение, сделанное в этой связи в «Рассуждении о «Софонисбе» Корнеля», где д'Обиньяк пояснял, что под словом «народ» разумеет собрание «порядочных людей [...] не лишенных ни образования, ни наклонностей к добродетели». Но это сказано было лишь в 1663 г., а в 1657 г. слишком еще живы были в памяти события Фронды, с наглядностью продемонстрировавшие весомость понятия «народ» в самом широком демократическом смысле слова. Теоретик отдал дань реальности, хотя, конечно, он меньше всего хотел бы, чтобы театр способствовал разжиганию страстей, на волнах которых еще недавно едва не потерпел крушение корабль французской государственности. «Практика театра» предписывает обращаться к сюжетам, далеким от современности, и запрещает актерам использовать текст римских трагедий для намеков на недавнюю смуту. В этом смысле д'Обиньяк вполне солидарен с Саразеном, Скюдери и Ла Менардьером, противниками вторжения современности в театральную пьесу. В трактате д'Обиньяка подтверждалась и доказывалась на примерах истории древней комедии (от Аристофана до Теренция) необходимость создания театра, углубленного в «вечные» темы, театра, не зависимого от политических бурь своего времени. А ведь французская трагедия к 1657 г. сложилась в значительной мере как трагедия политическая. Д'Обиньяк это учитывает и потому предписывает особый характер трактовки и развития политической темы, ни в коем случае не тираноборческой, «ибо мы не хотим, — пишет он, — верить в то,что короли могут быть злодеями, и не можем терпеть, чтобы подданные, пусть даже притесняемые, посягали на их священные персоны и восставали против их власти, хотя бы и только на сцене». Естественно, что автор этих строк всячески поддерживает принцип правдоподобия, опираясь на который художник может пересоздавать историю, сохраняя иллюзию реальности происходящего.

«Правдоподобие суть драматической поэмы» — таково одно из важнейших теоретических положений трактата, отвечающее шапленовской традиции. Соответственно закрепляются теоретиком и положения о единствах. Место действия для трагедии, по д'Обиньяку, — площадь перед дворцом, для комедии — перекресток улиц; время действия — оборот солнца или того меньше, для чего необходимо «сжать интригу», приблизить ее к катастрофе. Что же касается единства действия, понимаемого как наличие одной всеохватывающей интриги, то и тут д'Обиньяк, как и другие сторонники доктрины, исходит из отождествления драматургии и изобразительного искусства, театральной пьесы и картины. Картина не может изображать множество событий, иначе ум запутается и зритель не поймет содержания. Подобным же образом обстоит будто бы дело и в пьесе. Таким образом, обращаясь к театральной пьесе как к спектаклю, уснащая свой труд множеством наглядных примеров, ярких описаний, полемических выводов, д'Обиньяк в целом не отступает от основной линии доктрины, наметившейся в «Письме о правиле двадцати четырех часов» и продолженной в ряде теоретических выступлений. Но он, как правило, связывает рассуждения общего порядка с суждениями о современных пьесах, их сюжете, персонажах, композиции, традициях. Он пытается дать представление об истории жанров и связать исторические экскурсы с вопросом о жанрах французского театра XVII века. Под пером д'Обиньяка литературная критика обретает из-

вестную самостоятельность, вычленяясь постепенно из жанра теоретического рассуждения. В 60-х гг. д'Обиньяк уже выступит собственно как критик, посвящающий свое внимание отдельным, только что вышедшим на театральные подмостки пьесам.

«ПРАКТИКА ТЕАТРА»

Перевод сделан по изданию: François Hédelin l'abbé d'Aubignac. La Pratique du Théâtre. Amsterdam, 1715. Сверен Н. П. Козловой. На русском языке публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

[1] Д'Обиньяк имеет в виду итальянских теоретиков, а также Шаплена и Ла Менардьера, своих предшественников, авторов наиболее основательных трудов о поэтике театра, от опыта которых он отталкивается, создавая свой труд. — *321*

[2] *...кающуюся Магдалину...* — Речь идет об евангельской грешнице Марии Магдалине, которой Иисус Христос отпустил ее грехи и приблизил к себе. Ей первой дано было увидеть воскресение Христа. Согласно описанию ее жития («Золотая легенда» Жака Воражина, XIII в.), после воскресения Христа Магдалина оказалась вблизи Марселя, позже она удалилась в пустыню и тридцать лет ютилась в пещере, никем не узнанная и одинокая, общаясь только с ангелами. — *325*

[3] В качестве примеров привлечены первая часть трилогии Эсхила «Орестея», трагедии Софокла «Электра» и «Аякс» и трагедия Еврипида «Троянки». — *327*

[4] Речь идет о комедии Плавта «Пленные», в основе сюжета которой традиционный для римской комедии мотив потерянного и обретенного вновь после многих испытаний и приключений ребенка. Богатый старик Гегион покупает двух пленных, чтобы обменять их на своего старшего сына, оказавшегося, в свою очередь, в руках неприятеля. Одним из них является давно пропавший сын Гегиона Тиндар, до поры до времени не узнанный отцом. — *327*

[5] Здесь и ниже д'Обиньяк пересказывает отдельные эпизоды трагедии Пьера Корнеля «Цинна». — *329*

[6] *Флоридор* — актер, а позже руководитель театра Маре, на сцене которого была поставлена первая пьеса Корнеля («Мелита»). В 1643 г. Флоридор перешел в театр Бургундский отель. *Бошато* — фамилия видных актеров Бургундского отеля. — *329*

[7] *...он смешал бы в своем монологе проскрипции триумвирата и баррикады Парижа...* — Д'Обиньяк отрицает правомерность такого исполнения «Цинны», при котором возникала бы ассоциация между репрессивными действиями Второго Триумвирата — политической группировки Древнего Рима (Антоний, Лепид, Октавиан) и преследований лигой (политической группировкой, возглавляемой лотарингским феодалом Генрихом Гизом) своих противников в борьбе за власть — гугенотов. Проскрипция означала занесение неугодного Триумвирату человека в список лиц, подлежащих уничтожению, с последующей конфискацией их имущества. Лигисты требовали увольнения гугенотов с общественных должностей, конфискации их имущества и войны против них на истребление. День 12 мая 1588 г., когда Генриху Гизу удалось одержать временную победу, привлечь на свою сторону население Парижа, принявшегося возводить баррикады, получил название «День Баррикад». — *330*

[8] См.: Аристотель. Поэтика, 1453 a. — *330*

[9] Здесь проявляется характерная для д'Обиньяка тенденция к осуждению злободневности на французской сцене в любых ее формах. Эпихарм (деятельность которого протекала в Сиракузах в конце VI — в первой половине V в. до н. э.), по словам Аристотеля, был первым поэтом, кто обрабатывал фабулы для комедий (см.: Аристотель. Поэтика, 1449 b); от произведений *Эпихарма* сохранились голько заглавия и отрывки, свидетельствующие о тяготении к пародированию мифологических тем и образов. Древняя аттическая комедия, злободневная по преимуществу, направленная против известных лиц, полная откликов на современные политические события, типологически отличается от произведений Эпихарма, к которым, однако, возводит ее происхождение Аристотель. — *330*

[10] Речь идет о комедии Аристофана «Облака», высмеивающей софистическое обучение. Носителем софистической философии Аристофан сделал известного всем афинянам философа-софиста Сократа, приписав ему теории разных представителей софистики и натурфилософии и превратив его образ в собирательную карикатуру. Сократу действительно приказали выпить яд, обвинив его в развращении молодежи, однако дата гибели философа (399 г. до н. э.) и дата первой постановки пьесы «Облака» (432 г. до н. э.) (к тому же не имевшей успеха у зрителей и получившей лишь третий приз) настолько далеко отстоят друг от друга, что инвектива д'Обиньяка представляется более чем сомнительной. — *330*

[11] «*Псевдол*», «*Канат*» — комедии выдающегося римского комедиографа Плавта. Главным героем первой из них является ловкий и изобретательный раб Псевдол. Его антагонист — сводник Баллион, имя которого стало у римлян нарицательным для обозначения негодяя. — *332*

[12] Д'Обиньяк имеет в виду следующее конкретное событие. В 1639 г. трагедия Корнеля «Гораций» была передана Шаплену, а позже прочитана перед собранием «ученых мужей» (les doctes) — Шапленом, д'Обиньяком, Барро, Фаре, Шарпи, Л'Этуалем, Буаробером. После чтения д'Обиньяк подверг критике эпизод убийства Горацием его сестры Камиллы, с той же аргументацией, что и в трактате. Шаплен и прочие не одобрили пятый акт, почитая его «грубым и холодным». Однако и это убийство, и последующий суд над Горацием очень важны для воплощения трагического конфликта в произведении Корнеля, герой которого преступает общечеловеческие законы, будучи охвачен пылом служения отечеству. Корнель после обсуждения как будто был готов уступить своим оппонентам, но затем все же сохранил ту развязку, которая имеется в «Истории Рима» (кн. 1, гл. XXIII—XXVI) Тита Ливия, откуда драматург почерпнул сюжет своей пьесы. Современник Корнеля поэт Пеллиссон вспоминал слова из утраченного письма Корнеля: «Гораций был осужден дуумвирами, но прощен народом». — *334*

[13] Герард-Иоганн *Фоссий* (1577—1649) — голландский гуманист, филолог и историк, автор критико-исторических сочинений. — *335*

[14] Рассуждение д'Обиньяка о неприемлемости для французского зрителя картин народного восстания и убийства властелина с наглядностью демонстрирует политическую концепцию, лежащую в основе многих эстетических постулатов трактата. Ограничение тематики трагедии, предлагаемое д'Обиньяком, особенно многозначительно в контексте политических событий, происходивших во Франции незадолго до опубликования «Практики театра». В период Фронды — социально-политического кризиса 1648—1653 гг., сопровождавшегося народными волнениями, вопрос о судьбе королевской власти в зависимости от отношения к ней народа имел практический характер. Корнель в своих трагедиях периода Фронды не миновал этой темы, в частности остро ее решив в трагедии «Никомед» (1651). — *336*

[15] Пьер *Дю Рие* (1600—1658) — французский драматург, один из молодых писателей, принявших реформу Малерба и заявивших о необходимости распространить ее в области театра. Будучи сторонником «правильного» театра, Дю Рие не всегда следовал своим теоретическим постулатам. Самая лучшая его пьеса — комедия «Сбор винограда в Сюрене» является вариацией пасторального сюжета, насыщенного, однако, наблюдениями над современными писателю нравами. После 1650 г. Дю Рие покидает театр, хотя незадолго до того, в 1646 г. он был избран в Академию (его предпочли Корнелю). «Эсфирь» (1647) — последняя из написанных Дю Рие трагедий, уступающая по художественным достоинствам другим его произведениям. Сюжет ее заимствован из Библии: еврейская девушка Эсфирь, став женой могущественного царя Артаксеркса, сумела спасти свой народ от уничтожения и жестоко наказала всех его врагов. — *336*

[16] Речь идет о сказании, вдохновившем множество драматических поэтов. Дочь Агамемнона Ифигения была принесена в жертву богам, с тем чтобы греческие корабли смогли отплыть к Трое. Как гласит миф, Ифигения не погибла, а была перенесена в Тавриду, где стала жрицей храма богини Артемиды. Из-за обычаев тавров, приносивших в жертву богине всех чужеземцев, Орест, брат Ифигении, пытавшийся похитить изображение Артемиды, чуть не лишился жизни. — *340*

[17] *Именно этим умением обладали все древние.* — Д'Обиньяк называет далее произведения Еврипида, Софокла, Эсхила, Аристофана и Теренция, показывая, что они каждый раз переносили на сцену не все сказание, не всю историю героя, а лишь часть, дополнив изображение рассказами о случившемся ранее. — *341*

[18] *Калхас* — прорицатель и жрец, который открыл грекам волю богов и должен был отсечь голову Ифигении. — *342*

[19] *Тимант* — греческий живописец (IV в. до н. э.). — *342*

[20] Речь идет о трагедии Корнеля «Гораций». — *342*

[21] Имеется в виду одна из лучших трагедий Дю Рие — «Альционе», названная по имени главного героя. Влюбленный в дочь царя и любимый ею, Альционе отвергнут из династических соображений. Он кончает с собой. Главное в трагедии — изображение оскорбленного чувства. — *342*

[22] *...одно и то же пространство, не изменяясь изображает* [...] *или галерею Суда и Тюильри.* — Намек на перемены места действия в комедии Корнеля «Галерея суда» (1632—1633). — *344*

[23] Имеется в виду имевшая большой успех у зрителей трагедия Теофиля де Вио (1590—1626) «Пирам и Фисба» (1617 или 1623). — *346*

[24] Д'Обиньяк здесь предстает как строгий блюститель правила единства места, отвергающий более широкую трактовку этого закона, согласно которой допустимо изображать всякое пространство (города или сельской местности), которое можно пересечь за двадцать четыре часа. Он фактически требует неизменности места действия, соответствующего по своим размерам сценической площадке. Это требование становится по мере развития доктрины классицизма все более настоятельным. — *347*

[25] Ссылкой на Плавта, которая следует за перечислением мест действия в широком смысле слова, д'Обиньяк стремится показать правомерность собственной трактовки правила единства места. — *348*

[26] «Pastor Fido» («Верный пастух») — трагикомедия-пастораль итальянского драматурга Гварини, отличающаяся запутанной интригой. Она оказала большое влияние на развитие французской трагикомедии и пасторали. — *350*

[27] *...сами трагедии* [...] *не содержали более тысячи стихов...* — намек на то, что трагедии современников д'Обиньяка, в частности трагедии Корнеля, часто достигали размера, близкого к 2000 стихов. — *351*

[28] Д'Обиньяк был убежденным противником итальянской оперы, которая благодаря стараниям итальянских трупп оказывала воздействие на французский театр. В конце 70-х гг. конкуренции с влиянием итальянской оперы не выдержал даже театр Расина, уступив место «лирическим трагедиям» Филипа Кино, музыку к которым писал знаменитый композитор Люлли. — *351*

[29] Этьенн *Жодель* (1532—1573) — один из представителей литературной школы Плеяды, автор первой французской «правильной» трагедии «Пленная Клеопатра» (1552). Робер *Гарнье* (1545—1590) — выдающийся драматург конца XVI в., особенно прославившийся как автор трагикомедии «Брадаманта» (1582) и трагедии «Еврейки» (1583). — *352*

[30] Марк-Антуан *Мюре* (Мюрет) (см. о нем Сидни, прим. 114) был известен как неолатинский поэт и драматург, автор трагедии «Юлий Цезарь» (1545). — *352*

[31] Александр *Арди* (1570—1632) — знаменитый французский драматург, автор трагедий, пасторалей и трагикомедий. — *352*

[32] Д'Обиньяк здесь демонстрирует свою строгость в истолковании правила единства времени. — *353*

[33] Имеется в виду трактат Николо Росси «Discorso intorno alla tragedia» (1590) — *354*

[34] Д'Обиньяк здесь неточно цитирует Аристотеля (см.: Аристотель. Поэтика, 1449 b). — *355*

[35] Имеется в виду трагедия Пьера Корнеля «Помпей» (1642). — *356*

[36] Итальянская пастораль, послужившая истоком европейской пасторали, берет свое начало от античных сатир. Однако пастораль и сатира резко отличны друг от друга, связь с сатирами ощутима лишь в традиционных для пасторали эпизодах, где

появляется грубый насильник сатир, всегда посрамляемый благородными героями пьесы. — *357*

[37] Д'Обиньяк дает свою оценку драматическим жанрам, в той или иной мере развившимся во Франции в течение столетия. Следуя итальянским теоретикам, он резко разделяет жанры по сословно-иерархическому характеру художественного материала, что, впрочем, отвечало практике нового (отличного от средневекового) театра во Франции. Особенно это относится к трагедии, действительно изображавшей «превратности» судьбы монархов. Вместе с тем, вводя в определение жанра трагедии понятия «героя» и «героической судьбы», д'Обиньяк как теоретик не минует той главной трансформации жанра трагедии, которая произошла в 1635—1650 гг. главным образом благодаря гениальным пьесам Пьера Корнеля. — *357*

[38] *Генрих* II — французский король (1547—1559). — *358*

[39] Пьер *Ронсар* (1524—1585) — великий французский поэт, глава школы Плеяды. Имеются в виду пасторальные стихотворения Ронсара: «Сцены из пастушеской жизни», «Жалобы влюбленного пастуха», «Перепевы». — *358*

[40] В 1582 г. уже знаменитый к этому времени драматург Робер Гарнье вторично издал сборник своих трагедий, дополнив это второе издание новым произведением «Брадаманта», которым и открывается книга. Пьесе было дано новое, доселе не употреблявшееся наименование — трагикомедия. Основанием для нового жанрового определения было то, что произведение строилось на сюжете, не связанном с мифом или с античной историей, драматическое действие завершалось счастливой развязкой, а в пьесу был включен хор. — *359*

[41] Д'Обиньяк прав, утверждая, что французская трагикомедия — явление в принципе отличное от трагикомедии Плавта; французской трагикомедии в целом было чуждо тяготение к буффонаде, комической гиперболе. Однако «Тир и Сидон» Шеландра эти тенденции содержит. Молодые драматурги конца 20-х начала 30-х гг., например рано погибший Пишу, отдавали буффонаде некоторую дань. — *359*

[42] *Тривелин* — маска слуги — плута в итальянской комедии. — *360*

Пьер Корнель
(1606—1684)

Пьер Корнель родился в семье скромного чиновника, занимавшего должность «хранителя вод и лесов» при парламенте г. Руана. Сдав экзамен на адвоката, он приобретает две должности в том же парламенте и в течение двадцати пяти лет исправно исполняет свои обязанности. А между тем он рано почувствовал себя поэтом. Когда в 1629 г. в Руан прибыла столичная труппа, он предложил ей свою первую комедию «Мелита». Пьеса понравилась, ее включили в репертуар, чтобы исполнять в новом парижском театре Маре. Корнель последовал за труппой в Париж и с тех пор часто бывал в столице, где у него завязались дружеские связи с актерами и писателями. Выход Корнеля на арену театральной жизни совпал с периодом оживленных дебатов о театре, в частности, о пресловутом «правиле двадцати четырех часов». Отношение Корнеля к этому правилу, поддержанному в ряде печатных выступлений и явно официально одобренному, примечательно. В 1632 г. им были опубликованы трагикомедия «Клитандр» и предисловие к ней, где сказано, что автор попробовал уложить действие пьесы в двадцать четыре часа, но отнюдь не намерен связывать себя этим требованием всегда. И в той же связи было заявлено: «Древние лишь пробили нам дорогу и подняли целину, чтобы предоставить нам обрабатывать ее». Общая направленность этих рассуждений напоминает ход мыслей Ожье в известном предисловии к «Тиру и Сидону» Шеландра. Но Ожье Корнелем не назван, нет даже явного намека на него. Причиной может быть то, что в творческой практике автор «Мелиты» резко расходился с создателем «Тира и Сидона».

