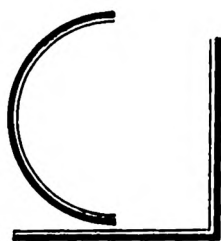




ВОЛЬТЕР

---

ЭСТЕТИКА



ИСТОРИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
В ПАМЯТНИКАХ  
И ДОКУМЕНТАХ

---

---

---

ВОЛЬТЕР

---

---

ЭСТЕТИКА

---

---

СТАТЬИ  
ПИСЬМА  
ПРЕДИСЛОВИЯ  
И РАССУЖДЕНИЯ



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1974

---

Редакционная коллегия

---

Председатель  
М. Ф. ОВСЯННИКОВ

А. А. ЛНИКСТ  
В. Ф. АСМУС  
К. М. ДОЛГОВ  
А. Я. ЗИСЬ  
М. А. ЛИФШИЦ  
А. Ф. ЛОСЕВ  
В. П. ШЕСТАКОВ

---

Составление,  
вступительная статья  
и комментарий  
В. Я. БАХМУТСКОГО

---

Перевод  
Л. ЗОНИНОЙ и Н. НАУМОВА

Стихотворные переводы  
Э. ЛИНЕЦКОЙ

---

Научный редактор  
О. Д. АНДРЕЕВА



# СОДЕРЖАНИЕ

*В. Я. Бахмутский*  
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

9

РАЗДЕЛ I  
ПРЕДИСЛОВИЯ К ДРАМАМ

33

Письма, написанные в 1719 году,  
содержащие критику  
«Эдипа» Софокла,  
«Эдипа» Корнеля  
и «Эдипа» самого автора  
*Пер. Л. Зониной*

34

Письмо к отцу Поре,  
незульту  
*Пер. Л. Зониной*

58

Предисловие к «Эдипу»  
издания 1730 года  
*Пер. Л. Зониной*

59

Рассуждение  
о трагедии  
*Пер. Н. Наумова*

70

Посвящение г. Фолкенеру,  
английскому негодннту,  
впоследствии послу в Константинополе  
*Пер. Н. Наумова*

83

Письмо г. маркизу Шипионе Маффеи,  
автору итальянской «Меропы»  
и многих других знаменитых сочинений  
*Пер. Н. Наумова*

89

Рассуждение  
о древней  
и новой трагедии  
*Пер. Н. Наумова*

100

Предисловие  
к «Нанине»  
*Пер. Н. Наумова*

117

Рассуждение г. Дюмолара,  
члена многих академий,  
о главных трагедиях  
на сюжет «Электры»,  
написанных  
в древности и в новое время,  
а в особенности  
об «Электре» Софокла  
*Пер. Н. Наумова*

123

Предисловие  
к комедии «Шотландка»  
*Пер. Н. Наумова*

154

Историческое и критическое  
рассуждение  
по поводу трагедии «Гебры» (отрывок)  
*Пер. Н. Наумова*

157

Отрывок  
из исторического и критического  
рассуждения  
о «Доне Педро»  
*Пер. Н. Наумова*

158

Письмо  
Французской Академии. 1778 г.  
*Пер. Н. Наумова*

160

Рассуждение переводчика  
об «Ираклии» Кальдерона  
*Пер. Н. Наумова*

170

РАЗДЕЛ II  
СТАТЬИ ИЗ «ФИЛОСОФСКОГО СЛОВАРЯ»  
*Пер. Л. Зониной*

173

Древние  
и новые

174

Драматическое искусство	187
Прекрасное	214
Буффонада, бурлеск	217
Данте	222
Изящество	225
Эпопея	227
Ум, остроумие	241
Преувеличение	251
Басня	255
Гений	262
Стиль жанра	265
Вкус	267
Воображение	281
Литература <i>Пер. Н. Наумова</i>	291
Новое, новизна <i>Пер. Н. Наумова</i>	293