Уже ранние пьесы Корнеля отличаются внутренней собранностью, направленностью на раскрытие духовного мира героев. Поток действия, к которому драматург всегда стремился и о преимуществе которого над рассказом заявлял в уже упомянутом предисловии к «Клитандру», не остается для него самоцелью и не владеет им. Развитие действия выявляет диалектику разума и чувств персонажей, способствует познанию их истинной сущности. Так, герой «Мелиты» Тирсис, собирающийся жениться по расчету, встречает Мелиту, влюбляется в нее и оказывается на деле наивным, беззащитным перед жизнью человеком. В перипетиях любви главных героев пьесы молодой Корнель воплощает свой взгляд на доброе и благородное начало в людях, хотя вместе с тем драматург трезво осознает, насколько велика роль денег и положения на иерархической лестнице для изображаемой им среды зажиточных горожан и дворянства средней руки. Этот мотив раскрыт в комедии тоже достаточно целеустремленно. Но картина нравов не превалирует, а лишь сопутствует главной теме, которая, оставаясь организующим принципом художественной структуры пьесы, представляет человека не в многообразии его отношений с миром, но в строго избранном аспекте. Эта строгость выбора еще очевиднее в последующих комедиях Корнеля. Молодой драматург, как бы принимая эстафету от Малерба, способствует дальнейшему утверждению и развитию классицистического метода. В предисловии к первому изданию «Мелиты» (1633) Корнель с почтением говорит о Малербе, но также и о Ронсаре и о Теофиле де Вио, тем самым определяя широту традиции, с которой намерен считаться. Более того, во всех своих ранних выступлениях, касающихся театра, драматург защищает такие положения, которые идут вразрез с доктриной. Он, по сути, не соглашается с безусловным требованием единств, стремится толковать их шире, свободнее. Еще труднее ему было согласиться с шапленовским тезисом о правдоподобии. Ведь даже ограничивая образ действительности, Корнель с самого начала стремился способствовать ее художественному познанию. Отсюда настойчиво звучащая в его предисловиях мысль о том, что стиль его пьес «наивный», т. е. близкий к жизни, воссоздающий непосредственное впечатление от нее. Особенно остро вопрос о правдоподобии встал перед драматургом, когда разразился спор о «Сиде». Сопоставление правдоподобия и правды станет постоянным в его теоретических рассуждениях. В «Обращении к читателю», предпосланному трагедии «Ираклий» (1647), сказано: «Правдоподобие является только необходимым условием для расположения частей и эпизодов, а не руководством для выбора сюжета и отдельных событий, которые имеют основанием историю. [...] не побоюсь заявить, пусть даже сочтут мое мнение парадоксальным: сюжет прекрасной трагедии должен быть неправдоподобным» (см.: Corneille P. Oeuvres complètes. Paris, 1966, p. 440). Корнель отстаивал тем самым поэтику своих трагедий: высокие страсти, бурные столкновения противоположных стремлений, поступки, как бы материализующие накал чувств и только после свершения подвергаемые логическому анализу со стороны героев, нередко пристрастных, упорствующих в правомерности содеянного. Ранние предисловия Корнеля были похожи на краткие, исполненные полемического задора реплики. В них автор ясно давал понять, какую позицию занимает он в современных литературных дебатах, и открыто защищал свои взгляды, опираясь на собственный опыт драматурга, не похожий на опыт предшественников и современников. Позже корнелевская критика все больше сближается по жанру с итальянской теоретической традицией, в русле которой столь уверенно двигались Шаплен, Ла Менардьер и д'Обиньяк. Корнель явно хотел дать бой на той же арене, на какой выступали эти ученые мужи. В 1660 г. намерение это воплотилось в жизнь, когда было издано трехтомное собрание пьес Корнеля. Первый том начинался «Рассуждением о полезности и частях драматического произведения», второй — «Рассуждением о трагедии», третий — «Рассуждением о трех единствах». Каждое рассуждение сопровождалось статьями, анализирующими пьесы, вошедшие в соответствующий том. До известной степени каждая из статей — «Рассмотрений» (examen) напоминала ранние предисловия Корнеля, но, будучи обстоятельными и аргументированными, они чужды былого стремления властно войти в современность и утвердить себя в ней, опираясь на свои права гения сцены. В «Рассуждениях» Корнель следует сложившейся во французской критике первой половины века тради-

ции и не делает полемику конституирующим принципом эстетического анализа. Его критическая мысль прежде всего обращена к акту художественного творчества, подлинной «практике театра», в соотнесении с теоретической мыслью своего времени. В этих трактатах правомерность того или иного постулата доктрины не отвергается сразу же, а, напротив, допускается и рассматривается. Так, например, крупным планом поставлен вопрос о полезности в искусстве и идет речь о том, как достичь «пользы». Писатель перечисляет все предлагавшиеся ранее «рецепты», отмечая порой их основательность. В частности, он признает, что сентенции морального порядка, хотя ими следует пользоваться осторожно и с учетом состояния души того, кто их произносит, все же являются важным атрибутом трагедии. Он признает это на основе размышления о собственной работе драматурга-классициста, для которого индивидуальность переживания, сила страсти важны так же, как некое обоснование общечеловеческого закона. Корнель и теперь, как и ранее, очень ценит «бесхитростное изображение пороков и добродетелей», которое столь пылко защищал в молодости. Но опыт работы для театра, особенно для театра трагедийного, заставляет его внести коррективы в это положение. Одним из очень существенных уточнений является требование к трагедийным характерам, которое он формулирует как «необходимость яркого и приподнятого изображения свойств, присущих и подобающих выведенному на сцену персонажу». Он утверждает, что «грандиозность духа» даже в преступлении может вызвать восхищение, разумея под этим эстетическое впечатление, на которое действительно нацелена гипербола страсти в искусстве классицизма. Но в этой связи сразу же становятся очевидными глубокие расхождения Корнеля-классициста с доктриной. Теоретики вроде д'Обиньяка хотели логики там, где Корнелю открывалась страсть. Их привлекало равновесие, примирение борющихся начал, а он изображал столкновения, чреватые гибелью героя. Сохраняя верность аристотелевскому тезису о том, что фабула является главной частью драматического произведения, Корнель не просто следует древнему философу. Он всячески подчеркивает значение внутреннего конфликта, связанного с накалом чувств, с их возрастающей антиномией. По сути, он говорит о трагедии нового типа и, размышляя в этом направлении, близок к открытию того, что конфликт современной пьесы определяется характерами действующих лиц. Именно подход к драматическому произведению в свете законов, ему присущих, определил собой суждения Корнеля о жанрах. Вопреки установившейся давно концепции, согласно которой действующие лица трагедии — обязательно короли и принцы, а комедия — удел лиц «низкого» происхождения, он утверждает, что в «комедии могут участвовать даже короли, если их поступки не возвышаются над требованиями, предъявляемыми к характеру действия». Таким образом, драматург посягает на важнейшее положение доктрины — принцип иерархии жанров, поддержанный сословными представлениями.

Оставаясь верным себе, осторожно, но твердо отстаивая права художника на оригинальность, Корнель не встает на путь отрицания «Поэтики» Аристотеля как системы. Он в первую очередь стремится ее по-своему объяснить и расширить, опираясь на практику современного ему театра. А в необходимости правил как опорных моментов творчества он не сомневается. Более того, в своих рассуждениях о драматической поэзии он явно стремится указать путь, по которому должен следовать художник слова, работая над организацией своего произведения, конструируя его как целое, в котором общее направление подчиняет себе малейшую деталь. Помощь талантливым поэтам, которые хотят творить для театра, — одна из целей трактатов Корнеля, где теория искусства неотделима от обсуждения роли конкретного мастерства драматурга.

«РАССУЖДЕНИЯ О ПОЛЕЗНОСТИ И ЧАСТЯХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ»

Перевод текста осуществлен по изданию: Corneille Théatre complet. Paris, 1971. Сверен Г. К. Косиковым. За исключением небольшого отрывка, опубликованного в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» (М., 1953), на русском языке публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

[1] Аристотель не высказывается столь определенно, однако гедонистическое толкование целей искусства в его «Поэтике» не вызывает сомнений. Корнелевская интерпретация идей Аристотеля обусловлена присущей его «Рассуждениям» полемической направленностью против утилитарного духа доктрины классицизма. — *361*

[2] Аристотель. Поэтика, 1451 b. (Цитаты из «Поэтики» Аристотеля в текстах Корнеля даются в переводах М. Гаспарова. В случае использования другого перевода фамилия переводчика указывается.). — *361*

[3] *Нужно, чтобы поэт развивал сюжет в соответствии с правдоподобием и необходимостью.* — См.: Аристотель. Поэтика, 1454 a. Корнель опирается на Аристотеля, чтобы поддержать важнейший для него самого постулат о специфике искусства, о законах, присущих именно художественному творчеству. Здесь Корнель говорит о двух законах — о правдоподобии и необходимости. Особенно подробно о соотношении этих двух законов и об их содержании будет сказано в «Рассуждениях о трагедии». — *361*

[4] Корнель имеет в виду как «Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», так и «Практику театра» д'Обиньяка — наиболее капитальные эстетические документы доктрины. Умело обращая против своих противников их оружие, Корнель использует авторитет «Поэтики» Аристотеля. — *361*

[5] Имеется в виду Персей, сын Зевса и Данаи, получивший в дар от нимф сандалии с крыльями. — *362*

[6] *...сюжеты создает не искусство, а счастливый случай...* — См. у Аристотеля: «Поэты в своих поисках, руководимые не столько искусством, сколько случаем...» («Поэтика», 1454a). Корнель, интерпретируя мысль Аристотеля, усиливает значение действительного события или общеизвестной легенды как первоосновы трагедийного сюжета. — *362*

[7] См.: Аристотель. Поэтика, 1453a. — *362*

[8] См.: Аристотель. Поэтика, 1448b. — *363*

[9] «Строгих полки стариков в стихах лишь полезное ценят» (Гораций. Наука Поэзии, 331. Пер. М. Гаспарова). — *363*

[10] См.: Гораций. Наука поэзии, 447. — *363*

[11] Дату создания комедии Корнеля «Мелита» французские исследователи относят к 1628—1629 гг. Однако в первой биографии писателя его племянник Фонтенель называет 1625 год. — *364*

[12] *Родогуна* — героиня трагедии Корнеля «Родогуна» (1644), парфянская царевна, предмет ненависти царицы Сирии Клеопатры. — *364*

[13] «Медея» Еврипида была переведена на латинский язык Франсуа Тиссаром в 1507 г. К легенде о Медее обращались Бьюкенен (в конце 20-х годов XVI в.) и Ла Перуз (в 1553 г.). Но все это были школьные спектакли. Корнель по-видимому намекает на свою трагедию «Медея» (сезон 1634—1635 гг.), создавая которую, как он писал позже в письме к Константину Гюйгенсу от 6 марта 1649 г., он вдохновлен был не примером Еврипида, но «Медеей» Сенеки. «Медея» Корнеля имела успех у зрителей, о чем свидетельствовали современники (Скюдери, Ракан). — *364*

[14] Текст перевода у Корнеля неточен. У Аристотеля читаем: «Первою такая трагедия кажется лишь по слабодушию зрителей, — ведь поэты [часто] следуют за зрителями и поступают им в угоду («Поэтика», 1453 a). — *365*

[15] См.: Аристотель. Поэтика, 1450a. — *365*

[16] Перевод Корнеля приблизителен. У Аристотеля говорится: «Комедия, как сказано, есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости» («Поэтика», 1449a). — *366*

[17] «[Наши поэты брались за драмы обоего рода] и заслужили по праву почет— особенно там, где смело решались они оставить прописи греков». (Гораций. Наука поэзии, 285—287. Пер. М. Гаспарова). — *367*

[18] «О подражатели, скот раболепный!»
(Гораций. Послания, I, XIX, 19). — *367*

[19] Корнель приводит в качестве примера основную сюжетную коллизию собственной трагедии «Цинна» (1642). — *367*

[20] Корнель дает здесь краткое изложение сюжетной коллизии своей трагедии «Смерть Помпея» (1643). — *367*

[21] *То же скажу и об Антиохе...* — *Антиох* — один из двух царевичей-близнецов, детей царицы Клеопатры в трагедии Корнеля «Родогуна». — *368*

[22] У Аристотеля говорится «Там даже злейшие враги по сказанию, как Орест и Эгисф уходят под конец [со сцены] друзьями, и никто ни от кого не умирает («Поэтика», 1453 а). — *368*

[23] В ранней трагедии Софокла «Аякс» изображены гибель и погребение великого героя Троянской войны Аякса.

В заключительной части трагедии идет спор между братом Аякса Тевкром и Менелаем, который хочет лишить покойного честного погребения, из-за того, что тот хотел зла грекам. — *368*

[24] *...хотя написаны они были умелой рукой...* — Намек на трагедию современника Корнеля Бенсерада «Смерть Ахилла и спор из-за его доспехов» (1636), сюжет которой восходит к трагедии Софокла «Аякс». — *369*

[25] *«Вдова»* — ранняя комедия Корнеля (сезон 1631—1632 гг.). — *369*

[26] Перевод не точен. У Аристотеля читаем: «Не может быть прекрасным ни слишком малое животное — ибо при рассмотрении его в неощутимо [малое] время [все его черты] сливаются, — ни слишком большое, например в 10 000 стадий — ибо рассмотрение его совершается не сразу, а единство его и цельность ускользает из поля зрения рассматривающих» («Поэтика», 1450 b — 1451a).—*369*

[27] См.: Аристотель. Поэтика, 1450 b. — *369*

[28] К эпизоду гибели Камиллы в трагедии «Гораций» Корнель возвращался несколько раз, соглашаясь, что его трудно обосновать системой сложившихся правил. — *369*

[29] См.: Аристотель. Поэтика, 1454a. — *369*

[30] Начиная спор по поводу первого условия, предъявляемого к характеру, Корнель имеет прежде всего в виду требование изображать не злодеев, а добродетельных людей, в той или иной форме звучавшее в основополагающих документах доктрины. — *370*

[31] Имеется в виду комедия Корнеля «Лжец» (сезон 1643—1644 гг.). — *370*

[32] См.: Аристотель. Поэтика, 1454a. — *370*

[33] Будет Медея мятежна и зла...
(Гораций. Наука о поэзии. Пер. М. Гаспарова). — *371*

[34] ...да будет он выдержан строго,
Верным себе оставаясь от первой строки до последней.
(Гораций. Наука поэзии, 127—128, Пер. М. Гаспарова). — *372*

[35] См.: Аристотель. Поэтика, 1454 a. — *372*

[36] См.: Аристотель. Поэтика, 1450 a. — *372*

[37] См.: там же. — *372*

[38] См.: там же. — *373*

[39] Крупный французский филолог и театровед Шерер пишет, что хор во французском театре после 1630 г. сохранялся только в школьном театре (см.: Scherer I. La dramaturgie classique en France. Paris, 1950, p. 356). — *373*

[40] Аристотель. Поэтика, 1452b. — *373*

[41] Речь идет о трагедии Корнеля «Эдип», поставленной и опубликованной в начале 1659 г. — *374*

[42] *Ливия* — персонаж трагедии Корнеля «Цинна», последняя жена Октавиана Августа; воплощает собой разумное, «милосердное» начало в системе действующих лиц пьесы. — *375*

[43] См.: Аристотель. Поэтика, 1451 b. — *375*

[44] Имеется в виду пользовавшаяся большим успехом у зрителей трагедия современника Корнеля Тристана Л'Эрмита (1601—1655) «Марианна» (1637). Упомянутый ниже Корнелем царь Ирод, охваченный ревностью и досадой, приказывает казнить свою жену Марианну. Но тотчас же после ее гибели раскаивается в содеянном. — *376*

[45] Роль Ирода в трагедии «Марианна» Тристана исполнял знаменитый актер Мондори. — *376*

[46] Имеется в виду Жан-Луи Гез де *Бальзак* (1595—1654), замечательный прозаик-классицист, утвердивший во Франции эпистолярный жанр. — *377*

«РАССУЖДЕНИЯ О ТРАГЕДИИ И О СПОСОБАХ ТРАКТОВАТЬ ЕЕ СОГЛАСНО ЗАКОНАМ ПРАВДОПОДОБИЯ ИЛИ НЕОБХОДИМОСТИ»

Перевод первой части «Рассуждений о трагедии» сделан В. Покровским и опубликован в кн.: Сумароков А. П. Избранные драматические произведения. Пг., 1916, с. 132—139. Новая редакция перевода, с небольшими дополнениями текста, осуществлена Н. П. Козловой по кн.: Corneille Théatre complet, t. I. Paris, 1971.

[1] См.: Аристотель. Поэтика, 1449b. — *378*

[2] См.: Аристотель. Политика, VIII. — *378*

[3] Ср.: «Сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх — за подобного себе» (Аристотель. Поэтика, 1453a). — *378*

[4] *Скидас* — главный персонаж трагедии Александра Арди «Скидас», отец, жестоко отомстивший обидчикам за бесчестье дочерей. — *379*

[5] Аристотель. Поэтика, 1452 b. — *380*

[6] Там же. — *380*

[7] Трагедии о мучениках, весьма распространенные на французской сцене в 1610—1620 гг., появились также в 40-е годы, означая тем самым как усиление религиозных настроений, так и активизацию антимонархической политической тенденции, ибо «святой» (или чаще «святая») в этих пьесах обычно оказывался жертвой деспотии. — *382*

[8] *Ираклий, Никомед* — главные герои одноименных трагедий Корнеля «Ираклий» (1647) и «Никомед» (1651). — *382*

[9] Речь идет о персонажах упомянутых выше трагедий Корнеля. *Прузий* — царь Вифинии, отец Никомеда, ставший врагом его под влиянием своей второй жены — царицы Арсиной. *Фока* — император Востока, тиран, завладевший троном законного наследника престола Ираклия. — *383*

[10] См.: Аристотель. Поэтика, 1452b. Корнель здесь не цитирует, а излагает концепцию Аристотеля. — *383*

[11] См.: там же 1452b — 1453a. — *383*

[12] *Плацид* — в трагедии Корнеля «Феодора» (1646) сын правителя Антиохии, влюбленный в Феодору. — *384*

«РАССУЖДЕНИЯ О ТРЕХ ЕДИНСТВАХ — ДЕЙСТВИЯ, ВРЕМЕНИ И МЕСТА»

Текст «Рассуждений...» публикуется в переводе В. Покровского с издания: Сумароков А. П. Избранные драматические произведения. Пг., 1916, с. 132—151. Новая редакция осуществлена Н. П. Козловой по изданию: Corneille Théatre complet, t. 1. Paris, 1971. Печатается с сокращениями.

[1] См.: Аристотель. Поэтика, 1452a. — *385*

[2] Там же. — *386*

[3] *Гуго Гроот* (1583—1645) — голландский ученый, дипломат и писатель, известный под латинским вариантом своего имени (Гроциус), автор многочисленных науч-

ных трудов и трех неолатинских трагедий: «Изгнание Адама», «Страсти Христовы» и «Спаситель мира». — *386*

[4] См.: Аристотель. Поэтика, 1455в. — *386*

[5] В трагедии Корнеля «Ираклий» интрига основывается на тайне рождения главного героя. — *387*

[6] Аристотель. Поэтика, 1449b. — *387*

[7] «Проявления ненависти надо обуздывать, а благоволенью дать простор» (*лат.*). — *387*

Жан-Батист Мольер
(1621—1673)

Жан-Батист Мольер (настоящая фамилия — Поклен) родился в семье богатого парижского буржуа, владельца мастерской гобеленов. Отец дал сыну хорошее образование и мечтал видеть его юристом. Однако Мольер отказался от юриспруденции в пользу театра. После неудачного дебюта в Париже он долгие годы жил и работал в провинции, познав на своем опыте все тяготы бродяжнической актерской жизни. Только в 1658 г. труппа, главой которой уже несколько лет был Мольер, появилась в Париже. Успех ее позволил Мольеру получить королевское разрешение играть в Париже. С тех пор Мольер не покидает Париж вплоть до своей кончины. Творчество Мольера — огромное событие в истории театра, литературы, культуры Франции в самом широком смысле слова. Оно ознаменовало собой также новый этап развития французского классицизма. Мольер сумел связать достижения своих предшественников-классицистов с элементами народной национальной традиции, трансформируя их в соответствии с воспринятыми им еще в юности материалистическими философскими убеждениями. Жанр комедии изначально предоставлял автору возможность приблизиться к сфере материально-осязаемого бытия, изобразить конфликты повседневности, воссоздать широкую галерею человеческих типов. Мольер использовал эти возможности жанра, развив их и превратив комедию в «правильную» пьесу большой нравственной, психологической общественной значимости. Утверждая в правах высокую комедию, Мольер неизбежно должен был вступить в борьбу за художественные принципы, лежащие в ее основе. В этой борьбе Мольер имел двух противников — классицистическую доктрину и прециозность, культивируемую в аристократических литературных салонах. Первым объектом его критики стала прециозность. Причем оружием он избрал не ученый трактат, не язвительное предисловие. Он вынес спор на подмостки сцены, написав и поставив в 1659 г., через год после приезда в Париж, одноактную комедию — фарс «Смешные жеманницы». Он выставил там на посмешище двух молоденьких горожанок, увлеченных образом жизни, нравственными идеалами и разговорными навыками, почерпнутыми в прециозных галантно-героических романах. Фарсовая структура комедии с ее преувеличенным комизмом обнажала нелепость прециозности в самом широком смысле этого слова. Спор с прециозностью не прекращается на протяжении всего творческого пути Мольера. Одновременно уже сама суть его пьес была дискредитацией строгого регламента, установленного доктриной классицизма. Требованиям доктрины противоречили близость к жизни мольеровских комедий, свободное сочетание в них смеха и глубокого философского размышления, комизм, соприкасающийся с трагизмом, смешение стилей в актерском исполнении, в языковых формах — словом, блистательное единство содержания и формы творчества великого комедиографа. В 1662 г. эти противоречия обнажились особенно полно. После постановки комедии «Школа жен» (1662) началась форменная клеветническая кампания против писателя. Мольер в ответ одну за другой поставил в 1663 г. две одноактные пьесы-трактаты — «Кри-

тика «Школы жен» и «Версальский экспромт». «Критику «Школы жен» Мольер начинает с вопроса о том, для кого пишется театральная пьеса, кто может быть ее судьей, каков критерий ее оценки. Известно, сколь настойчивы были создатели доктрины, объявляя «ученых мужей» решающей инстанцией в суждениях о значительности или ущербности произведения искусства. Мольер, разумеется, с ними не согласен, он это и высказывает устами одного из персонажей, просвещенного шевалье Доранта: «Здравый смысл, — заявляет он, — не имеет нумерованного места в театре». Но важна не только эта декларация: Мольер показывает, как поспешно отделяют себя от партера, где толпится простой люд, какая-нибудь аристократка Климена, настоящая прециозница по вкусам и поведению, или пустомеля-маркиз. По их мнению, одобрение партера — достаточное основание для недовольства комедией. С ними заодно и ученый литератор Лизидас, мудрая фразеология которого пародирует напыщенность «ученых мужей». Так Мольер проницательно показал и высмеял союз казалось бы полярных друг другу направлений — прециозности, с ее претензией на экспромт, изящество, непринужденность, и тяжеловесной доктрины, опирающейся на логику и «вечные» истины. Всякой предвзятости в оценке пьесы Мольер противопоставляет непосредственное впечатление зрителя. Подтверждением тому является не только рассуждение на эту тему Доранта, но и тот факт, что тоньше и объективнее всех судит о комедии «Школа жен» Урания, которая, по ее собственному признанию, не подозревает о правилах и не имеет понятия ни об Аристотеле, ни о Горации. Сенсуалистический принцип восприятия — предмет споров в первой половине века — был безоговорочно принят не только Мольером, но и другими писателями 60-х гг. Вместе с тем Мольер показывает, что вовсе не является противником «правил» как таковых. Весь ход спора подводит к мысли о том, что «правила» — это просто закономерный «итог наблюдений здравомыслящих людей», который можно подвести, не прибегая к ссылкам на эстетику древних и даже при необходимости отступая от нее («Я не спрашиваю себя, разрешают ли мне правила Аристотеля смеяться или нет»). Комедиограф в целом идет в русле общего развития отечественного театра, не восстает против классицизма, но лишь вносит в него определенные коррективы. Мольер следует классицистической системе, когда характеризует созданную им комедию как пьесу, в которой главенствует здравомыслие, изучение объекта и обобщающее размышление. Комедия — «зеркало общества», говорит он устами своих положительных героев, она не задевает личности, ибо сатира в ней имеет общий смысл. Это достигается прежде всего благодаря тому, что авторы и актеры не копируют живое наблюдение, а доносят до зрителя его суть, рисуя «главным образом недостатки наших современников». Этот взгляд на жанр высокой комедии Мольер подтвердил творчески в написанной вскоре великой комедии «Тартюф» (первая редакция — 1664 г.) — шедевре классицистического искусства.