РАЗДЕЛ III  
СТАТЬИ И ПИСЬМА  
*Пер. Н. Наумова*

295

Философские письма  
Письмо восемнадцатое

296

Обращение  
ко всем нациям Европы

301

Комментарии  
к Корнелю

315

«Жизнь и мнения  
Тристрама Шенди» Стерна  
в переводе с английского  
г. Френе

316

Письма  
*Пер. Н. Наумова*

319

Комментарии

343

В этой книге собраны далеко не все статьи Вольтера, посвященные вопросам искусства. Проблемы эстетики занимали Вольтера на протяжении всей его долгой творческой жизни. Само по себе это не удивительно; общеизвестно, какое огромное значение придавали французские просветители искусству. Удивление может вызвать другое. Читая статьи Вольтера, нельзя не обратить внимание на то, что главное место в них занимают вопросы художественной формы. Это, конечно, не случайно. Как и другие просветители, Вольтер видел в искусстве могучее средство преобразования мира и свои собственные произведения всегда насыщал злободневными общественными, философскими и политическими идеями, но, настаивая на том, чтобы искусство воспитывало и учило, Вольтер различал в нем план содержания и план выражения — область формы, — и только с последней связывал *собственно эстетическое* переживание, чувство красоты. Форма, утверждал Вольтер, и отличает изящную словесность от других видов литературы.

Это вовсе не означает, что категория формы для Вольтера бессодержательна. Более того, безусловная серьезность искусства, по его мнению, не только в содержании, но и в самой форме, в эстетическом переживании как таковом, в том, что принадлежит сфере «приятного», а не только «полезного», если воспользоваться известной формулой Горация, столь часто цитируемой Вольтером. Интерес Вольтера к проблемам формы как особой специфики искусства имеет причины как субъективного, так и объективного порядка.

Художественное творчество для Вольтера было только одной из многих сфер его духовной деятельности. Разносторонность Вольтера поражала современников. «Нет, конечно, — писал Фридрих II, — это не один человек совершает ту поразительную работу, которую приписывают г-ну Вольтеру. В Сире проживает целая Академия, составленная из

самых избранных людей. Там живут философы, переводящие Ньютона, эпические поэты, Корнели, Катуллы, Фукидиды, и труды этой Академии издаются в свет под именем Вольтера, подобно тому, как победы целой армии приписываются одному полководцу». Сам Вольтер шутил, что не отдаст предпочтения ни одной из муз, а любит их всех. Как ни исключительна разносторонность Вольтера, для XVIII века она — явление характерное. И Дидро, и Руссо, и Монтескье были не только писателями. Энциклопедия, в которой они все сотрудничали, была естественной формой для выражения их духовного «я». Недаром Вольтер стал автором «Философского словаря» — энциклопедии, созданной усилиями одного человека. Идея энциклопедии — детище XVIII века, по определению Гегеля, «периода мыслительного рассудка», склонного всюду вносить разграничения, обособлять отдельные сферы в нечто самостоятельное, устанавливая между ними скорее внешние, чем внутренние связи. Однако границы между отдельными сферами тогда еще не отвердели, и переход от одной сферы к другой совершался естественно и свободно, человеческий ум воспринимал каждую из этих сфер как особую форму своей духовной деятельности, как особый язык, на котором он выражал, конечно, разное, но в чем-то и единое содержание.

Разграничение содержания и формы было характерно и для эстетики классицизма, которая рассматривала содержание как непосредственный эмпирический жизненный материал, а в форме видела начало художественной организации, превращающей этот жизненный материал в прекрасное и стройное произведение искусства. Противопоставление содержания и формы — только одно из проявлений присущей культуре XVII века оппозиции природы и цивилизации, индивида и общества, чувства и разума. Эта оппозиция сохранила свое значение и для культуры Просвещения, но приобрела иное содержание и смысл.

Просветители подхватили и развили принципы рационализма XVII столетия. Их основное оружие — разум — революционная сила, отрицающая все существующие общественные отношения и соответствующие им нравственные и духовные ценности, основа будущего идеального общества. Выраженная в классицизме позиция человека, сознательно относящегося к миру и к самому себе, способного действовать на рациональных основаниях — в политической, экономической, культурной, нравственной и художественной сферах, — оказалась близкой мыслителям XVIII века, но получила новую основу. Просветители пытались снять дуализм разума и природы, на котором строилась философия Декарта, искусство и эстетика классицизма.

Разумными и прекрасными были признаны все естественные устремления человеческой личности. Защита естественных прав человека, реабилитация материальной, чувственной стихии жизни составляла важную сторону идеологии Просвещения. Однако разрешить противо-

речие цивилизации и природы, целого и частного просветителям не было дано. Во всех своих построениях они исходили из изолированного индивида, взятого вне истории, как самостоятельная монада, и представляли себе общество как искусственную организацию, возникшую в результате добровольного соглашения, договора между отдельными, независимыми, живущими обособленно лицами, решившими вступить в общественный союз и ради выгод, которые он им сулил, поступиться некоторой долей своих естественных прав и свобод. Поэтому никакой общественный порядок не представлялся возможным без известного ограничения свободы человека, принудительного или добровольного, и идеальное состояние оказывалось не разрешением противоречия между цивилизацией и природой, а лишь попыткой примирения его.