Метод Мольера органически соединяет целеустремленность классицистической художественной системы и гиперболу народной насмешки, прежде всего фарсовый комизм. Но писатель лишь кое-где, в отдельных репликах своих комедий, в описании актерского исполнения намекает на существование этой связи. В теоретических рассуждениях он воздерживался от прямого разговора о фарсовых началах своих произведений. В известной мере их присутствие можно было истолковывать как дань жанровой традиции: французские комедиографы XVI — начала XVII в. в обрисовке характеров часто зависели от народного площадного представления. Но не было принято, создавая «серьезную» пятиактную комедию по античному образцу, говорить о ее преемственности по отношению к одноактному фарсу или соти. Мольеру в том историческом контексте, в каком он выступал, важно было показать, что созданная им комедия именно комедия нового времени, способная стать носителем значительного идейного содержания. Отсюда и определенный выбор в разборах собственного творчества в пьесах-трактатах. А что касается фарса или раблезианских традиций, они и без рекомендаций уверенно утверждались на французской сцене вместе с великими комедиями Мольера.

«КРИТИКА «ШКОЛЫ ЖЕН»

Отрывки из комедии «Критика «Школы жен» печатаются по изданию: Мольер Ж.-Б. Собрание сочинений в 2-х томах. М., 1957, т. 1.

[1] Имеется в виду жаргон светских щеголей, стремившихся говорить не так, как говорит простой народ, в частности пересыпая свою речь перифразами. — *393*

[2] Маркиз придерживается того же мнения, что и создатели доктрины, считая народ способным получать удовольствие только от грубых шуток и паясничества. — *394*

[3] *Пол-луидор* = сто десять су. Столько стоило место в кресле на сцене, где сидела знать. За *пятнадцать су* можно было получить право смотреть пьесу, стоя в партере, что было уделом мещан, ремесленного люда и т. п. — *394*

[4] *...судом правды...* — В букв. переводе с французского: «отдать себя во власть вещей» (т. е. изображаемого). В этих словах ярко выражена сенсуалистическая концепция, противопоставляемая Мольером «правдоподобию» доктрины. — *394*

[5] Соединяя ими Маскариля (традиционное наименование маски слуги) с титулом маркиза, Мольер имеет в виду, что его комедия высмеивает прежде всего придворных. В «Версальском экспромте» Мольер скажет: «Нынче маркиз — самое смешное лицо в комедии... В старых комедиях неизменно смешил публику слуга-шут, а в нынешних пьесах для увеселения зрителей необходим смешной маркиз» (см.: Указ. соч., с. 524). — *394*

[6] В комедиях Мольера нередко можно столкнуться с таким приемом: на сцену выведен «смешной маркиз», сатирически обрисованный пустомеля-придворный, но по ходу пьесы говорится о существовании достойных уважения, разумных представителях этой среды и «двора» как средоточия здравого смысла и вкуса. В «Критике «Школы жен» выведен такой придворный — шевалье Дорант. — *394*

[7] Араминта — первый, пока еще беглый набросок портрета «ученой» прециозницы, с презрением третирующей общенародный язык. Наиболее полная сатира на ученых прециозниц дана в поздней комедии Мольера «Ученые женщины» (1672), где они выступают союзницами «ученых мужей». — *395*

[8] Элиза имеет в виду явление III, где Климена высказывает свое возмущение «Школой жен» как «пьесой, которая беспрестанно оскорбляет стыдливость и оскверняет воображение». — *395*

[9] Относительно прототипа, с которого Мольер написал своего Лизидаса, существует множество предположений. Но Мольер именно в этой комедии подчеркнул, что персонажи его пьес имеют «общий смысл», а не являются портретами тех или иных из его современников (см.: Указ. соч., с. 506—507). — *395*

[10] Мольер имеет в виду актеров парижских театров Маре и Бургундский отель, которые враждебно отнеслись к «Школе жен». — *397*

[11] *Это зеркало общества...* — В этой реплике Урании отчетливо сформулировано присущее Мольеру стремление насытить сатиру большим общественным содержанием. — *398*

[12] «*Похлебка*» и «*пирожок*» — см.: «Школа жен», акт II, сц. III; акт I, сц. I. В обоих случаях имеются в виду слова бытовые, которые, кроме того, можно толковать двусмысленно и гривуазно. — *398*

[13] Глагол «encanailler», эквивалентом которого является в данном переводе глагол «опошлиться», означал «унизиться до вещей недостойных и ничтожных» и был неологизмом, введенным в обиход завсегдатаями прециозных салонов. — *399*

[14] «*...еще труднее...*» — Мысль о том, что комедию написать труднее, чем трагедию, закономерна для литературного поколения 60-х годов, когда тенденция критическая и сатирическая стали преобладающими. Лафонтен повторил это положение в романе «Любовь Психеи и Купидона» (1671). — *399*

[15] ...в *коротком парике и гладких брыжах...* — Таков костюм Лизидаса в пьесе. — *400*

[16] Урания продемонстрировала воочию, что ее разумные суждения основаны только на ее природном здравомыслии. Имена Аристотеля и Горация могли действительно быть неведомы даже женщине ее круга, так как девушкам не принято было давать широкое образование. Последующие рассуждения Доранта развивают идею Мольера о значении непосредственного впечатления и здравого смысла для верной оценки произведения искусства. — *400*

[17] *Вся публика не может ошибаться...* — Устами Доранта Мольер коротко и энергично дает свое решение проблемы, вызывавшей споры в среде французских писателей в течение десятилетий. Он утверждает в качестве важнейшей оценки «удовольствие», а критерием того, хороша ли пьеса, — мнение большинства. — *401*

[18] «*Французский повар*» — популярная поваренная книга, опубликованная в 1651 г. Ла Варенном. — *401*

[19] *...все сводится к рассказам Агнесы и Ораса.* — В «Школе жен» влюбленные — Агнеса и Орас не столько действуют, сколько доверчиво рассказывают о своих встречах, чувствах, планах и опасениях Арнольфу, не отдавая отчет в том, что именно он является злейшим врагом их любви. Эта повторяющаяся драматическая ситуация связана с конфликтом пьесы. — *402*

[20] *...насчет «детей из уха»...* — см.: «Школа жен», Акт V, сц, IV. — *402*

[21] *...оскорбительны для наших догматов?* — Мольера обвиняли в оскорблении святынь, почитая «брачные заповеди» Арнольфа пародией на священные книги.—*402*

[22] В исполнении Мольером роли Арнольфа фарсовый комизм способствовал углублению сатирического содержания образа. — *402*

Жан де Лафонтен
(1621—1695)

Жан де Лафонтен родился в небольшом городке Шато-Тьерри, в провинции Шампань. Будущий баснописец получил от отца должность «хранителя вод и лесов» и до начала 70-х гг. исполнял связанные с ней обязанности. Однако его подлинным призванием всегда была поэзия. Наезжая временами в Париж, Лафонтен сблизился с кружком молодых литераторов, называвших себя «рыцарями Круглого стола» и считавших высшими авторитетами Шаплена и других основателей и защитников доктрины. Под их влиянием он переводит комедию «Евнух» Теренция. Поэт и позже будет интересоваться театром. Но созданные им пятиактные пьесы мало примечательны. Его подлинное призвание раскрылось в «пространной стоактной комедии, поставленной на мировой сцене», как он назвал свои «Басни». Лафонтен обратился к жанру басни в 60-е годы, утвердив их публикацией свою выдающуюся роль среди писателей классической эпохи. Примечательное совпадение: будущий баснописец покинул родную Шампань и обосновался в Париже одновременно с Мольером — в 1658 г. Лафонтен был в числе тех поэтов, кто поддержал и критику Мольером прециозности, и утверждаемый комедиографом идеал верности природе. «Теперь не можем ни на пядь мы от природы отступать», — писал Лафонтен по поводу мольеровской комедии «Докучные» (1661). Однако меньше всего о нем можно говорить как о восторженном ученике. Творчество Лафонтена и его эстетические взгляды совершенно самостоятельны. В теоретических выступлениях Лафонтена есть аспекты, которых Мольер не касался, хотя для творчества его они весьма важны. Это, в частности, относится к вопросу о традициях Возрождения и о проблемах языка. Классическая эпоха отличается новым, гораздо более широким восприятием традиций Возрождения, фольклорных и литературных. Выступив в середине 60-х гг. в жанре стихотворной повести, Лафонтен в предисловиях, предпосланных первым выпускам «Сказок и новелл в стихах», подчеркивает, что именно верность примеру писателей Возрождения является для него критерием, а законы избранного жанра

он извлекает из «Декамерона» Боккаччо и у анонимного автора «Ста новых новелл» и других старых поэтов.

И Мольер и Лафонтен были едины в своем стремлении защитить сокровищницу народного языка от посягательств пуристов. Но именно Лафонтен прямо и определенно заговорил о «прелести старого языка» — языка Рабле и безвестных переводчиков и поэтов XVI в. Лафонтеновское обращение к традиции неотделимо от стремления поэта к естественности, критерию, который молодые классицисты по сути дела противопоставляли доктринерскому принципу правдоподобия. Идеал естественности наложил свой отпечаток даже на жанр предисловия, избранный Лафонтеном в начале 60-х гг. для изложения своих эстетических взглядов. Меньше всего предисловие Лафонтена напоминает трактат; это доверительная беседа, на первый взгляд посвященная только произведениям автора. Но в ходе непринужденного разговора писатель касается важных проблем эстетики. Например, напоминая о цицероновском толковании слова «благоприличие» (la bienséance) как уместности, соответствия времени, аудитории, Лафонтен как бы пересматривает важное для доктрины положение о «благоприличии» в качестве обязательного атрибута «правдоподобия»; причем, он использует против доктрины ее же оружие — авторитет писателей античности, в данном случае Цицерона. Точно также, не называя оппонентов, поэт подверг сомнению принцип строгой правильности как закона красоты. Лафонтен считает, что в красоте есть что-то неуловимое, не поддающееся точному подсчету и воссозданию в выверенных, симметричных формах. Соответственна подобной концепции красоты и защита «вольностей» в стихосложении. Однако, уточнения, включенные Лафонтеном в эстетический кодекс классицизма, не означают кардинального спора с ним. Лафонтен идет в русле традиции Малерба и Корнеля, принимая полностью их принципы строгого отбора, ясности выражения идеи, прозрачности поэтических форм, внутренней гармонии. Фольклорные формы и пышное изобилие Ренессанса преломляются в творчестве Лафонтена сквозь призму этих ведущих положений классицистической эстетики, что характерно и для его теоретических выступлений.

«СКАЗКИ И НОВЕЛЛЫ В СТИХАХ»

Перевод «Предуведомления читателю» и «Предисловий» осуществлен по изданию: La Fontaine. Contes et Novelles en vers, Paris, 1961. Сверен Г. К. Косиковым. На русском языке публикуется впервые.

[1] Речь идет о сборнике новелл анонимного автора XV в. и о романах об Амадисе Галльском. — *406*

[2] «Сочинял басни, которые нравились бы народу» (*лат.*) — *406*

[3] Имеется в виду кастильская поговорка: «Каждый является сыном своих деяний». — *407*

[4] *...поочередно царили рондо, метаморфозы, буриме...* — Лафонтен имеет в виду моду на усложненные стихотворные формы, исходившую от прециозных литературных салонов. — *407*

[5] В основе сюжета этой стихотворной новеллы Лафонтена лежит текст поэта XV в. Марциала Овернского, который сочинил пятьдесят одну сентенцию кодекса любви. — *407*

[6] «Сказка о любви Марса и Венеры» повествует о том, как ревнивый муж Венеры Вулкан накрыл Венеру и Марса сетью, чтобы выставить на посмешище всего Олимпа. — *407*

[7] Речь идет о сборнике «Вторая часть Сказок и Новелл в стихах», опубликованном Лафонтеном в 1666 г. одновременно у двух типографов — Барбена и Биллэна. — *409*

[8] *Рено д'Аст* — простодушный герой новеллы «Молитва святому Юлиану», вошедшей во «Вторую часть Сказок». — *409*

[9] Клеман *Маро* (1495—1544) — французский поэт, представитель раннего этапа французского Возрождения. Блестяще владел жанрами эпиграммы, послания, рондо,

мадригала, баллады. Меллен де *Сен-Желе* (1491—1558) — французский поэт школы Клемана Маро. — *409*

[10] Венсан *Вуатюр* (1598—1648) — французский поэт; пробовал силы во многих поэтических жанрах, в том числе писал стихи, стилизованные в духе поэзии XV — начала XVI в. — *409*

[11] «...небрежности которых в этом деле он охотнее желает подражать нежели тщательности тех» (*лат.*) — *410*

[12] «Не подобает соединять два сюжета» (*лат.*) — *410*

[13] *...гротески...* — Это понятие в XVII в. трактовалось следующим образом: «Гротеск — причудливая форма у живописцев, граверов, скульпторов. Гротеску присуще что-то странное, экстравагантное, что-то от чудовищ, которыми украшают гроты» (Furetière A. Le Dictionnaire universel, Amsterdam, 1690). — *411*

Пьер-Даниэль Юэ
(1630—1721)

Пьер-Даниэль Юэ родился в Кане в богатой семье. Об отце Юэ писал в своих «Мемуарах» (1718) как о стихотворце, любителе музыки, поэзии и балета. Будущий автор «Трактата о возникновении романов» снискал репутацию энциклопедически образованного человека. Окончив коллеж, Юэ изучал право и древние языки, занимался филологией в самом широком смысле слова. В молодые годы Юэ написал роман «Диана де Кастро» в подражание «Астрее» Оноре д'Юрфе. При жизни Юэ роман издан не был (опубликован в 1728 г.), но распространялся в списках. Судя по всему Юэ и не хотел официально подтверждать свое авторство в жанре, заслужившем весьма отрицательную оценку в среде «ученых мужей», к которой сам был причастен.

Юэ был знаком с голландскими учеными Гейнзиусом, Фоссиусом и др., к нему благоволил Шаплен. В 1652 г. Юэ избрали членом Академии г. Кана, а в 1674 г. он стал членом Французской Академии. Карьера Юэ складывалась благополучно. Об этом говорят и близость к королевской семье, и должность помощника наставника наследного принца и получение аббатства. И все же истинное содержание жизни Юэ заключалось в ином. Он был прежде всего ученым, блестящим знатоком древности, переводчиком с греческого, комментатором античных авторов, неолатинским писателем, издателем книг древних, наконец, педагогом (чьи труды не потеряли и до сих пор значения в сфере школьного классического образования).

«Трактат о возникновении романов» — это первая в своем роде работа, где о романе написано в историческом аспекте, в соотнесении с разными эпохами — Античностью, Средневековьем, Возрождением и XVII веком. По манере изложения, насыщенного сопоставлениями, комментариями, ссылками на многих авторов, Юэ предстает достойным наследником «studia humanitatis». В первом разделе трактата, предшествующем «истории» романа, сформулированы общие положения, отражающие направление развития французского классицизма и до известной степени близкие гедонистической тенденции, дружно защищаемой молодыми писателями 60-х гг., с которыми у Юэ в этот период завязались личные связи. Вместе с тем в заключительной части произнесен панегирик романам Мадлены де Скюдери — писательницы прециозного направления. Таким образом, в трактате Юэ с наглядностью отразилась та тенденция к сближению прециозности и «ученого» классицизма, которую проницательно заметил Мольер.

«ТРАКТАТ О ВОЗНИКНОВЕНИИ РОМАНОВ»

«Трактат о возникновении романов» («Traité sur l' origine des romans») был опубликован первоначально (1666) брошюрой, а позже, в 1669 г., в качестве предисловия к роману Мадлены де Лафайет «Заида». Он оформлен как послание, обращенное к писателю Жану Реньо Сегре (1624—1701), уроженцу г. Кана, с которым Юэ связывала тесная дружба. Перевод фрагментов трактата сделан по изданию: Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet. Paris, 1971. Сверен Г. К. Косиковым. На русском языке публикуется впервые.

[1] *...развлечения благородных любителей праздности...* — Подразумевается критическое отношение к романам, характерное для ученой среды. В частности, к романам отрицательно относился д'Обиньяк. — *412*

[2] «О романах» (*ит.*). — Имеется в виду первый трактат Джиральди Чинцио «Об искусстве сочинения романов» (1554). Возможно, что к сочинению этого труда имел отношение его ученик Пинья, историк и поэт. Труд Джиральди о романе был хорошо известен во Франции. — *412*

[3] *Петроний* (ум. в 66 г.) — римский писатель, автор «Сатирикона». — *413*

[4] *...Вы увидите далее...* — Юэ имеет в виду те разделы своего трактата (отсутствующие в нашем издании), где он показывает, что современный ему роман ведет свое происхождение от античности, развиваясь затем в период средневековья и Возрождения. — *413*

[5] *Ктезий* (V в. до н. э.) — греческий историк и врач, автор описаний Персии и Индии. — *413*

[6] *Ганнон* (V в. до н. э.) — карфагенский мореплаватель; *Филострат* (175—249) — греческий писатель, автор романа «Жизнь Аполлония»; *Симеон Метафраст* (X в.) — византийский писатель; его сборник «Жизнь святых» послужил образцом для последующих агеографических сочинений. — *413*

[7] В поэме «Теогония» Гесиод рассказывает о своем посвящении в поэты. Музы, обитавшие на горе Геликон в Беотии, где жил Гесиод, говорят о своем искусстве: «Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду. Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем» (ст. 27—28). — *414*

[8] *...истории, весьма неумело сочиненные монахом Аннием Витербским...* — *Аннний Витербский* (наст. имя — Нанни) (1432—1502) — доминиканский монах, автор трактатов, сборников проповедей в пользу Крестового похода, комментариев к Апокалипсису. Опубликовал в 1498 г. в Риме фрагменты текстов, которые приписал древним историкам, на самом деле это были апокрифы. — *414*

[9] *...о трех прославленных Маргаритах...* — Речь идет о Маргарите Наваррской (1492—1549) — сестре французского короля Франциска I, известной писательнице и покровительнице поэтов, о Маргарите Французской (1523—1574) — дочери Франциска I, герцогине Савойской, оказывавшей покровительство поэтам, и о Маргарите Валуа (1552—1615) — дочери короля Генриха II и первой жене короля Генриха IV, поэтессе и покровительнице поэтов. — *415*

[10] Об этом идет речь в «Евнухе» Теренция. — *415*

[11] *Энколпий* — основной рассказчик в «Сатириконе» Петрония. — *415*

[12] В пасторалях «Аминта» Тассо и «Верный пастух» Гварини есть эпизоды, где действующими лицами являются сатиры — существа, одержимые плотскими страстями. — *416*

[13] «*Астрея*» — знаменитый роман французского писателя начала XVII в. Оноре д'Юрфе (1568—1626). — *416*

[14] *Фотий* (820—891) — византийский церковный деятель, писатель и знаток литературы, комментатор религиозных и светских текстов. — *416*

[15] См.: Гораций. Послания, I, II. — *416*

[16] Речь идет о Феодоре Прискании (конец IV в.) — враче, авторе сочинений «De diacta», «De phisicis». — *417*

[17] *Страбон* (I в. н. э.) — греческий писатель, автор сочинения «География». — *417*

[18] Имеется в виду Франциск Сальский (1567—1622), епископ, один из инициаторов так называемого католического Возрождения (т. е. усиления влияния католической церкви после эпохи религиозных войн). — *418*

Жан Расин
(1639—1699)

Жан Расин родился в семье, принадлежавшей к судейской среде. Отец его занимал должность в парламенте небольшого городка Ферте-Милон. Будущий поэт, оставшись круглым сиротой, воспитывался бабушкой и теткой — монахинями знаменитого монастыря Пор-Рояль. С младенческого возраста Расина окружали суровые непреклонные люди, члены секты янсенистов, стремившиеся воспитать ребенка в духе аскетической догмы. После окончания коллежа в г. Бове юноша был определен в так называемые «маленькие школы», где преподавателями были «отшельники» Пор-Рояль, весьма образованные ученые-гуманитарии. Расин получил блестящее образование, которое завершил, поступив после окончания «маленьких школ» в известный парижский коллеж Аркур, по духу близкий янсенизму. Учителя надеялись, что способный юноша-сирота станет подобно Блэзу Паскалю их адептом, защитником их дела. Но Расина властно влекли поэзия, театр, литературная жизнь. Поэт привлек к себе внимание. Он понравился Шаплену и тот сумел добиться для неофита небольшой королевской пенсии. Светские связи и первые литературные опыты молодого поэта, уже делавшего наброски для будущих пьес, возмутили его учителей-янсенистов, произошел разрыв, длившийся около пятнадцати лет. Для Расина это пятнадцатилетие оказалось периодом его наиболее плодотворной литературной деятельности: в 1664 г. Мольер «открыл» новый талант, поставив в своем театре трагедию Расина «Фиваида или братья-враги». С тех пор одна за другой на сцене появляются его трагедии. В 1677 г. после постановки величайшего шедевра «Федры» Расин покидает театр. Две его последние трагедии — «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (1691) — показаны были уже при закрытых дверях королевским особам и их ближайшему окружению. Таким образом, для современников Расина существовали прежде всего его трагедии 1664—1677 гг. Его дебют связан с театром Мольера. И хотя вскоре они расстались (Расин перешел в театр Бургундский отель), все же, несомненно, оба великих драматурга принадлежат классической эпохе и в самых основах своего творчества родственны друг другу. Их сближает критический пафос, у Мольера отлившийся в жанровую форму высокой комедии, у Расина выразившийся в особом аспекте трагического, нацеленном не столько на внешние обстоятельства, сколько на трезвый анализ внутреннего мира венценосных героев. Его трагедии обнажают непоследовательность, уязвимость духовной жизни персонажей, чреватую роковыми последствиями для них самих, для их близких, а шире — для страны, судьба которой в их власти. «Судьба человеческая—судьба народная»,—сказал А. С. Пушкин, размышляя о творчестве Расина. В той или иной мере эта оценка приложима ко всем произведениям великого французского драматурга.

Расин с первых шагов осознавал свое новаторство и стремился обосновать его в предисловиях к каждой из своих трагедий. Сложность для молодого драматурга состояла в том, что в литературно-критической мысли тех лет сложился уже некий стереотип классической трагедии, которому не соответствовали его пьесы. Их критиковали. Расин отвечал, что следует всем «правилам». В 1668 г., в первом предисловии к трагедии «Андромаха» его аргументация становится более развернутой и более наступательной. Подобно Корнелю и Лафонтену он опирается на теоретиков античности, но в свете задач собственного искусства. Так он дает понять, что следует

совету Горация, оставив своих героев, «знаменитых в античной древности, такими, какими нам их дали античные поэты». Расин имеет прежде всего в виду восприятие этих персонажей образованным человеком XVII в. и, следовательно, оставляет себе известную свободу их нового истолкования. Все же подобный подход к проблеме героя вписывался в глобальную для классицистической доктрины концепцию универсальности содержания трагедии. Расин ее в целом принимал, он даже подчеркнул в предисловии к трагедии «Баязет», написанном в 1676 г., что героев трагедий следует брать из далеких времен, дабы они казались значительнее. Но помимо общих нравственных проблем драматурга занимали «мощные страсти» и «красота выражения мысли». И в этой связи особое значение в его эстетике приобретает известный тезис Аристотеля о трагическом характере, не отличающемся «ни добродетельностью, ни праведностью». В предисловии к «Андромахе» этот тезис дан в переводе достаточно вольном, явно оттеняющем неприятие доктринерской концепции «совершенного» героя и требования изображать людей «до конца добрыми» или «до конца злыми». Это была программа для последующего творчества. Правда, в письменных декларациях Расина нет последовательного анализа поэтики его трагедий. Имеются только отдельные важные замечания. Так характеристика Нерона как «чудовища рождающегося» дает основание предположить, что Расин обдумывал процесс кристаллизации личности, доминанта нравственного облика которой находится в стадии формирования. Но в необходимости доминанты трагического характера у него сомнения не было, о чем свидетельствует прежде всего его художественная практика. Есть также важное высказывание на эту тему во втором предисловии (1676) к трагедии «Фиваида». Расин там пишет, что братья-близнецы Этеокл и Полиник должны быть изображены только в аспекте их неистребимой ненависти друг к другу. Таким образом классицистический принцип односторонности в изображении человека, принятый драматургом в начале пути, остается для него основополагающим и в пору зрелости.

В суждениях Расина об искусстве есть некоторая эволюция. Наиболее соответственны его художественным произведениям предисловия, написанные до 1674 г. В предисловиях 1676—1677 гг. заметно стремление драматурга соотнести свои произведения с доктриной, даже доказать свою верность ей. Так драматург, горделиво заявивший в 1671 г. в предисловии к «Беренике», что главное правило трагедии — «нравиться и трогать», в предисловии к «Федре» (1677) пишет, что там «страсти изображаются с единственной целью — показать, какое они порождают смятение, а порок рисуется красками, которые позволяют тотчас распознать и возненавидеть его уродство. Собственно это и есть та цель, которую должен ставить перед собой каждый, кто творит для театра» (Расин Жан. Трагедии. Л., 1977, с. 244). Но достаточно сопоставить эти слова Расина с текстом «Федры», чтобы увидеть в них не только дань морализаторству в духе доктрины, но и стремление подчеркнуть облагораживающее воздействие высокого искусства, которому великий поэт всегда оставался верен.

«ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРАГЕДИИ «АНДРОМАХА»

Первое предисловие к трагедии «Андромаха» было предпослано к изданиям 1668 и 1673 гг. В нем звучат живые отклики на полемические выпады в адрес автора трагедии, которые Расин убрал в следующих изданиях. Начиная с 1676 г. трагедия печаталась с другим предисловием. Текст первого предисловия в переводе А. Оношкович-Яцыны печатается по книге: Расин Ж. Сочинения в 2-х томах, т. 1. М.—Л., 1937.

[1] *Приамейева дева* — дочь царя Трои Приама Поликсена, принесенная в жертву по требованию тени Ахилла. — *419*

[2] Вергилий. Энеида, III, 292—333. Пер. В. Брюсова. — *419*

[3] Имеется в виду трагедия Сенеки «Троянки». — *419*

[4] Среди критиков, нападавших на «Андромаху» Расина с этой точки зрения,

был знаменитый принц Конде. Такого же взгляда придерживался писатель Сублиньи, написавший пьесу-пародию «Безумный спор, или критика «Андромахи». — *420*

[5] *Селадон* — один из героев романа «Астрея» Оноре д'Юрфе, тип преданнейшего и покорного влюбленного. — *420*

«ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРАГЕДИИ «БРИТАННИК»

Первое предисловие к трагедии «Британник» было опубликовано в первом издании трагедии в 1670 г. В последующих изданиях, начиная с 1676 г., оно было заменено «Вторым предисловием», написанном в тоне гораздо более спокойном, чуждом полемичности, присущей «Первому предисловию». Текст «Предисловия» в переводе А. Кочеткова печатается по книге: Расин Ж. Сочинения в 2-х томах, т. 1. М.—Л., 1937 (в сокращении).

«ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРАГЕДИИ «БЕРЕНИКА»

Предисловие к трагедии «Береника» опубликовано в 1671 г. Текст «Предисловия» в переводе Н. Я. Рыковой печатается по книге: Жан Расин. Трагедии. Л., 1972.

[1] Цитата из книги Светония «Божественный Тит» (гл. VII) составлена из двух фраз текста древнеримского писателя. — *422*

[2] См.: Гораций. Наука поэзии, 23. — *422*

[3] «Филоктет» — трагедия Софокла. — *422*

[4] Сюжет комедии Теренция «Девушка с Андроса» соединяет сюжеты двух пьес Менандра — «Парфянка» и «Евнух». — *422*

[5] «*Главное правило — нравиться и трогать*... — Расин вносит существенное дополнение к гедонистическому принципу «нравиться», энергично провозглашенному молодыми писателями 60-х гг. Требованием «трогать» Расин подчеркивает решающее для его трагедий изображение внутреннего, душевного конфликта, в связи с которым и посредством которого воплощается трагическая коллизия в его пьесах. — *423*

[6] Имеется в виду аббат Виллар, автор «Критики «Береники». — *423*

[7] «...*Карманными увы*», «*господами правилами*»... — Расин цитирует «Критику «Береники» аббата Виллара, который высмеивает скорбь римского императора Тита, вынужденного в подчинение законам государства расстаться с любимой женщиной — палестинской царицей Береникой. О «господах правилах» (во фр. тексте — «mademoiselles Regles») Виллар говорит в начале своей «Критики», подчеркивая, что он «оставил их за дверью», войдя в зрительный зал, где «плакал, как невежда». — *424*

Никола Буало
(1636—1711)

Никола Буало родился в семье судейского чиновника при парламенте г. Парижа. Жизнь Буало не богата событиями. Он не стремился к светским развлечениям, не соблазнялся блеском аристократических литературных салонов. Его неизменным пристрастием была поэзия. Будучи сам одним из значительных поэтов своего времени, Буало с первых шагов своей литературной деятельности думал о законах искусства. В начале 60-х гг. появились его первые сатиры, в которых обличались нравы и пороки общества. Вместе с тем одним из ведущих мотивов в сатирах Буало была судьба поэта в мире, где господствуют богатые и знатные, а талант покупается и попирается. С другой стороны, в 60-х гг. Буало выступает как литературный критик. Он пишет рассуждение по поводу первой стихотворной новеллы Лафонтена «Джокондо» (1665), этюд «О сатире» (1668), создает язвительные стихотворные пародии—

«Диалог героев романов» (1665) и «Шаплен без парика» (1665). Как в сатирах, так и в названных выше литературно-критических выступлениях Буало засвидетельствовал свою приверженность новому направлению в искусстве слова, с его критическим пафосом и непримиримым отношением к прециозности и к классицистической догме. Особенно выделяет поэт в это время Мольера. Когда разразился спор из-за «Школы жен», Буало выступил в защиту комедиографа, а в 1664 г. посвятил ему свою вторую сатиру («Рифма и Разум»), где говорил о Мольере как о великом мастере. Сатиры, написанные в 60-х гг., — оригинальный вариант критики общества внутри новой классицистической школы. Их отличает сочетание живых ярких бытовых картинок и страстных инвектив, сатирических портретов современников, имена которых называются, и обобщенных характеристик — гипербол.

Творчество раннего Буало при всей остроте его критического пафоса не чуждо известного оттенка пессимизма, он не видит общественной силы, на которую мог бы опереться. Эта исходная позиция — важный комментарий к последующему жизненному и писательскому пути Буало. В 1669 г. поэт был представлен ко двору и благосклонно принят королем. Начался период, когда перед сатириком открылась возможность стать официально признанным короной писателем. И хотя Буало всегда сохранял известную независимость, никогда не унижался до низкопоклонства, печать компромисса легла на его творчество. Это сказалось и в знаменитом «Поэтическом искусстве» (1674). «Поэтическое искусство» состоит из четырех песен, внутренне между собой связанных. Автор следует многочисленным предшественникам, используя оригинальные стороны их теоретических выступлений, нередко выдвигая собственную точку зрения на «искусство поэзии». Часто он находит аргументы в пользу доктрины, смягчая лишь ее педантизм. Одной из основных внутренних тем знаменитой поэмы Буало является тема таланта. Трактат обращен прежде всего к избранным, к тем, кто обладает поэтическим даром. Но этим избранникам нужны советы, нужна система — мысль, общая всем классицистам, но у Буало обретающая содержание, во многом отличное от того, которое отстаивали, скажем, Корнель или Мольер. В системе Буало есть немало категорий, преподносимых как некое «вечное» положение. В частности он, идя в этом смысле за Шапленом и его последователями, решительно защищает правдоподобие, противопоставляя его истине, т. е. реальности, лежащей в основе сюжета. Близка к доктрине и защищаемая в «Поэтическом искусстве» концепция героя трагедии, характер которого, по мнению Буало, должен быть улучшен, верен исходной легенде или мифу и с начала до конца неизменен. Вместе с тем Буало отличает глубокое понимание психологии одаренной личности. Он не только все время возвращается к мысли о решающем значении таланта, но и свои максимы, по-классицистически определенные, логически осмысленные, высказывает как совет собрату по перу, поучая и одновременно убеждая.

В отличие от адептов доктрины автор «Поэтического искусства» утверждает, что произведение искусства должно «нравиться», но это исходное положение в первой песне оборачивается серией рецептов, касающихся соотношения образа и ведущей мысли произведения, языка, просодии. Буало разделяет со своими великими собратьями по перу уверенность в том, что поэт должен утверждать добро. Но в ходе длинного рассуждения, пронизывающего поэму, оказывается, что эта цель неотделима от служения делу короля, который так заботится о поэтах! С этой политической тенденцией, безусловно, связано предубеждение против народного искусства, отвергаемого Буало. При всей ограниченности политической и эстетической концепции «Поэтического искусства» трактат органично вписывался в критику прециозности, барочных тенденций. Талант Буало, мастера лаконичного портрета, изящной сентенции, лирика, проявился здесь с полной силой. Буало стремится к гармонии содержания и формы и достигает цели.

«ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»

Фрагменты из поэмы Буало «Поэтическое искусство» («L'Art poétique») печатаются по изданию: Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1937.

[1] *Пегас* — в древнегреческой мифологии крылатый конь, олицетворявший поэтическое вдохновение. Для классицистической манеры характерно использование мифологической символики. — *425*

[2] Имеются в виду последователи поэта Марино, оказавшие большое влияние на прециозную поэзию Франции. — *425*

[3] *«Фестоны тут одни, одни лишь астрогалы...»* — строки из поэмы «Аларих» Жоржа Скюдери. В поэме около 300 стихов уделено описанию дворца, начиная с фасада и кончая садом. — *426*

[4] *Барбен* — парижский книгопродавец и издатель. — *426*

[5] Шарль Копо *д'Ассуси* (1604—1679) — известный поэт, мастер бурлеска. — *426*

[6] *«Тифон или гигантомахия»* (1644) — бурлескная поэма Поля Скаррона (1610—1660). — *426*

[7] *Виллон* — Франсуа Вийон (1431 — после 1463) — великий французский поэт раннего Возрождения. — *426*

[8] *Триолет* — восьмистишная строфа, в которой первое двустишие повторяется в конце строфы, а четвертый стих — точное воспроизведение первого стиха. — *426*

[9] *Рондо* — старинная французская стихотворная форма: стихотворение в 13 строк с двумя рифмами. — *427*

[10] Филипп *Депорт* (1546—1606) — известный французский поэт, эпигон Ронсара. Жан *Берто* — известный французский поэт, в творчестве которого заметны предклассицистические тенденции. — *427*

[11] *Пан* — в греческой мифологии первоначально бог леса, позже бог — покровитель всей природы. — *428*

[12] *...Лисидаса в Пьеро, Филиду в Туанон — Лисидас, Филида* — традиционные имена пастухов и пастушек в идиллиях, заимствованные у античных авторов. Ронсар в своих эклогах называл своих героев французскими именами. — *428*

[13] *Флора* — у древних римлян богиня весны и цветов. — *428*

[14] *Помона* — у древних римлян богиня садов. — *428*

[15] *Нарцисс* — в древнегреческой мифологии юноша, влюбившийся в свое отражение в воде. Согласно «Метаморфозам» Овидия превратился в цветок. — *429*

[16] *Дафна* — в древнегреческой мифологии нимфа, которую боги спасли от преследовавшего ее Аполлона, превратив ее в дерево. — *429*

[17] Цитата из IV эклоги Вергилия. — *429*

[18] Имеется в виду война с Испанией (1667—1668), окончившаяся приобретением для Франции территорий Фландрии, расположенных по течению р. Шельды. — *429*

[19] *Ирида* — в греческой мифологии богиня — вестница. — *429*

[20] *...В стихах взять раньше Доль, чем Лилль не покорится...* — Фландрский город Лилль был взят во время войны с Испанией в 1667 г., Доль (Франш-Конте) в 1668 г. — *429*

[21] Франсуа де *Мезерэ* (1610—1683) — французский историк и придворный историограф; отличался педантичностью в изложении фактов. — *429*

[22] *Куртрэ* — Фландрский город Куртрэ во время войны Франции с Испанией был взят в 1667 г. — *429*

[23] Жан-Ожье де *Гомбо* (1577—1666) — французский поэт. Клод *Мальвиль* (1597—1647) — французский поэт. Франсуа *Менар* (1582—1647) — французский поэт, ученик Малерба. — *430*

[24] *Серси* — известный парижский книгопродавец. — *430*

[25] Имеется в виду римский поэт Луцилий (II в. до н. э.). — *431*

[26] *Персий Флакк* (34—62) — римский поэт-сатирик. — *431*

[27] Матюрен *Ренье* (1573—1613) — известный французский поэт; считался творцом французской классической сатиры. — *431*

[28] *...И к Гревской площади приводит зубоскала...* — Намек на казнь в 1662 г. поэта-вольнодумца Клода Ле Пти, последовавшую за напечатанием антиклерикальных и антиабсолютистских поэм. — *431*

[29] *Феспис* (или Феспид) — имеется в виду первый греческий трагик (VI в. до н. э.). — *433*

[30] *...И Кира превращать не нужно в Артамена.* — Намек на роман Мадлены де Скюдери «Артамен, или Великий Кир», где персидский царь выведен в качестве героя, подчиняющегося прециозному кодексу любви. — *434*

[31] *«Клелия»* — знаменитый роман Мадлены де Скюдери. — *434*

[32] *Юба* — персонаж из романа «Клеопатра» прециозного писателя Готье де Коста, сеньора де Ла *Кальпренеда* (1610—1663). — *434*

[33] Имеется в виду монолог Гекубы в трагедии Сенеки «Троянки». — *434*

[34] *Посейдон* — в греческой мифологии бог моря. — *435*

[35] *Эхо* — в поэтической интерпретации Овидия — нимфа, наказанная богами и способная только повторять последние слова собеседника. — *435*

[36] Имеются в виду персонажи поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим». — *436*

[37] *Идоменей* — царь Крита, участник Троянской войны. — *437*

[38] *Гильдебрант* (или Хильдебрант) — герой поэмы Кареля де Сен-Гарда. — *437*

[39] *...Полиник иль брат его презренный...* — Имеются в виду сыновья Эдипа Полиник и Этеокл, ведшие братоубийственную войну. — *437*

[40] Буало противопоставляет Мольера как автора «высокой комедии», каковой для критика является «Мизантроп» (1666), Мольеру — комедиографу, использующему традиции народного площадного искусства. Герой комедии «Плутни Скапена» ловкий и находчивый слуга, желая проучить своего хозяина, обманом заставляет залезть его в мешок и избивает палкой, делая вид, что того бьют другие люди. Эту фарсовую сценку Буало и имеет в виду, хотя она не совсем точно сохраняется в его упоминании. — *439*

[41] «Новый мост» (фр.). — *439*

ГЕРМАНИЯ*

Мартин Опиц
(1597—1639)

Поэт, переводчик, теоретик искусства и политический деятель, Мартин Опиц сыграл выдающуюся роль в становлении немецкой поэзии XVII в., в развитии общественного самосознания в Германии. Почти вся сознательная жизнь и творческая деятельность Мартина Опица приходятся на трагичную в истории Германии эпоху Тридцатилетней войны (1618—1648 гг.). В стране, разделенной на противоборствующие лагери, в междоусобной борьбе, освящаемой религиозным знаменем, гибли сотни тысяч людей. И не случайно идейной основой поэзии Опица и стержнем его гражданской деятельности стали тенденция к национальному единству и открытая проповедь национальной консолидации. Мартину Опицу суждено было с замечательной силой выразить взгляды и настроения образованного бюргерства и дух немецкой нации в целом.

Мартин Опиц родился в небольшом силезском городке Бунцлау (ныне Болеславец в ПНР) в семье Себастьяна Опица, мясника по ремеслу. Не обладая ни знатностью, ни богатством, Мартин Опиц сумел тем не менее добиться официального

---

* *Комментарии к немецкому разделу составлены А. А. Гугниным (к сочинениям М. Опица и Ф. Логау) и Н .С. Бабенко (к сочинениям Ю. Г. Шоттеля и К. Вейзе).*

успеха в жизни. Уже в середине 20-х годов Опиц носит лауреатское звание. В 1627 г. он получает дворянский титул (фон Боберфельд); в том же году Опица с почетом принимают в аристократическое «Плодоносящее общество» (с титулом «Коронованный»). С 1636 г. и до своей смерти Мартин Опиц — официальный историограф польского короля Владислава IV. Такая внешне благополучная биография осталась бы лишним примером житейской удачливости, если бы за ней не стояло неизмеримо большее. В эти годы М. Опиц стал общепризнанным национальным поэтом и реформатором немецкой поэзии и литературного языка. Можно сказать, что за двадцать лет его творческой деятельности изменилось само лицо немецкой поэзии и немецкой литературы в целом. И здесь уместно вспомнить, что И. Р. Бехер в предисловии к изданной им антологии немецкой поэзии XVII в. (Tränen des Vaterlandes, 1954) писал о «выдающемся значении, которое именно поэзия XVII в. сыграла в возникновении немецкой национальной литературы», как восхищался он «богатством образов и мыслей, универсальными знаниями» поэтов XVII в.

Уже в своем юношеском трактате «Аристарх, или О презрении к немецкому языку» (1617 г.) М. Опиц выступил во имя немецкой национальной литературы, проповедовал бережное и уважительное отношение к родному языку, иллюстрируя его богатые возможности на примере своих собственных стихотворений на немецком языке.

«Книга о немецкой поэзии», написанная и изданная Опицем в 1624 г. — это прежде всего первая «поэтика» на немецком языке. Впоследствии она вызвала в Германии множество подражаний и в XVII и даже XVIII вв. Но ее значение определяется, конечно, не столько «первенством», сколько широким кругом важнейших вопросов, на которые обратил внимание М. Опиц и которые с тех пор постоянно находились в поле зрения немецких писателей. Подобно итальянским и французским классицистам, М. Опиц стремится возвысить в глазах читателей общественную значимость литературы, поднять ее авторитет. По его убеждению, поэзия «содержит в себе все искусства и науки» и возникла она в глубокой древности как «скрытая теология и наставление в божественном»; «божественное» же для М. Опица не что иное, как общий свод человеческих знаний, включающий в себя и учение о происхождении мира, и проблемы гражданской жизни и этики.

Отстаивая авторитет искусства, М. Опиц вступает в полемику с церковниками, пытавшимися в то время свести роль поэзии к популяризации и поэтизации религиозных сюжетов. В то же время он решительно выступает против дилетантства и бессодержательности в поэзии, против низведения литературы до уровня сочинительства пресловутых «стихотворений на случай», каковые, по мнению сословной элиты, и были настоящим искусством, призванным украсить и разнообразить светскую и придворную жизнь. Для М. Опица поэты — самые мудрые и самые ученые люди, дарующие свою мудрость и свои знания окружающим в особой высокохудожественной форме, не только доступной для восприятия, но и доставляющей удовольствие. Согласно М. Опицу, «благороднейшая цель поэзии — наставление, поучение и развлечение людей».

Возрождая веру в немецкий язык и в будущее немецкой поэзии, М. Опиц обращается к отечественной истории и приводит ряд примеров (начиная от трактата «О Германии» Корнелия Тацита), наглядно подтверждающих древность немецкого языка и немецкой поэзии и наличие в истории немецкой литературы ряда замечательных памятников, нуждающихся в самом внимательном изучении. Показателен тот факт, что один из важных литературных памятников XI в. («Annolied») М. Опиц впоследствии сам издал и прокомментировал.

Признавая решающую роль таланта и вдохновения в художественном творчестве, М. Опиц указал вместе с тем на насущную для поэтов и писателей необходимость овладения широким духовным кругозором, глубоким знанием античной культуры, искусства непосредственных предшественников и современников. Особое внимание в «Книге о немецкой поэзии» уделено вопросам профессионального ремесла поэта. Стилистические приемы, художественная композиция, тонкости метрики, поэтические тропы, рифма, специфика различных стилей — предмет постоянной заботы М. Опица. М. Опиц ссылается на Гомера и Горация, на Ронсара и Гейнзиуса,

использует материал из «Поэтики» Скалигера, многое заимствует у своих современников. Но в целом его трактат прозвучал свежо и новаторски для своей эпохи, ибо весь свод знаний по теории и практике поэзии был преподнесен на немецком языке, применительно именно к его особенностям и возможностям и подкреплен множеством убедительных конкретных примеров, взятых из немецкой литературы и собственного творчества Опица.

«Книга о немецкой поэзии» в течение жизни нескольких поколений оставалась ориентиром и своеобразным учебником для всех, кто пытался проложить свою борозду на поле немецкой словесности. Недаром многие современники М. Опица (среди них такие, как Г. Р. Веккерлин и П. Флеминг) и потомки обращались к М. Опицу с хвалебными и благодарственными словами.

«КНИГА О НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ»

Перевод осуществлен по изданию: Martin Opitz. Buch von der deutschen Poeterei. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Sechste erläuterte Auflage. VEB Max Niemeyer Verlag. Halle (Saale), 1955 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Nr. 1). При цитировании немецких, французских и др. текстов сохраняются графическое начертание букв и орфография, принятые в этом издании. Сверен Н. С. Бабенко. На русском языке публикуется впервые.

[1] Если не знать, что к чему, не владеть оттенками стиля,
Не соблюдать их черед, — за что же мне зваться поэтом?
Только ложный стыд предпочтет незнанье ученью!
(Гораций. Наука поэзии (К Пизонам), 87—89. Пер. М. Гаспарова)

В «Книге о немецкой поэзии» М. Опиц неоднократно ссылается на Горация как на признанный авторитет в вопросах поэзии и поэтики. — *443*

[2] По утверждению самого М. Опица (см. с. 484 наст. изд.), «Книга о немецкой поэзии» была написана им в течение пяти дней. Ни подтвердить, ни опровергнуть это свидетельство сейчас не представляется возможным. Известно, что непосредственным поводом к созданию «Книги о немецкой поэзии» явилась публикация в Страсбурге произведений М. Опица — «Martini Opicii Teutsche Pöemata...». Основу этого издания составили произведения, которые М. Опиц передал своему другу поэту Юлиусу Вильгельму Цинкгрефу (1591—1635) еще в 1620 г. во время своего годичного пребывания в Гейдельбергском университете. Осуществленное Цинкгрефом в 1624 г. издание не удовлетворяло М. Опица прежде всего по двум причинам: во-первых, в 1624 г. он был уже зрелым мастером в области силлабо-тонического стихосложения и с досадой смотрел на промахи в своих ранних стихах; во-вторых, публикация отдельных произведений казалась ему неуместной по политическим соображениям. Стремясь смягчить возможные нападки в свой адрес, М. Опиц действительно очень быстро написал «Книгу о немецкой поэзии», хотя ее основные идеи и выводы — плод многолетних размышлений и долгой предварительной работы писателя. — *443*

[3] «Я хотел бы быть неграмотным» (*лат.*). — *443*

[4] В 1622—1623 гг. М. Опиц был профессором философии и поэзии в гимназии в Зибенбюргене. Там им написаны поэма «Златна, или О душевном спокойствии» и книга о древних даках, которая до нас не дошла. — *444*

[5] *Микены* — родина Агамемнона, легендарного предводителя греков в Троянской войне. — *444*

[6] Имеется в виду *Альфонс* V, король Арагонский. См. о нем Сидни, прим. 30. — *444*

[7] Валентин *Зенфтлебен* (1574—1627) был с 1606 г. ректором школы в Бунцлау, где учился М. Опиц. — *444*

[8] В диалоге «Ион» Платон пишет:

«Все хорошие эпические поэты не благодаря умению слагают свои прекрасные поэмы, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми, точно так же и хорошие мелические поэты: как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения» (Полное собрание творений Платона в 15-ти томах. Пер. Я. М. Боровского. т. 9. Л., 1924, с. 84—85). — *445*

[9] *Заратустра* (Зороастр) — мифический основатель религии Древней Персии, Азербайджана и Средней Азии — зороастризма. Предания о Заратустре содержатся в собрании зороастрийских священных книг — «Авеста». — *445*

[10] *Плиний* Старший (23—79) — древнеримский писатель и ученый. Имеется в виду его «Естественная история», представляющая собой энциклопедию и содержащая обширные сведения по географии, космографии, медицине, истории, быту и экономике Рима и т. п. О *Гермиппии* как реальной исторической личности ничего не известно. — *445*

[11] *Диоген Лаэртский* (III в. н. э.) — составитель обзора древнегреческих философских учений. Опиц имеет в виду его сочинение «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов», где читаем: «Лин, по преданию, был сыном Гермеса и музы Урании, он учил о происхождении мира, о путях солнца и луны, о рождении животных и растений. Поэма его начинается так: Было время, когда все в мире явилося вместе...» (Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1979, с. 64). — *446*

[12] *Эвмолп* — мифический создатель элевзийских мистерий. — *446*

[13] Этот аргумент Опица в защиту поэзии является общим положением системы классицистов. — *446*

[14] *Эратосфен* Киренский (ок. 282 г. до н. э. — ок. 202 г. до н. э.) — древнегреческий математик, астроном, географ; с 246 г. до н. э. возглавлял Александрийскую библиотеку. — *446*

[15] В современном переводе (см.: Страбон. География в 17 книгах. Перевод. Статьи и комментарии Г. А. Стратановского. Л., 1964, с. 21) это место читается так: «Эратосфен указывает, что цель всякого поэта — доставлять наслаждение, а не поучать. Древние же, напротив, утверждали, что поэзия есть нечто вроде начальной философии, которая с детства вводит нас в жизнь и, доставляя удовольствие, формирует наш характер, чувства и поступки. И наша школа [стрическая школа. — *Г. С.*], сверх того, утверждает, что «только мудрец является поэтом» [слова стоика Диогена Вавилонского. — *Г. С.*]. Поэтому-то различные государства Греции первоначально воспитывают молодежь на поэзии; конечно, не для простого развлечения, но ради морального назидания». — *446*

[16] *Лактанций* (ок. III в. н. э.) — христианский писатель и учитель ораторского искусства; его называли «христианским Цицероном». — *446*

[17] *Кадм* Милетский (середина VI в. до н. э.) — один из первых греческих историков; *Ферекид* (VI в. до н. э.) — древнейший греческий историк; *Гекатей* Милетский (конец VI в. до н. э.) — греческий государственный деятель и логограф, объединявший в своих сочинениях этнографические, исторические и мифологические сведения. — *446*

[18] Исаак *Казобон* (1559—1614) — издавал во Франции и в Англии древнегреческих историков, в том числе в 1587 г. в Париже подготовил первое научное издание «Географии» Страбона. — *446*

[19] Это и дальнейшие рассуждения М. Опица направлены в первую очередь против попыток церковников осудить занятия поэзией как нечто «греховное». См. в этой связи: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 5. 1600 bis 1700. Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin, 1962, s. 120—123. — *447*

[20] Квинт Септимий Флоренс *Тертуллиан* (ок. 160 — после 220) — христианский богослов. — *447*

[21] Речь идет об одном из собеседников в «Диалогах» Платона. — *447*

[22] Músai (*греч.*) «музы»; homúsai (*греч.*) «аналогичные», «похожие», «однородные». М. Опиц ошибочно предполагает, что между этими словами есть не только звуковая, но и смысловая связь. — *447*

[23] Дамократ *Сервилий* (на рубеже н. э.) — автор стихотворных медицинских трактатов. — *448*

[24] Клавдий *Гален* (130—210) — римский врач и естествоиспытатель. — *448*

[25] Имеется в виду буколическая поэзия греческого поэта — Феокрита (III в. до н. э.). — *448*

[26] Упоминание М. Опица о Юлии Цезаре носит явно тенденциозный характер и его негативный оттенок трудно поддается объяснению. — *448*

[27] М. Опиц имеет здесь в виду усиление интереса к античной литературе в эпоху Возрождения. — *448*

[28] Имеется в виду Анжело *Полициано* (1454—1494) — итальянский поэт, гуманист, близкий к кружку Лоренцо Медичи. — *448*

[29] У Аристотеля в «Этике» это место звучит так: «Покровители любят покровительствуемых ими, последние дороги их сердцу даже в том случае, когда они им совершенно бесполезны и в будущем не могут стать полезными... сказанное более всего относится к поэтам: они слишком любят собственные произведения и лелеют их как своих детей» (Аристотель. Этика. Пер. Э. Радлова. Спб., 1908, с. 175).— *448*

[30] В дословном переводе: «В этой Спарте больше, чем где бы то ни было, хорошо их собственное, коренное — и кто знает по каким обстоятельствам. До сих пор мне не встретилось ни одного поэта, — а с Аквинием (впрочем, весьма посредственным поэтом) я был связан узами дружбы, — который бы не считал себя самым лучшим» («Тускуланские беседы», 5). Здесь и далее — в тех случаях, когда не указываются переводчики, — переводы с греческого и с латинского сделаны О. М. Савельевой, за что переводчик приносит ей глубокую благодарность. — *449*

[31] По преданию, богиня Гера наслала на Геракла безумие, и он убил своих детей.

Дидона — первоначально одно из финикийских божеств; затем миф о Дидоне был воспринят и развит сицилийскими греками и карфагенянами. По одному из мифов, Дидона покончила самоубийством, чтобы спасти Карфаген, который она сама основала, от воспылавшего к ней страстью берберийского царя Иарба. По римским сказаниям, она лишила себя жизни, не будучи в силах пережить разлуку с Энеем, нашедшим у нее приют после гибели Трои. — *449*

[32] *Максим Тирский* (II в.) — римский оратор; сохранилось около 40 речей.

[33] Древнему веришь коль ты, Меценат просвещенный, Кратину,
Долго не могут прожить и нравиться стихотворенья,
Раз их писали поэты, что воду лишь пьют...
(Гораций. Послания. 19 (к Меценату), 1—3. Пер. Н. С. Гинцбурга). — *449*

[34] *Алкман* (середина VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик. — *450*

[35] *Эпикур* (341—270 гг. до н. э.) — крупнейший древнегреческий философ-материалист. М. Опиц в оценке Эпикура и его последователей явно находится под влиянием церковников. — *450*

[36] В подстрочном переводе:

О прекрасная свобода, ты была бы моим провожатым,
Если бы ушел я туда, где хотел быть свободным!
О, как я сожалею о тебе! увы, сколько раз
Пытался сбросить ярмо, которому подчиняюсь помимо воли!

Потом я вновь ему подчинился, ибо я родился таким,
Что, не любя, я становлюсь свинцовым и деревянным,
Когда же я влюблен, лучшими делаются и душа, и голос,
И воображение, и — могущественнее — Муза.

Поэтому мне нужно любить, чтобы душа была доброй,
Чтобы перо зачало мое детище,
И тогда память обо мне переживет мою жизнь.

Я не хочу знать, чувствует ли человек после смерти:
Я верю, что я перестану описывать суету.
Доброе имя, которое остается после нас, лучшее для нас утешение.

Подстрочные переводы с французского языка — в тех случаях, когда не указываются переводчики, — сделаны В. П. Сидоровой. — *450*

[37] *Анахарсис* — ученый скиф в VI в. до н. э. — *451*

[38] Здесь и далее М. Опиц ссылается на труд римского историка Тацита «О происхождении германцев и местоположении Германии». — *451*

[39] *Арминий* (16 г. до н. э. — 21 г. н. э.) — вождь херусков, возглавивший восстание германских племен против римлян; в 9 г. н. э. в Тевтобургском лесу состоялось сражение, в котором германцы уничтожили три римских легиона под предводительством Вара. — *451*

[40] М. Опиц путает здесь французов с кельтами. — *451*

[41] Приводим это место в современном переводе: «У всех галльских племен, вообще говоря, существует 3 группы людей, которых особенно почитают: барды, предсказатели и друиды. Барды — певцы и поэты; предсказатели ведают священными обрядами и изучают природу; друиды же вдобавок к изучению природы занимаются также и этикой» (Страбон. География в 17 книгах. Пер. Г. А. Стратановского. Л., 1964, с. 188). — *452*

[42] Аммиан *Марцеллин* (330—400) — последний из плеяды великих римских историков, автор книги «Деяния». — *452*

[43] Так же, барды, и вы, векам сохранившие в гимнах
Сильные души мужей, загубленных жадной войною,
Распространили теперь, беспечные, множество песен.

(Лукан. Фарсалия, или Поэма о гражданской войне. Пер. Л. Е. Остроумова. М.—Л., 1951, с. 20). — *452*

[44] Отождествление кимвров — кочевого германского племени, уничтоженного на рубеже II—I вв. до н. э., — с датчанами — одно из заблуждений М. Опица. — *452*

[45] *Гиарн* (Hiarnes) — известный Опицу древнедатский поэт. Современная наука не располагает точными сведениями о его жизни и творчестве. — *452*

[46] Стихотворения этого неизвестного миннезингера до нас не дошли. — *452*

[47] *Винсбекен* (рыцарь фон Виндсбах) — под этим именем сохранились нравоучительные стихи (ок. 1220 г.), обращенные от имени отца к сыну. — *452*

[48] *Рейнмар Второй* (ок. 1200 — ок. 1260) — немецкий миннезингер. — *452*

[49] *Фридрих I* Барбаросса (1123—1190) — император «Священной Римской империи», представитель династии Гогенштауфенов; *Генрих VI* (1165—1197) — сын и наследник Фридриха I. — *452*

[50] М. Опиц ошибается: *Марнер* (середина XIII в.) был странствующим швабским миннезингером. — *452*

[51] *Зигехерр* (XIII в.) — малоизвестный немецкий миннезингер. — *452*

[52] *Вальтер фон дер Фогельвейде* (ок. 1170 — ок. 1230) — известнейший немецкий миннезингер; он никогда не был тайным советником императора Филиппа (1178—1208), и Гольдаст, на которого ссылается М. Опиц, этого не утверждает. Мельхиор фон Хаймисфельд *Гольдаст* (1578—1635) — швейцарский филолог; издал в 1604 г. сборник старонемецкой поэзии. — *452*

[53] М. Опиц цитирует отрывок из стихотворения «Got, dîner trînitâte...». (Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Hrsg. von H. Paul. 6. Aufl. Halle (Saale), 1945, S. 140. — *452*

[54] М. Опиц ошибается: поэты сицилийской школы писали на итальянском языке почти на сто лет раньше Франческо Петрарки (1304—1374). См. Бембо, прим. 24.

[55] «*Идея*» — третья книга «Поэтики» Скалигера. См. с. 68 наст. изд. — *453*

[56] Как урожай счастливый собрать, под какою звездою
Землю пахать, Меценат, и к вязам подвязывать лозы

Следует, как за стадами ходить, каким попеченьем
Скот разводить и каков с бережливыми пчелами опыт,
Стану я здесь воспевать...

(Вергилий. Георгики. I, 1—5. Пер. С. Шервинского) — *453*

[57] Свою самую большую и самую значительную в идейном и художественном отношении поэму «Слово утешения средь бедствий войны» М. Опиц написал зимой 1620—1621 гг. в Ютландии, но из осторожности (поэма была выдержана в протестантском духе) опубликовал ее лишь в 1633 г. М. Опиц говорит о «незаконченности» поэмы больше из тактических соображений. — *454*

[58] Ярчайшие светочи мира,
Вы, что по кругу небес ведете бегущие годы,
Либер с Церерой благой!
(Вергилий. Георгики. I, 5—8. Пер. С. Шервинского). — *454*

[59] Матерь Энеева племени! радость людей и бессмертных!
О всеблагая Венера!..

(Лукреций. О природе вещей I, 1—2. Пер. И. Рачинского). — *454*

[60] Имеется в виду Гильом Дю Бартас де Саллюст (1544—1590) — французский протестант, сторонник Генриха IV, автор поэмы «Неделя творения». М. Опиц ссылается на вторую часть поэмы. — *454*

[61] В подстрочном переводе:
Великий боже, показавший мне тайну происхождения всего,
Открой мне колыбель мироздания, покажи мне его детство,
Дозволь моей душе побродить по цветущим тропинкам
Сладко пахнущих садов, где змейкой текут
Четыре древние реки: расскажи мне, какой грех
Изгнал из божественного рая Адама и его племя. — *454*

[62] Все остальное, что ум пленило бы песнями праздный,
Все — достоянье толпы...
(Вергилий. Георгики. III, 2—3. Пер. С. Шервинского) — *455*

[63] См. для сравнения: Квинт Гораций Флакк. Сочинения. Пер. М. Гаспарова. М., 1970, с. 387, 146—153. — *455*

[64] Опиц относился к Даниэлю Гейнзиусу с большим уважением. Еще до личного знакомства в 1620 г. он перевел поэму Гейнзиуса «Хвалебная песнь в честь Иисуса Христа». Сборник поэтических произведений Гейнзиуса «De Tragoediae constitutione» вышел в 1611 г. — *456*

[65] Имеется в виду римский поэт-сатирик Персий Флакк. — *456*

[66] Секст *Проперций* (ок. 49 — ок. 15 гг. до н. э.) — римский поэт; Альбий *Тибулл* (ок. 50 — 19 гг. до н. э.) — римский поэт; Иоанн *Секунд* (Ян Николаи Эверхерст) (1511—1536) — популярный немецкий поэт; Петр Секунд *Лотихий* (1528—1560) — поэт, ученик Меланхтона, одного из виднейших немецких гуманистов. — *457*

[67] *Эхо* — стихотворение, в котором четная строка длинная, а нечетная состоит всего из одного слова, повторяющего последнее слово четной строки. — *457*

[68] *Доуза* (Jan von der Does) (1545—1604) — нидерландский поэт, писавший преимущественно на латинском языке. — *457*

[69] См. Опиц, прим. 2. Новое издание, о котором ниже говорит Опиц, было осуществлено в 1625 г. Martin Opitii. Acht Bücher, Deutscher Poematum durch ihn selber herausgegeben, auch also vermehret und übersehen, daß die vorigen damit nicht zu vergleichen sind. Breslau, 1625. — *457*

[70] *Сильвы,* Sylven, или *Леса,* Wälder, — стихотворения на случай, поэтическая смесь; так назывались в XVII в. собрания стихов. Название Wälder было популярно в Германии также в XVIII и XIX вв. — *457*

[71] В дословном переводе:
«Другим пороком страдают те, кто хочет сначала как можно быстрее охватить материал, и, следуя воспламенению и возбуждению, пишут без подготовки: поэтому и называются сильвы». — *457*

[72] Публий Папиний *Стаций* (см. о нём Кастельветро, прим. 33) — автор пяти книг стихов, известных под названием «Silvae» (см. Опиц, прим. 70). В дословном переводе: «...книжечки, которые излились сами во внезапном воодушевлении и наслаждении быстротой». — *457*

[73] Лире же Муза дала славословить богов и героев,
Лучших кулачных бойцов, коней, в ристании первых,
Да воспевать хмельное вино и юные страсти.
(Гораций. Наука поэзии (К Пизонам), 83—85. Пер. М. Гаспарова) — *458*

[74] Немецкая поэзия XVII века. Пер. Льва Гинзбурга. М., 1976, с. 36—37. — *459*

[75] Es geschah (*нем.*) «случилось»; er sah (*нем.*) «он увидел»; sie haben (*нем.*) «у них есть» («они имеют»). — *459*

[76] Правильная форма не «hot», а «hat». Если в русском переводе данного двустишия:
Насмешек тот не избежит,
Кому в делах не повезет,
вместо «избежит» поставить «избежёт», то получится рифма, иллюстрирующая мысль М. Опица. — *459*

[77] Courtoisie (*фр.*) «рыцарское служение»; devotion (*фр.*) глубокое почтение; madonne (*ит.*) «госпожа»; chevalier (*фр.*) «рыцарь»; petiert (*фр.*) «просит»; favore (*ит.*) «благосклонность»; serviteur (*фр.*) «слуга» — *460*

[78] «Тело и душа» (*греч.*). — *460*

[79] «Быстрая молния, выстрел Юпитера» (*нем.*). — *460*

[80] «Стрела Венеры» (*нем.*). — *460*

[81] См. Опиц, прим. 60 — *460*

[82] «Один великий факир, один друид, один брахман» (*фр.*). — *460*

[83] «...оттуда она пошла к Фетиде, своей подруге, и обратилась к Нептуну» (*голл.*). — *460*

[84] *Эриннии* — в греческой мифологии богини мщения, обитательницы Аида.

[85] «Приветствую Рим, дочь Арея» (*греч.*). — *460*

[86] «Приветствую тебя, Рим, дитя Марса» (*нем.*). — *460*

[87] В немецком языке, однако, прижилась форма «des Mars», «странная» для М. Опица. — *460*

[88] «Эней, Эсхил, Меценат» (*греч.*). Под дифтонгами М. Опиц понимает звуки, которые на письме в то время часто передавались двумя буквами, например: ä=ae. — *460*

[89] *Беллона* — богиня войны в римской мифологии. — *461*

[90] М. Опиц цитирует сонет из «Второй книги любви» (1560) Ронсара. Дословно:
Злобный северный ветер, пугающий скифов,
Тучи гоняющий, скалы колеблющий,
Море волнующий. — *461*

[91] Дословно:
Есть у меня сила, ею гоню печальные тучи,
Ею море волную и валю суковатые дубы. — *461*

[92] Гай Валерий *Катулл* (ок. 87 — ок. 57 г. до н. э.) — римский поэт, прославившийся любовной лирикой. Поэма об Аттисе, жреце и возлюбленном фригийской богини Кибелы — одно из известных произведений Катулла. Дословный перевод цитируемых строк звучит так: «Где живущая-в-лесу оленья самка, где полесу-бродящий кабан» (*лат.*). Художественный перевод этой поэмы см. в кн.: Катулл. Тибулл. Проперций. М., 1963, с. 96—99. — *461*

[93] *Публий* Сир (I в. до н. э.) — римский поэт.

[94] Дословно: «Благочестивая, тонконогая танцовщица — птица-изгнанница зимы» (*лат.*). — *461*

[95] *Йозефус* Юстус *Скалигер* (1540—1609)—сын Юлия Цезаря Скалигера, французский филолог-гуманист, издатель и комментатор античных текстов. — *461*

[96] Дословно следовало бы перевести: «погонятель», «атакователь», «раздира-

тель». В русском языке существительные от соответствующих глаголов неупотребительны. В переводе, как правило, передаются причастными формами. — *461*

[97] Дословно: «Ночной-бегун, сын-шатания, громкий-крикун, в-воздух-прыгающий, приносящий-добро, друг-любви, сокрушитель-голов, покоритель-львов, пленитель-сердец, сковывающий-уста, пьянящий-чувства, возбуждающий-дух, ноги-шатающий, нарушитель-спокойствия, всегда-наполненный» (*нем.*). — *461*

[98] «Ротик алый, земля круглая, руки красивые» (*нем.*). — *462*

[99] «Алый ротик, круглая земля, красивые руки» (*нем.*). Здесь М. Опиц правильно предугадал развитие языка, хотя в народных песнях формы типа «Das Mündlein rot» бытуют и до сих пор. — *462*

[100] Дословно: «Научиться искусству хорошо петраркизировать» (*фр.*). — *462*

[101] См. с. 479 наст. изд. — *462*

[102] «Приближаться», «маршировать» — онемеченные формы французских глаголов. — *462*

[103] «Сомневаться», «служить», «ликовать» — онемеченные формы латинских глаголов. — *462*

[104] «Двусмысленность» (*греч.*). — *462*

[105] «Излишество» (*греч.*). — *462*

[106] *Панза* — современник Цицерона. М. Опица здесь, видимо, подвела память: эту шутку Цицерона приводит Квинтилиан, но он не связывает ее с Панзой. — *462*

[107] «Победу завоевывает Венера» вместо: «Венера завоевывает победу» (*нем.*).— *462*

[108] «Себя счастливым этот считать хочет» вместо: «Этот хочет считать себя счастливым» (*нем.*). — *462*

[109] М. Опиц не различает звуки и буквы; речь идет о сонорных согласных.—*463*

[110] Горны разбив и кипя, — и это мы видели! — Этна
Клубы катила огня и размягшие в пламени камни.
(Вергилий. Георгики. I, 472—473. Пер. С. Шервинского) — *463*

[111] Дословно:

Как Этна, когда она извергает
Пламя в воздух и выплевывает кипящую смолу,
И затем выдувает черные тучи сквозь пустое жерло,
И заставляет взлететь целые груды камней и обломков (*нем.*) — *463*

[112] Дословно:

И словно Этна взметает из своих глубоких пропастей
Бездонное море пламени в облака. — *463*

[113] Примерно: «Прозрачный ключ вдали легко, ликуя, льется» (*нем.*).— *463*

[114] «Те, кто тебе это говорят» (*нем.*). — *463*

[115] «Я видел небо, такое прекрасное, такое чистое и ясное» (*фр.*). — *463*

[116] Примерно:
И я охотно, со всем почтением
Буду рад вам помочь услужением. — *463*

[117] «Цветущая Хюбла» (из Овидия). — *464*

[118] «Парнасский лавр» (из Вергилия), «пылающая Калабрия» (из Горация). — *464*

[119] Речь идет о книге римского оратора Марка Фабия Квинтилиана «Наставление в ораторском искусстве». — *464*

[120] Вино не течет, топором его рубят.
(Вергилий. Георгики. IV, 364. Пер. С. Шервинского). — *464*

[121] *Титир* — имя пастуха в «Буколиках» Вергилия (Эклога I). — *464*

[122] Он и коровам моим пастись, как видишь, позволил,
И самому мне играть, что хочу, на сельской тростинке.
(Вергилий. Буколики. Эклога I. 9—10. Пер. С. Шервинского). — *464*

[123] «Возлюбленный» Феокрита» (*лат.*). — *465*

[124] *Мегара* — город неподалеку от Афин, временами соперничавший с Афинами. — *465*

[125] *Диоклем*, или Диокл (III в. до н. э.) — полумифический герой, афинянин, один из правителей Мегары. — *466*

[126] Более точный, чем у М. Опица, перевод этой идиллии Феокрита см. в кн.: Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы. Пер. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1958, с. 59—60. Там же см. комментарий (с. 273—274) и разъяснения в послесловии (с. 215). — *466*

[127] «На следующий день» (*лат.*). — *466*

[128] «При наступлении света» (*лат.*). — *466*

[129] ...чуть только Титан над землею
Встанет и ночи покров распахнет лучами своими.
(Вергилий. Энеида. IV, 118—119. Пер. С. Ошерова). — *466*

[130] Здесь М. Опиц, очевидно, ошибается: у Катулла нет произведения под таким названием; о походе аргонавтов вскользь говорится в одной из его песен. — *466*

[131] В немецком тексте значится слово «reim». «Reim» может обозначать и «рифму», и «стих», и «стихотворную строку», и «ритм». У М. Опица слово «reim» чаще всего используется в значении «рифма». — *466*

[132] ε=eh, в немецком — долгий закрытый звук.
η-ä, в немецком — открытый звук. — *467*

[133] Пибрак, (Gui du Faur, seigneur de Pibrac) (1529—1589) — французский поэт, писавший моралистические четверостишия. — *467*

[134] Дословно:
Молись сидя, как повелевает грек,
Господу не угодно почитание на бегу,
Молитва должна ему воздаваться верным сердцем,
Но такое сердце только он может нам дать (*фр.*). — *467*

[135] Молитву сотворить — садись! — так грек нас поучает,
Кто просит впопыхах — прогневает творца:
Бог любит сильные и верные сердца,
Но где они — один лишь он и знает (*нем.*). — *467*

[136] Lehret (*нем.*) «учит»; bescheret (*нем.*) «дает», «дарует» (свыше); verehret (*нем.*) «почитает», «оказывает честь». — *467*

[137] Entgegen (*нем.*) «навстречу»; pflegen (*нем.*) «ухаживать»; verkehren (*нем.*) «общаться»; hören (*нем.*) «слушать»; ist — 3-е лицо ед. ч. глагола «sein» (*нем.*) «быть»; bist — 2-е лицо ед. ч. того же глагола. Необходимо отметить, что произношение отдельных звуков во времена М. Опица отличалось от современного литературного произношения в немецком языке. — *467*

[138] Признаться должен я — пусть тысяча желаний
Меня теснит — мне лучше не встречаться
С той, с кем мечтал бы я не расставаться,
Кто для меня и жизнь, и смерть, и цель скитаний.
Тебе, Венера, я ее предпочитаю,
Я милой не устану любоваться,
Как лань весной, не устает по лугу мчаться,
Она — венец всех чувств моих и всех мечтаний.
Ее походка, смех, улыбка — несравненны,
Она и говорит и дремлет так блаженно.
В каком ручье, в лесу, в горах, в долине
Ей нимфа равная по красоте найдется,
Чей локон светлый так призывно вьется,
Чьи губы алы так и чьи глаза так сини? — *467*

[139] Эрнст *Швабе* (ум. в 1626 г.) — немецкий поэт, знакомый М. Опица; написал книгу по теории стиха, которая до нас не дошла, но М. Опицу была известна в рукописи. — *467*

[140] «Елена», «Евфросиния» (*нем.*). — *467*

[141] «Снег»; «море» («озеро»); «как»; «которая» (*нем.*). — *467*

[142] «И перед смертью позвал он нас, своих детей» (*нем.*). — *468*

[143] «Вы, полные мха ущелья, вы, растрескавшиеся камни, вы, поля...» (*нем.*). — *468*

[144] «Стены сильного города и его рвы» (*нем.*). — *468*

[145] *Мелиссус* (Paulus Schede Melißus (1539—1632) — немецкий поэт.— *468*

[146] «Розу красную хотел я сорвать» (*нем.*). — *468*

[147] «Примите мои плохие стихи» (*нем.*). — *468*

[148] Когда меня к своим устам прижмешь, любовь моя,
Здоровой радости прилив испытываю я (*нем.*).
М. Опиц нападает на усеченную форму слова «gesund» (здоровый). Употребление усеченных форм было вообще очень характерно для немецкой поэзии — от средневековья и до XVII—XVIII вв. Попытки М. Опица как-то упорядочить и ограничить далеко не всегда уместное употребление подобных форм были своевременными и позитивными. — *468*

[149] В немецком правописании в XVII в. царил разнобой, так что похвала канцеляриям в данном случае вполне серьезна. — *468*

[150] Все пьет земля, а от земли деревья жажду утоляют,
Из моря пить обычно ветер прилетает,
И солнце в море пьет, луна пьет солнца свет —
Так почему ж, друзья, не должен пить поэт?
Данное четверостишие является вольным переводом М. Опица из Анакреона (см. ниже). — *468*

[151] Trinket (*нем.*) «пьет»; pfleget (*нем.*) «ухаживает»; wollet (*нем.*) «хочет». В своем четверостишии М. Опиц использует глагольные формы, которые затем стали обычными, общеупотребительными. Формы же, которые в XVII в. считались правильными (trinket и др.), впоследствии отмерли. — *468*

[152] Дословно:
Земля вбирает воду,
И пьют потом деревья,
Вбирает море воздух,
А солнце пьет из моря.
Луна же пьет от солнца.
Друзья, — так разве ж плохо,
Что сам люблю я выпить? — *469*

[153] Дословно: «Черная земля пьет, пьют ее деревья, море пьет воздух, солнце пьет море, а луна пьет солнце, что ж мне мешает, друзья? И сам я хочу пить» (*лат.*). — *469*

[154] Что мне проку оттого,
Что мою все песню хвалят?
Ты же — для кого пою —
Ты не слышишь песнь мою.
М. Опиц цитирует свое стихотворение «Галатея». — *469*

[155] «Что может сделать искусная рука?» (*нем.*). — *469*

[156] «Сын Венеры» (*нем.*). — *469*

[157] «Многоопытный герой» (*нем.*). — *469*

[158] «Тебе светит утренняя звезда» (*нем.*). — *469*

[159] «Сын», «герой», «звезда» (*нем.*). — *469*

[160] Пришельцам мы должны прием достойный оказать
И сердца доброту, коль можно, показать (*нем.*) — *469*

[161] Пришельцам мы должны прием достойный оказать
И — если можно — с солнцем их встречать (*нем.*). — *469*

[162] Стихотворение, цитируемое Опицем, в подстрочном переводе звучит так:
Что так нуждается в такте и размере?
Танец.
Что столь обычно в дни свадеб?
Танец.
Что может собрать так много девушек?
Танец.

Что заставляет собравшихся прыгать, если они видят, как другие танцуют?
Танец.
Что является врагом осмотрительности?
Танец.
Что водружает на лоб всем видные рога?
Танец.
Что заставляет расточать богатства?
Танец (*фр.*). — *469*

[163] На луг зеленый он меня выводит
И к свежему источнику подводит (*нем.*). — *470*
[164] И всех он исцеляет,
Хоть святости не знает (*нем.*). — *470*

[165] Для М. Опица ü — дифтонг, поскольку звук ü можно было на письме передать с помощью сочетания букв. — *470*

[166] Harren (*нем.*) «ожидать»; verwahren (*нем.*) «хранить»; rasen (*нем.*) «безумствовать»; gleichermaßen (*нем.*) «одинаково».— *470*

[167] Эти примеры М. Опиц взял из своего стихотворения «На 1621 год». — *470*

[168] Утверждая в немецкой поэзии ямб и хорей, М. Опиц не признавал трехсложник — дактиль, амфибрахий, анапест, считая, что они не могут быть столь же плодотворны для развития немецкой поэзии, как двусложные размеры. — *470*

[169] Эти примеры М. Опиц взял из псалмов Мартина Лютера, видного немецкого гуманиста, переводчика Библии, основоположника лютеранства. — *470*

[170] В научной литературе справедливо указывается, что ямб и хорей в немецкой поэзии практически использовались уже до Опица. Среди его предшественников называют Теобальда Хёка (1573—1618), Эрнста Швабе фон дер Хейде, Георга Рудольфа Веккерлина (1584—1653) и некоторых других. И все же именно М. Опиц впервые сформулировал и обосновал теоретически принципы силлабо-тонической системы для немецкого языка и последовательно претворял эти принципы в жизнь в собственном творчестве (см. об этом: S z y r o c k i M. Martin Opitz. Berlin, 1956).— *471*

[171] Дословно: «Венера не могла восторжествовать над Юноной» (*нем.*). — *471*

[172] Castitas (*лат.*) «непорочность»; pulchritudo (*лат.*) «красота». М. Опиц в своем стремлении свести систему немецкого стихосложения к двусложным размерам пытается даже сузить возможности гекзаметра и пентаметра — размеров достаточно гибких, чтобы вместить при необходимости вышеназванные слова. — *471*

[173] *Антимах* Колофонский (конец V в. до н. э.), *Бион* Бористенит (конец IV в. до н. э.), *Филет* (или Филит) с острова Коса (ок. 340—285 гг. до н. э.), Баххилид (род. в конце VI в. до н. э.) — античные поэты, на которых опиралась древнегреческая школа. — *471*

[174] В современном литературоведении происхождение и название александрийского стиха (двенадцатисложный силлабический стих с постоянными ударениями на 6-м и 12-м слогах и цезуре после 6-го слога) связываются с написанным во Франции стихотворным «Романом об Александре Македонском». М. Опиц в данном случае либо ошибается, либо у него в руках были какие-то, не известные нам источники. — *471*

[175] *Десятисложник* — размер силлабического стиха, распространенный во французской и польской поэзии. Французский эпический десятисложник, размер «Песни о Роланде», впоследствии с утратой паузы преобразовался в пятистопный ямб — один из самых употребительных стихотворных размеров. — *471*

[176] См. Драйден, прим. 91. — *471*

[177] Имеется в виду Тобиас Хюбнер (1577—1636) — поэт и переводчик, один из авторитетов влиятельного в Германии в XVII в. «Плодоносящего общества» — литературного аристократического содружества (основано в 1617 г.), ставившего своей целью сохранение чистоты и совершенствование немецкого языка. — *471*

[178] Приведенный сонет написан М. Опицем в ироническом духе. — *473*

[179] *Тиндарида* — дочь спартанского царя Тиндарея Клитемнестра, или Елена;

Вулкан, или Гефест, — хромой бог огня и кузнечного дела; сын Венеры, т. е. Амур, был слепым. — *473—474*

[180] *Пиэрия* — область во Фракии, где, по преданиям, обитали музы. — *475*

[181] В дословном переводе:

В хорошем смысле ты должен истолковывать слова других
И терпеть несовершенство ближнего,
Прощать ему его ошибку, и о ней не вспоминать.
Будь скор на похвалу и подумай, прежде чем порицать. (*фр.*). — *475*

[182] Николаус *Грудий* (ум. в 1571 г.) — брат Иоанна Секунда. См. о нем Опиц, прим. 66. — *476*

[183] *Сапфическая песня* — стихотворение, отличающееся своеобразным строфическим рисунком. Сапфическая строфа изобретена древнегреческой поэтессой Сапфо (VI в. до н. э.). — *477*

[184] В дословном переводе:

Прекрасные глаза красавицы меня погубили,
Нежный взгляд в мое сердце они устремили,
И меня превратили в бесчувственный камень,
Хотя мои волосы седы:
Как я был счастлив в молодые годы,
Когда в меня еще не проник прекрасный яд любви!
И я сам был слишком далек от вздохов, плача и плена!
Свободным я жил... — *478*

[185] В дословном переводе:

Мой возраст и моя кровь уже не столь бодры:
Смелые мысли не согревают мне сердце,
Моя седая голова больше не хочет склониться
Под ярмо любви... — *478*

[186] *Эпод* — в античном искусстве часть хоровой партии, следующая за строфой и антистрофой. Обладала собственным ритмом, отличным от ритма предшествующих строф. — *478*

[187] *Бернхард Вильгельм Нюслер* (1598—1643) — друг М. Опица в Бунцлау; писал стихи, но следа в литературе не оставил. — *478*

[188] Имеются в виду так называемые «Стовратные Фивы», столица Древнего Египта в эпоху Среднего и Нового царства. — *478*

[189] Имеется в виду Квинт Гораций Флакк. — *478*

[190] *Юнона* — *зд.*: римское божество, покровительница женщин. — *482*

[191] Очевидно, перед нами одно из стихотворений, которые М. Опицу приходилось писать по заказу состоятельных людей. Об Адамсе фон Бибране мы ничего не знаем, кроме того, что о нем сообщает М. Опиц в своем стихотворении. — *482*

[192] «Вольный перевод написанного по-итальянски стихотворения великого Абрахама фон Бибрана, брата умершего» (*ит.*) — *482*

[193] *Церера* — римская богиня земледелия. — *483*

[194] «Есть в певцах божество: мы пылаем, когда оно живо» (Овидий. Фасты. Пер. Ф. Петровского). — *485*

[195] Имеются в виду пятая и шестая книги «Сатурналий», написанных Макробием (см. о нем Тассо, прим. 14). «Сатурналии» написаны в форме застольных бесед между учеными-аристократами; предметом этих бесед является Вергилий, чьи произведения подробно разбираются и восхваляются. — *485*

[196] «На 13-м году жизни в Риме на состязании, посвященном Юпитеру Капитолийскому, в возрасте 30 лет был удостоен высокой почести среди латинских поэтов — увенчан венком по решению всех судей» (*лат.*). — *485*

[197] Имеются в виду «Письма» («Epistulae») римского писателя и оратора Плиния Младшего (в русском переводе см.: Письма Плиния Младшего. Пер. А. И. Доватура. М.—Л., 1950, с. 212—214). — *485.*

[198] ...*Автор «Диалога об ораторах»*... — т. е. Цицерон; *Лисий* (ок. 450—380 гг. до н. э.) и *Гиперид* (казнен в 322 г.) — известные афинские ораторы; Поллион *Азиний* (ок. 76 г. до н. э. — 5 г. н. э.) — римский государственный деятель, оратор

и историк; Корвиний *Мессала* (ок. 64 г. до н. э. — 13 г. н. э.) — выдающийся римский полководец и оратор, а также поэт-идиллик; ...*«Медея» Овидия*... — М. Опиц, очевидно, имеет в виду «Героиды» («Послания») Овидия, одной из героинь которых (письмо двенадцатое) является Медея; Луций *Варий* Руф (I в. до н. э.) — издатель «Энеиды» Вергилия, приобрел известность постановкой трагедии «Фиест» (29 г. до н. э.). — *486*

[199] М. Опиц, в общем довольно точно воспроизводящий текст К. Тацита, в данном случае почему-то решил «онемечить» перевод, введя «бургомистра» вместо «консула». — *486*

[200] В переводе с латинского это место у Тацита выглядит так: «...известность Еврипида и Софокла не замыкается в более тесных пределах, чем известность Лисия и Гиперида. А ныне, сверх того, ты обнаружишь больше таких, кто непрочь скорее отказать в славе Цицерону, чем Вергилию; и ни одно сочинение Азиния Мессалы не прославлено так, как «Медея» Овидия или «Фиест» Вария». И далее: «Больше того, я не побоюсь сопоставить жребий поэтов и их столь благостное общение с музами с тревожной и всегда настороженной жизнью ораторов. Пусть борьба и опасности, в которых они пребывают, доводят их порою до консульства, но мне милее безмятежное уединение, какое избрал для себя Вергилий, что нисколько не помешало ему снискать у божественного Августа благосклонность, а среди римского народа — известность» (Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Пер. А. С. Бобовича. Т. 1. Л., 1969, с. 381). — *486*

[201] Далее в оригинале следует перечисление 30 опечаток. — *487*

[202] *Стефанус* (Эстьен) — под этой фамилией известна семья французских книгопечатников и ученых, работавшая над изданием словарей и энциклопедий. — *487*

Фридрих фон Логау
(1604—1655)

Фридрих фон Логау, издававший при жизни свои стихи под псевдонимом Саломон фон Голау (нетрудно заметить, что Голау — анаграмма фамилии поэта), был в немецкой поэзии XVII в. одним из виднейших мастеров короткого стихотворного жанра: сатиры, эпиграммы, нравоучительного шпруха. Его вклад в немецкую литературу был оценен по достоинству лишь позднее Лессингом в «Письмах о новейшей литературе». Лессинг же опубликовал в 1759 г. избранные стихотворения Ф. фон Логау, справедливо отнеся поэта к числу предшественников просветительского движения в Германии XVIII в.

Ф. фон Логау родился в Брокуте в семье обедневшего дворянина. До 1625 г. учился в гимназии, затем несколько лет изучал юридические науки во Франкфурте-на-Одере. Доставшееся в наследство от отца имение было в середине 1630-х годов опустошено войсками Валленштейна, и Ф. фон Логау ищет пристанища на службе у силезских герцогов фон Бриг, одного из которых (Людвига IV) он сопровождал до самой своей смерти.

В 1638 г. были опубликованы «Erstes Hundert Teutscher Reimen-Sprüche Salomons v. Golau», а в 1654 г. — незадолго до смерти — «Salomons v. Golau Deutscher Sinngedichte drei Tausend». В последней из названных книг сосредоточено — за небольшим исключением — все творческое наследие поэта: эпиграммы, стихотворения на случай, сатирические стихи и шпрухи. Непритязательные по форме, эти стихи, однако, достаточно полно отразили и сложную эпоху, в которую жил и творил поэт, и его собственные раздумья. Тридцатилетняя война, феодальные распри, развращенность придворных нравов, нищета и страдания народа, возможные пути духовного единения нации, проблемы языка и литературы — все это нашло отражение в творчестве Ф. фон Логау.

ИЗ КНИГИ «ТРИ ТЫСЯЧИ НЕМЕЦКИХ ЭПИГРАММ»

Перевод осуществлен по изданию: Friedrich von Logau. Sinngedichte. Eine Auswahl. Hrsg. von Uwe Berger. Berlin, 1967. Сверен Н. С. Бабенко.

[1] Мысль Ф. фон Логау о том, что в основе рифмы должно быть не сходство в написании окончаний слов, а сходство их звучания при произношении стихов вслух, была для того времени важной и отнюдь не само собой разумеющейся. Это положение Логау позволяло учитывать многочисленные диалектные различия в немецком языке. — *488*

[2] В истории немецкой литературы неоднократно делались попытки приспособить законы античного стихосложения, основанного на различении долгих и кратких слогов, к немецкому языку. Однако уже М. Опиц утверждал: «Хотя мы и не можем, как греки, принять во внимание определенную протяженность слогов, но мы узнаем по ударению и тону, какой слог должен стоять под ударением и какой должен оставаться безударным» (см. с. 470 наст. изд.). Ф. фон Логау развивает мысль М. Опица. — *488*

[3] См. ниже, Логау, прим. 5 — *489*

[4] Имеется в виду Филипп фон Цезен (1619—1689), доходивший до абсурда в своих попытках «очистить» немецкий язык путем замены всех иноязычных слов исконно немецкими. В стихотворении «Немецкий язык» отчетливо выражается позиция Ф. фон Логау. Он осуждает как поклонение всему чужеземному, выражающееся в стремлении ввести в родной язык как можно больше иностранных слов, так и узколобый патриотизм, стремящийся выкорчевать даже общеупотребительные и укоренившиеся в родном языке иностранные слова. В этом стихотворении весьма отчетливо звучит также и мысль о том, что настоящее процветание родного языка и литературы возможно лишь в условиях мира. Стихотворение написано до окончания Тридцатилетней войны. — *489*

[5] «Плодоносящее общество» (Fruchtbringende Gesellschaft), основанное в 1617 г., было крупнейшим в XVII в. содружеством деятелей немецкой культуры, видевших свою национальную задачу в заботе о немецком языке. Фридрих фон Логау вступил в Общество в 1648 г., взяв себе прозвище Уменьшающий (у всех членов «Плодоносящего общества» были те или иные прозвища). Образ «Уменьшающего» возник по аналогии с представлением о лечебном растении — селезеночнике, уменьшающем размеры селезенки человека, которая, согласно медицинским представлениям XVII в., раздувалась от поселившейся в ней ипохондрии. — *489*

Юстус Георг Шоттель
(1612—1676)

Юстус Георг Шоттель родился в Эйнбеке и провел всю свою жизнь на севере Германии. Он учился в латинской школе в Гамбурге и изучал затем право в Лейдене. После недолгого пребывания в Виттенберге Шоттель оказывается в Брауншвейге, где ему препоручается роль воспитателя принца.

Страстный защитник немецкого языка, противник языкового смешения, Ю. Г. Шоттель принадлежал к числу ведущих грамматиков XVII в.; он явился также автором нескольких литературных произведений.

Делом всей жизни Ю. Г. Шоттеля стало создание крупного филологического труда «Детальное исследование главного немецкого языка» (Ausführliche Arbeit von der Teutschen HaubtSprache), появившегося в 1663 г. Этот труд включает две самостоятельные книги. Первая книга «Искусство немецкого языка» (Teutsche Sprachkunst), завершенная в 1641 г., посвящена грамматическому составу немецкого

языка; в десяти хвалебных речах «О древнем немецком языке» автор утверждает принципы философского подхода к языку.

Вторая книга «Искусство немецкого стихосложения» (Teutsche Vers- oder Reimkunst), написанная в 1645 г., явилась важным дополнением к «Искусству немецкого языка». Развивая теорию поэтического искусства, Ю. Г. Шоттель стремился раскрыть ценные качества немецкого языка, его широкие возможности и достоинства. Стремление к освобождению немецкой поэзии от канонов античной традиции получило в труде Шоттеля теоретическое и лингвистическое обоснование.

«Детальное исследование главного немецкого языка» получило широкое распространение еще при жизни Шоттеля. Этот труд Шоттеля, рассматриваемый преимущественно под историко-лингвистическим углом зрения, явился событием общекультурного значения и во многом отразил духовную жизнь Германии той эпохи. Увлечение родным языком, восхваление его достоинств приводили нередко к противопоставлению немецкого языка другим языкам, и в первую очередь романским. Сам же немецкий язык Шоттель, вслед за М. Лютером, причислял наряду с греческим и латинским к древнейшим языкам, за которыми утвердился статус главных языков.

В отличие от прочих грамматических трудов того времени, нормализационная грамматика Ю. Г. Шоттеля и его теоретические основания оказали непосредственное влияние на язык немецкой прозы и поэзии, в частности под его влиянием находились нюрнбергские поэты из окружения Г. Ф. Гарсдорфера.

«ДЕТАЛЬНОЕ ИСЛЛЕДОВАНИЕ ГЛАВНОГО НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА»

Перевод десятой хвалебной речи «Детального исследования главного немецкого языка» Ю. Г. Шоттеля осуществлен по изданию: Justus Georg Schottelius. Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haubt Sprache, 1663. Hrsg. von W. Hecht. Tübingen, 1967. Сверен А. А. Гугниным. На русском языке публикуется впервые.

[1] Патриотическое движение в защиту немецкого языка возродило живейший интерес к древним литературным памятникам (VIII—IX вв.). Ю. Г. Шоттель берется за создание первой истории древненемецкой литературы. Д. Г. Морхоф, поэт, теоретик искусства, историк, родоначальник немецкого литературоведения (1639—1691), посвящает ряд глав своего энциклопедического труда «Учение о немецком языке и поэзии» (Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie), появившегося в 1682 г., древнему языку и древней литературе немецкого народа.— *491*

[2] Глубокая диалектная раздробленность — наследие предшествующих этапов исторического развития Германии. Шоттель признавал право каждого диалекта на существование, однако в связи с характерным для XVII в. осознанным стремлением к единому литературному языку вставал вопрос о преодолении диалектной раздробленности, которая являлась препятствием для формирования общеязыковых форм. — *491*

[3] «...который по диалектам» (*лат.*). — *492*

[4] Мейссенский диалектный район, а точнее, вся верхнесаксонская языковая область (родина М. Лютера) считалась многими образцовой в языковом отношении. Современники Шоттеля сопоставляли существовавший там тип языка с аттическим диалектом Греции и с флорентийским в Италии. Однако сам Шоттель не ставил безоговорочно знака равенства между верхненемецким языком и мейссенским образцом. Он справедливо считал возможной базой формирования общего немецкого языка широкую территориальную область, не ограниченную рамками какого-либо одного диалекта. — *492*

[5] У Шоттеля понятие «верхненемецкий язык» (Hochdeutsch) имеет две трактовки: во-первых, это совокупность определенных диалектов, противопоставленных совокупности нижненемецких диалектов; во-вторых, это наддиалектный тип языка, который сам по себе не является диалектом, но есть «сам германский язык, каким его употребляют люди ученые, мудрые и опытные...» (цитируется по указанному

изданию, с. 174). Шоттель, представитель нижненемецкой диалектной области, считал неоспоримой престижность наддиалектного типа языка верхненемецкого образца, который приобретал все большее влияние во всех областях Германии, в том числе и на севере.

[6] Выдвинутое Шоттелем понятие «правильности» (Grundrichtigkeit) языка связано с его представлениями о сущности языка. Язык — это нечто самостоятельное, независящее от говорящего. Правильность присуща языку как его естественное, закономерное свойство. Язык — это объективная духовная реальность, которую нельзя считать созданием человека из-за ее абсолютной сущности. Задача, по мнению Шоттеля, состоит в том, чтобы раскрыть оформившуюся в языке «правильность» и умело пользоваться ей в письменной речи. — *492*

Кристиан Вейзе
(1642—1708)

Кристиан Вейзе родился в Циттау (Саксония). После окончания Лейпцигского университета он стал (1678 г.) ректором гимназии в своем родном городе. Педагогическая деятельность Вейзе сочеталась с литературным творчеством: он был не только автором учебников по разным дисциплинам, но написал ряд назидательных романов, множество драм и несколько сборников стихотворений.

К. Вейзе принадлежит к наиболее значительным немецким драматургам своего времени. Продолжая традиции школьного театра, идущие еще из XVI в., Вейзе ориентирует свое творчество на достижение воспитательных целей, и прежде всего на воспитание юношества. Причем воспитание понималось им широко: и как формирование подлинно нравственного отношения к явлениям жизни, и как выработка хороших манер и навыков в обходительности, необходимых в его представлении для образованного человека.

Перу К. Вейзе принадлежит более 60 драм. В них автор использовал библейские мотивы, исторические темы, а также оригинальные сюжеты из обыденной жизни.

В 1708 г., в последний год жизни К. Вейзе, после многократных сценических постановок в Герлице была напечатана его комедия «Неравный, но благородный любовный союз» (Christians Weisens ungleich und gleich gepaarte Liebes-Alliance). Печатному изданию своей комедии К. Вейзе предпослал довольно обширное предисловие, которое дает представление о его эстетических взглядах и принципах драматургической практики.

«НЕРАВНЫЙ, НО БЛАГОРОДНЫЙ ЛЮБОВНЫЙ СОЮЗ»

Перевод предисловия к комедии «Неравный, но благородный любовный союз», имеющего подзаголовок «О создании комедий и их пользе», сделан по изданию: Deutsche Literatur. Sammlungen literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. In Gemeinschaft mit W. Brecht und D. Kralik. Hrsg. v. H. Kindermann. Peihe: Aufklärung. Bd. 1. Aus der Frühzeit der deutschen Aufklärung. Christian Thomasius und Christian Weise. Hrsg. v. F. Brüggmann. Leipzig, 1928, S. 128—133. Сверен А. А. Гугниным. На русском языке публикуется впервые.

[1] В Германии XVI—XVII вв. Теренций принадлежал к числу наиболее авторитетных римских авторов. Его произведения рекомендовались школьными циркулярами для обязательного чтения, а также для школьных театральных постановок. Влияние Теренция сказывалось в архитектонике произведений немецкой драматургии тех лет (пролог, аргумент, пять актов, эпилог), в сохранении некоторых атрибутов драматического действия (напр., музыкальное сопровождение). — *494*

[2] «Почему бы не назвать комедию зеркалом человеческой жизни» (*лат.*). — *494*

[3] Перечисляются герои драм К. Вейзе на библейские сюжеты, традиционные для драматургии Германии XVI—XVII вв. — *495*

[4] «Между глубоким владением наукой жизни и обыкновенной ученостью» (*лат.*). — *495*

[5] «Согласно значительности» (*лат.*). — *495*

[6] К. Вейзе был не только автором драм, но и организатором театральных представлений, которые осуществлялись учениками школ. Сознавая своеобразие таких постановок, в сравнении с профессиональным театром, Вейзе стремился прежде всего к массовости, привлекая каждый раз не менее 150 учеников. — *496*

[7] «Да будет здравие юнцов важнейшим законом!» (*лат.*). — *496*

[8] «Прозаические построения» (*лат.*). — *496*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

Абрадат 146
Август Октавиан 42, 97, 176, 197, 216, 245, 252, 306, 330, 344, 346, 435, 486.
Августин Блаженный 253
Авзоний 93
Агафон 97, 108, 311, 361
Аглафонт 181,
Агрикола Р. 89
Агриппа Корнелий 155, 253
Агриппа Менений 149
Адриан 163
Азиний (Асиний) 486
Акций 261
Аламанни Л. 124
Алексамен Теосский 53, 69
Александр Афродисийский 109, 114, 115.
Александр Македонский 146, 151, 160, 163, 168, 188, 308, 312, 437
Александр Ферейский 152
Алкей 106, 194, 450, 477
Алкивиад 145, 196
Алкман 450
Алчати А. 313
Альбин 136
Альфонс V (Арагонский) 142, 444
Альцест 194
Аммоний 111
Амфион 134, 138
Анакреон 468, 469, 471
Анахарсис 451
Андроник 134, 304
Анний (Нанни) Витербский 414
Антимах 471
Антипатр 88
Антоний 102, 170, 344
Аполлоний 124
Апулей 107, 167, 447
Арат 70, 300, 313
Аратор 83
Арди А. 352
Арелл 195
Ареццо Г. д' 46
Ариосто Л. 72, 75—78, 94, 108, 126, 406, 408, 412
Аристид 114
Аристотель 31, 32, 52, 53, 55, 58—60, 69, 72, 76, 81, 84—87, 89—94, 96—98, 100, 102, 105, 108—112, 114, 115, 118—122, 125, 128, 138, 145, 148, 149, 160, 163, 166, 168, 172, 192, 193, 195—198, 207, 208, 211—214, 219, 220, 234, 236, 239, 245, 251, 263, 265, 277, 278, 280—283, 287, 294, 301, 308—315, 319, 322, 330, 335, 339, 340, 343, 352—356, 361—363, 365, 366, 368—383, 385—389, 400, 401, 413, 414, 420, 421, 423, 445, 448, 456, 464
Аристофан 47, 51, 196, 198, 207, 215, 330, 331, 360, 450
Арминий 451
Архелай 308
Архий 88
Архилох 106, 194
Аспасия 51
Ассуси Ш. д' 426
Антеней 355
Афанасий Александрийский 113, 114

Баиф Ж. де 309, 317
Баххилид (Бакхилид) 471
Бальзак Ж.-Л. 377
Барбен К. 426
Без Т. 164
Бембо К. 35—37, 41, 43—46
Бембо П. 34—36, 44, 46, 77, 164, 172, 316

* *Указатель составлен А. Н. Сергиевским.*

Бени П. 272, 378, 379
Берто 427
Биббиена Б. 164
Бион Бористенит 471
Боккаччо Д. 37, 43, 46—48, 76, 77, 112, 124, 134, 406, 408
Болоньетто Ф. 117
Бомонт Ф. 219, 232
Бошато 329
Боэций 109, 110, 149, 150
Боярдо М. 75, 78, 108, 412
Британик 421
Брут 142, 434
Бьюкенен Д. 164, 169, 283, 313, 386
Бэкон Ф. 189, 261

Валерий Попликола 67
Варий 486
Варрон 43, 196
Венген, фон 452
Вергилий 43, 47, 48, 61, 63, 72, 76, 77, 83, 84, 89, 92, 105, 110, 115, 117, 121, 126, 127, 129, 136, 138, 139, 144, 145, 156, 165, 173, 184, 186, 188, 194, 200, 201, 215, 218, 233, 235, 236, 281, 283, 300, 313, 318, 358, 408, 419, 422, 428, 448, 453—456, 462—464, 466, 485, 486
Веспасиан 145
Вида Д. 93, 309, 313, 314, 445
Вийон Ф. 426
Викториус 351
Винсбекен (Винсбах) 452
Витрувий 181
Вуатюр В. 409

Гален 448
Ганнибал 51, 122
Ганнон 413
Гарнье Р. 352, 359
Гатерий 176
Гауэр Д. 134, 184
Гварини Д. 315, 416
Гвиниселли Г. 48
Гейнзиус Д. 283, 309, 314, 386, 456, 457, 460, 461, 463, 465
Гекатей Милетский 446
Гелиодор 124, 140, 448
Генриетта Клевская 249
Генрих II 249, 358
Генрих VI 452
Гераклит Эфесский 151
Германик 163, 313
Гермиппий 445
Герод 70, 222, 446
Геродот 69, 135, 146, 413, 446
Гесиод 83, 113, 118, 134, 173, 313, 414, 446, 448, 477
Гиарн 452
Гигес 135
Гиерон I 161
Гиперид 486
Гольдаст М. 452
Гомбо Ж. де 430
Гомер 47, 52, 53, 70, 72—74, 76, 77, 84, 89—92, 94, 95, 105, 106, 109, 110, 113, 117, 118, 120—122, 124—126, 128, 129, 134, 160, 161, 173, 184, 194, 197, 200, 201, 218, 220, 233, 262, 300, 311, 318 416, 446, 447, 464, 477, 486
Гонорий 126
Гораций 52, 72, 78, 88, 89, 102, 125, 145, 154, 156, 160, 167, 181, 192, 194, 195, 197, 205, 207, 208, 211, 212, 214, 218, 220, 224, 238, 251, 308, 309, 313, 314, 335, 362—364, 367, 370, 371, 377, 390, 400, 401, 407, 411, 413, 416, 420, 422, 431, 445, 449, 456, 458, 478, 497
Готфрид Бульонский 283
Граттий М. 313
Грациан 93
Григорий Богослов (Назианзин) 245
Григорий XIV 124
Гроциус (Гроот) Г. 386
Грудий Н. 476

Даниэль А. 123
Данте Алигьери 37, 40, 46, 48, 76, 84, 92, 102, 110—112, 123, 124, 134
Дарес (Дарет) 106, 145
Дарий 146, 151
Деметрий 122
Демосфен 47, 77, 129, 170, 196, 486
Денхем Д. 206
Депорт Ф. 427
Джемма (Зизим) 126
Джиральди Чинцио 117, 118, 272, 412, 413
Джонсон Б. 210, 211, 213, 219, 222, 224, 228—233, 235, 238, 240, 243
Джотто 103
Диоген Лаэртский 446
Диоклем (Диокл) 466
Дионисий (Псевдо-Дионисий) Ареопагит 111, 112
Дионисий Сиракузский 161
Дионисий Старший 147, 245
Диотима 121
Домициан 93
Донат 58, 349
Донн Д. 184, 216
Доуза Я. ван дер 457
Дю Бартас Г. де 454, 460, 471
Дю Белле Ж. 252, 309, 310, 317
Дюнуа, де 316
Дю Рие П. 336, 342

Евдокс 313
Евпомпий 181
Еврипид 51, 57, 58, 87, 122, 125, 161, 167, 194, 196, 208, 214, 245, 246, 251, 260, 263, 298, 300, 305, 308, 315, 324, 327, 332, 346, 351, 352, 354—357, 370, 375, 387, 410, 419, 486

Жодель Э. 352

Заратустра (Зороастр) 445, 486
Зевкс (Зевксис) 181
Зенфтлебен В. 444
Зигехерр 452
Зонар 254
Зопир 146

Иаков Шотландский 164
Иероним 191
Иоанн Стобей (Стобейский) 195, 460
Исократ 114, 117, 122

Кавальканти Г. 46
Кадм Милетский 446
Казобон И. 446, 485
Каллимах 61
Каллисфен 160
Кальдерон П. 221
Кальмета (Колло В.) 41—43
Кальпренед 434
Кальпурния 96
Камилл 51
Канидия 145
Карл Великий 117, 316, 318
Карл V 118
Карл VIII 34
Каррето 272
Кастельветро Л. 301—303, 305, 306, 310, 312—314, 353, 370
Кастро Г. де 298
Катилина 170, 229
Катон Младший 118, 147, 156, 160, 434
Катон Старший 118, 139, 160, 434
Катулл 306, 461, 466
Каули А. 206
Квинтилиан 88, 89, 102, 184, 188, 313, 409, 413, 457, 464
Кино Ф. 226
Кипсел 147
Кир 137, 138, 140, 144—146, 149, 153, 158, 221, 434
Клавдиан 48, 126
Клаузер К. 173
Кливленд Д. 216
Клемент VII 309
Клито 181
Козмико Н. 44
Коклес 67
Коллуф 124
Команино Г. 112
Константин Великий 97
Корнель П. 210, 219, 222, 224, 225, 229, 230, 333, 355
Корнель Т. 226
Корнут 173
Корреджо А. 182
Крантор 125
Красс 170
Кратет 53
Ксенофонт 137, 140, 144—146, 221
Ксеркс 32, 259
Ктезий 413
Ктесифонт 77
Курций Марк 67
Курций Квинт 146
Курций 313

Лаберий 307
Лактанций 446
Ландино К. 173
Лелий 163, 252
Лев X 34, 309
Ливий Тит 52, 53, 94, 128, 146, 184
Ликрофон 208
Ликург 78, 300, 307
Лин 106, 112, 134, 300, 446
Липсий Ю. 193, 261
Лисий 486
Лисипп 195
Лоллий 125
Лопе де Вега 272, 305, 314, 315
Лотихий П. 457
Лукан 48, 52, 83, 84, 90, 124, 128, 139, 211, 448, 452
Лукиан 53
Лукреций 53, 83, 110, 139, 186, 192, 300, 313, 448, 454
Лукреция 139
Луллий Р. 311
Луцилий 218, 431
Людовик IX (Святой) 316
Людовик XIV 429

Маджи В. 121
Макробий 106, 107, 485
Максим Валерий 194
Максим Тирский 449
Максимилиан II 312
Малерб Ф. 415, 427
Маллий 306
Мальвиль К. де 430
Манилий 83, 139, 300, 313, 448
Маргарита Валуа 415

Маргарита Наваррская 415
Маргарита Французская 415
Марий 147
Марнер 452
Маро К. 409
Марцелл 93
Марцеллин 452
Марциал 93, 192, 204, 246
Мацциони Я. 109—112
Медичи Джулиано 34—38, 40—47, 49
Медичи Джулио 33
Медичи Лоренцо 34
Медичи Пьетро 34
Мезерэ Ф. де 429
Меланхтон Ф. 164
Меллисус П. 468, 469
Менандр 107, 197, 410, 422, 438
Менар Ф. 430
Мессала 486
Микеланджело Буонаротти 181
Мильтиад 147
Мольер Ж.-Б. 226, 400, 404, 438
Монтень М. 177
Мор Т. 144
Мосх 313
Мусей (Музес) 55, 106, 112, 124, 134, 446
Мюрет (Мюре) (Мурет) М.-А. 164, 352, 443

Нарцесс 39
Невий 261
Непот 94
Нерон 337, 420, 421, 443
Низоли 170
Никандр 70, 83, 300, 313
Нокс Д. 158
Нонн 93
Нума 78
Нюслер Б. 478, 481

Овидий 53, 94, 155, 165, 193, 216, 217, 235, 243, 316, 448, 457, 461, 484, 486
Олимп 106
Опиталь М. д' 164
Опиц М. 444
Оппиан 70, 300, 448
Орбиччани Б. 102
Орибантий Т. 106
Орфей 106, 112, 124, 134, 138, 300, 308, 446, 486
Павел Луций 67
Павсон 31
Пакувий 261
Палинген М. 313
Панза 462
Пареус (Вендлер Д.) 245
Парменид 70, 110, 134, 448
Паррасий 181
Патеркул 208, 212
Пелатьери Я. 90
Пелетье дю Манс Ж. 309, 310, 317, 430
Периандр 147
Перикл 196
Персий Флакк 431, 456, 485
Петрарка Ф. 37, 43, 46—48, 71, 76, 92, 102, 122, 124, 134, 453, 462
Петроний 205, 211, 413, 415
Пибрак Г. де 467, 475
Пизон 88
Пиколомини А. 109, 353
Пиндар 107, 113, 114, 153, 161, 262, 300, 313, 316, 318, 477, 478
Пинья Д. де 412
Пифагор 70, 134, 300, 447
Плавт 43, 55—57, 167, 184, 196—198, 215, 217, 324, 327, 331, 346, 351, 354—356, 358, 359, 422, 445—447, 458, 485
Платон 51, 54, 59, 69, 86, 87, 100, 107—109, 111, 112, 115, 121, 122, 129, 134, 135, 142, 149, 153, 157, 162, 163, 193, 197, 312, 313, 381, 413, 417, 418
Плиний Младший 93, 264, 485
Плиний Старший 181, 445
Плутарх 32, 52, 94, 112, 152, 160, 163, 180, 245, 413, 417
Полигнот 31, 181
Полициано А. 313, 448
Помпей Гней 128, 147
Помпей Трог 94
Понтано Д. 83, 139, 164, 313
Пракситель 106
Прокл 121, 122, 447
Проперций 457
Протагор 311

Рабле Ф. 406
Рафаэль 181
Регул 181
Рейнмар Второй 452
Ренье М. 431
Ришелье А. 219, 226, 227, 334, 352
Роберт II Анжуйский 164
Робин Гуд 157
Робортелло Ф. 108, 115, 116, 381
Романо Д. 182
Ронсар П. 309, 317, 352, 358, 428, 448, 450, 453, 457, 461—463, 471, 474, 477
Росиус Ж.-В. 271
Росси Н. 355

Саклинг Д. 206, 231

Саллюстий 184, 417
Саннадзаро Я. 150, 165, 313, 457
Сапфо 477
Сарри Г. 165
Светоний 48, 94, 187
Себастьян Венецианский (Себастьяно дель Пьембо) 182
Север Кассий 147, 306
Север Луций 147
Сегре Ж. де 412
Секунд И. 457
Селим (Салим) 126
Сенека Младший 48, 53, 122, 166, 187, 193, 211, 215, 217, 240, 242, 245, 251, 298, 321, 374, 384, 419
Сенека Старший 48
Сен-Желе М. де 409
Сенья 353
Серапион 313
Сервилий 448
Серен 83
Серси 430
Серторио А. 182
Сеян 229
Сидни Ф. 184
Силий Италик 83, 124, 128, 300
Симеон Метафраст 413
Симонид 161, 471
Симул 195
Синезий (Синесий) 106, 337
Сир 461
Скалигер И. 313, 461
Скалигер Ю. 155, 162, 164, 172, 194, 214, 309, 313, 314, 342, 352, 354, 445, 453, 463
Сократ 51, 60, 69, 109, 129, 147, 163, 181, 198, 250, 330, 437, 447
Солон 70, 134, 447
Софокл 57, 87, 120—122, 144, 163, 196, 201, 208, 215, 246, 251, 258—260, 300, 307, 315, 324, 327, 333, 346, 351, 352, 354, 356, 368, 374, 386, 390, 410, 422, 423, 433, 450, 486
Софрон 69
Спенсер Э. 184
Сперони С. 129, 316
Стаций 93, 94, 124, 125, 128, 194, 457
Стернхолд Т. 238
Стесихор 106, 464, 471
Стефанус (Эстьен) 487
Стило 196
Стиль Д. 158
Страбон 417, 446, 451, 464
Строцца Э. 34—41, 43—45, 49
Сулла 147, 204
Сфондрато Ф. 124
Сцевола 67
Сципион Азиатский 161, 163
Сципион Африканский 51, 146, 161, 163, 252
Сципион Насика (Назика) 161, 163
Сэндис Д. 238

Табарен (Жерар А.) 271, 426, 439
Тамерлан (Тимур) 178
Тарквиний Гордый 146
Тассо Б. 124, 126
Тассо Т. 283, 315, 416, 436
Татий 124
Тацит 187, 367, 420, 451, 452
Теофиль де Вио 346
Теофраст 357
Теренций 43, 47, 144, 163, 166, 184, 197, 210, 214, 215, 252, 351, 348, 354, 356, 358, 406, 410, 415, 422, 439, 494
Тертуллиан 447
Тибулл 457
Тимант 342
Тиртей 134, 139
Тит 128
Тициан В. 181
Траян 93
Тремелий Э. (Тремелиус И.) 138
Триссино Д. 124, 126, 129
Трифоне Г. 42, 43
Турнеб О. де 313

Уитерс Д. 205
Уоллер Э. 206
Уоттон Э. 133

Фабиан (Фабий Пиктор) 187
Фаворин 111
Фалар 147
Фалес 134, 313
Фарината 46, 48
Фемий 207
Феогнид 70
Феодор 447
Феодосий 126
Феокрит 165, 300, 358, 428, 448, 465
Ферекид 446
Феспис (Феспид) 304, 433
Фидий 106
Филипп II 316, 452
Филипп Македонский 153, 181, 423
Филет (Филит) 471
Филопон 105
Филострат 413
Фичино М. 115
Флавий Иосиф 253, 254
Флакк 124
Флетчер Д. 217, 219, 230—232, 233, 238
Флоридор 329

Фогельвейде В. 452
Фокилид 70, 134, 139
Фокион 147
Фома Аквинский 111, 112, 117, 123
Фоссиус (Фоссий) Г.-И. 335
Фотий 416
Фракасторо Д. 83, 313
Франциск I 164, 309, 316
Фрегозо Ф. 34, 35, 37—41, 49
Фридрих I Барбаросса 452
Фукидид 52
Фульвий 160

Хейлс 231
Хильперик I 316
Хопкинс Д. 238
Хризипп 125

Цезарь Юлий 48, 59, 93, 96, 97, 117, 128, 147, 163, 176, 242, 307, 437, 448
Цестий (Сестий) 188
Цинна 204
Цинциннат 118
Цицерон 37, 43, 47, 48, 51, 66, 72, 77, 88, 93, 102, 129, 140, 143, 147, 153, 170, 192, 195, 204, 245, 313, 408, 447, 449, 462, 486

Черрато П. 313
Чино да Пистойя 37
Чосер Д. 134, 144, 158, 165, 184

Швабе фон дер Хайде Э. 467
Шеландр Ж. 257
Шекспир У. 176, 217, 221, 229—233, 238

Эвмолп 446
Эзикий Милетский 111
Эзоп 107, 145, 157, 163
Элиан 106
Эмпедокл 52, 70, 83, 110, 134, 300, 313, 448
Энний 48, 134, 160, 161, 184, 315, 450
Эпаминод 164
Эпикур 450
Эпихарм 330
Эразм Роттердамский 155, 313, 447
Эратосфен 446, 447
Эсхил 87, 94, 208, 215, 246, 258—261, 283, 300, 307, 323, 324, 327, 351, 352, 354, 433, 450
Эсхин 77

Ювенал 201, 211, 217, 431, 456, 460
Югурта 51, 94
Юлий II 34
Юниус Старший 138
Юстин 145, 146, 221

СОДЕРЖАНИЕ

Ранний европейский классицизм (XVI—XVII вв.) . . 5

ИТАЛИЯ
(*составитель М. Л. Андреев*)

Джан Джорджо Триссино

Посвящение «Софонисбы» (*перевод Н. И. Нусиновой*) 31

Пьетро Бембо
Рассуждения в прозе о народном языке (*перевод М. Л. Андреева*) 33

Юлий Цезарь Скалигер
Поэтика (*перевод с лат. Н. А. Федорова*) 50

Антонио Минтурно
Поэтическое искусство, содержащее законы поэзии героической, трагической, комической, сатирической и всех прочих ее видов (*перевод М. В. Кувшиновой*) . . . 71

Лодовико Кастельветро
«Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная (*перевод М. Л. Андреева*) 81

Торквато Тассо
Рассуждения о героической поэме (*перевод М. Н. Архангельской*) 104

АНГЛИЯ
(*составитель В. Т. Олейник*)

Филип Сидни
Защита поэзии (*перевод В. Т. Олейника*) 133

Бен Джонсон
Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразие

отношения автора к своему времени (*перевод В. Т. Олейника*) 174

Джон Драйден

Эссе о драматической поэзии (*перевод В. Т. Олейника*) 202

Джон Мильтон

О том роде драматической поэзии, который называется трагедией (*перевод Ю. Б. Корнеева*) 245

ФРАНЦИЯ

(*составитель Н. П. Козлова*)

Жан де Ла Тай

Об искусстве трагедии (*перевод М. С. Гринберга*) 249

Франсуа Малерб

К г-ну де Флюрансу на его книгу «Искусство украшать» (*перевод Е. А. Гулыги*) . 255

Ода королеве (*перевод М. И. Шлайна*) 255

Франсуа Ожье

Предисловие к трагикомедии Жана де Шеландра «Тир и Сидон» (*перевод М. С. Гринберга*) 257

Жан Шаплен

Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений (*перевод Е. В. Клюевой*) 265

Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» (*перевод Г. К. Косикова*) 273

Ипполит-Жюль Пиле де Ла Менардьер

Рассуждение (*перевод Г. К. Косикова*) . 299

Франсуа д'Обиньяк

Практика театра (*перевод М. С. Гринберга*) 320

Пьер Корнель

Рассуждения о полезности и частях драматического произведения (*перевод Н. П. Козловой*) 361

Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости (*перевод В. Покровского, в новой редакции Н. П. Козловой*) 378

Рассуждения о трех единствах — действия, времени и места (*перевод В. Покровского, в новой редакции Н. П. Козловой*) . 384

Жан-Батист Мольер
Критика «Школы жен» (*перевод А. М. Арго*) 392

Жан де Лафонтен
Сказки и новеллы в стихах (*перевод Е. П. Гречаной*) 406

Пьер-Даниэль Юэ
Трактат о возникновении романов (*перевод Е. П. Гречаной*) 412

Жан Расин
Предисловие к трагедии «Андромаха» (*перевод А. Оношкович-Яцыны*) 419
Предисловие к трагедии «Британник» (*перевод А. Кочеткова*) 420
Предисловие к трагедии «Береника» (*перевод Н. Я. Рыковой*) 421

Никола Буало
Поэтическое искусство (*перевод С. С. Нестеревой и Г. С. Пиларова под ред. Н. А. Шенгели*) 425

ГЕРМАНИЯ
(*составитель А. А. Гугнин*)

Мартин Опиц
Книга о немецкой поэзии (*перевод А. А. Гугнина*) 443

Фридрих фон Логау
Из сборника «Три тысячи немецких эпиграмм» (*перевод А. А. Гугнина*) . . . 488

Юстус Георг Шоттель
Детальное исследование главного немецкого языка (*перевод Н. С. Бабенко*) . . 491

Кристиан Вейзе
«Неравный, но благородный любовный союз», представленный несколько лет назад в комедии (*перевод Н. С. Бабенко*) . . 494

Комментарии 499

Указатель имен 609

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ
КЛАССИЦИСТОВ

Заведующая редакцией
М. Д. Потапова

Редактор М. И. Шлаин

Художник Ю. А. Боярский

Художественный редактор
Л. В. Мухина

Технический редактор
З. С. Кондрашова

Корректоры
Н. И. Коновалова,
Л. А. Костылева

Тематический план 1980 г. № 165
ИБ № 799

Сдано в набор 27.05.80.
Подписано к печати 24.10.80.
Л-113104. Формат 70×90¹/₁₆
Бумага тип. № 2.
Гарнитура Литературная.
Высокая печать.
Усл. печ. л. 45,63.
Уч.-изд. л. 45,02.
Тираж 27100 экз. Зак. 1986
Цена в пер. № 7—3 р. 80 к.,
в обложке — 3 р. 50 к.
Изд. № 1419.

Издательство
Московского университета.
103009, Москва, ул. Герцена, 5/7.
Набрано в тип. Изд-ва МГУ.
Москва, Ленинские горы,
отпечатано в тип.
Московская типография № 6
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательств
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88,
Южнопортовая ул., 24.

В серии

«УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА»

вышли в свет:

«Поэзия Октября» *(1977 г.)*

«Античные риторики» *(1978 г.)*

«Русская сентиментальная повесть» *(1979 г.)*

**«Русская поэзия конца XIX—
начала XX века»** *(1979 г.)*

«Императорский Рим в лицах» *(1980 г.)*

**«Литературные манифесты
западноевропейских романтиков»**
(1980 г.)

В серии

„УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА“

в 1981 году

выйдет в свет книга

«Мемуары декабристов»
(Южное общество).

(под ред. В. А. Федорова и И. В. Пороха)

В книгу включены воспоминания членов Южного общества Н. В. Басаргина, М. И. Муравьева-Апостола, А. В. Поджио, содержащие ценные сведения о формировании идеологии декабристов, деятельности тайных обществ, о следствии по делу декабристов и событиях декабристской каторги и ссылки. Издание снабжено вступительной статьей, биографическими справками о декабристах—мемуаристах, научным комментарием к текстам их мемуаров, именным указателем.

В серии

„УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА“

в 1981 году

выйдет в свет книга

«Русская романтическая повесть»

(под ред. В. А. Грихина)

В книгу вошли предромантические и романтические повести русских писателей конца XVIII — первой трети XIX в.: Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. Погорельского, А. А. Бестужева-Марлинского, В. К. Кюхельбекера, О. М. Сомова, В. Ф. Одоевского, Н. Ф. Павлова, М. Н. Загоскина, А. Ф. Вельтмана; представлены основные виды жанра романтической повести; историческая, фантастическая, светская и др. Издание снабжено вступительной статьей, биографическими справками о писателях—романтиках, комментарием к тексту и именным указателем.

В серии

„УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА“

в 1981 году

выйдет в свет книга

«Спутники Чехова»

(под ред. В. Б. Катаева)

В книгу включены произведения писателей — современников А. П. Чехова (Н. А. Лейкин, В. В. Билибин, И. Н. Потапенко, И. Л. Леонтьев-Щеглов, Александр Чехов), игравших заметную роль в литературной жизни России в конце XIX — начале XX в. и оказавших определенное воздействие на жизненный и творческий путь знаменитого русского писателя, автора «Палаты № 6» и «Вишневого сада».

Издание снабжено вступительной статьей, биографическими справками о писателях, комментарием к тексту и именным указателем.