Интерес к вопросам искусства в философии XVIII века неотделим от решения этой проблемы. Она составляет сердцевину и эстетики Вольтера.

Искусство, в глазах Вольтера, — порождение цивилизации, создание искусственное, творение человеческого духа, на котором лежит печать разума человека и его воли. Источником прекрасного является форма, в которой выступает воля художника, торжествующая над грубой и текучей эмпирией жизни. При этом форма подразумевает строгую систему правил в виде заданного ритма, рифмы, лексических, стилистических и других норм. В художнике Вольтер ценил артистизм, виртуозное мастерство, способность преодолеть трудности, систему ограничений, накладываемых на него законами формы, установленными правилами. «Никогда не существовало, — писал Вольтер, — такого искусства, которое не ценилось бы сообразно с его трудностями... Недаром греки поместили муз на вершину Парнаса; чтобы добраться до них, нужно преодолеть множество препятствий» \*. Правила — цепи, оковы, но именно этим оковам «мы обязаны превосходными произведениями на нашем языке».

Как ни формально понимание прекрасного у Вольтера, оно обладает серьезным жизненным содержанием и неотделимо от общественного и нравственного идеала писателя.

Одна из важнейших категорий вольтеровской эстетики — *правдоподобие*: изображаемое должно соответствовать естественному здравому смыслу, всеобщим законам разума. Но есть здесь и другая, не менее важная сторона: требование правдоподобия — то есть только *подобия* правды, *видимости* ее — предполагает создание художественной иллюзии, которую Вольтер понимает шире и иначе, чем реалисты XVIII века (например, Дидро), стремившиеся внушить читателю, что расска-

\* Цитаты из произведений Вольтера во вступительной статье даются в переводе В. Я. Бахмутского.

занное ими не выдумка, а быль. Подобное стремление Вольтеру всегда оставалось чуждым.

Иллюзия лежит для него в самой природе искусства, является непременным условием красоты. «Прекрасное,— писал Вольтер,— лишь то, что естественно», но естественность языка поэзии иллюзорна, ибо это естественность художественно организованной речи, которая сама есть плод искусства.

Условием прекрасного является сочетание вещей, исключаящих, казалось бы, друг друга. Художественное произведение должно оставлять впечатление непринужденности и свободы, тогда как на самом деле предполагает строгое соблюдение правил. («Мы желаем,— говорил Вольтер,— чтобы автор был непрестанно в цепях и тем не менее казался свободным, и мы признаем поэтами только тех, кто выполнит эти условия».)

Поэзия соединяет слова по звучанию и другим эстетическим, а не только смысловым категориям (ее цель — музыкальность и гармония: «красота слога, подобно гармонической музыке, пленяет слух»), она стремится представить перед нашим духовным взором живой индивидуальный образ, основана на свободной игре воображения, сближающей далеко отстоящие друг от друга явления и предметы, и поэтому часто вступает в противоречие с логической и грамматической структурой обычной речи, с абстрактной природой языка. Вместе с тем Вольтер требует от поэта строгого соблюдения всех языковых и логических норм («величайшая заслуга стиха в том, что он не уступает в точности прозе»); иначе поэзия может утратить не только естественность обычной речи, но и ясность, которая, по Вольтеру, составляет самую суть искусства, предназначенного высветлять все темное, смутное и неясное, созидать разумный, упорядоченный мир.

Итак, естественность — всего лишь эстетическая иллюзия, ибо она — только видимость непреднамеренного, а на деле достигается неустанным трудом, филигранным, виртуозным мастерством. Вольтер отмечает, что естественность возникает лишь на развитых ступенях истории искусства. В эпосе, мифе все грандиозно и сверхъестественно, напыщенно и неправдиво; люди еще не научились находить точные слова, заключать свои мысли и чувства в изящно построенные фразы. Сама форма не приобрела пока необходимой пластичности и гибкости, которые позволили бы художнику выразить любую мысль и оттенок чувства.

Двойственная природа «естественной искусственности» художественного стиля определяет и двойное восприятие его читателем. Поскольку создается видимость естественности, читатель перестает ощущать затрудненность формы, воспринимает ее как нечто, неотделимое от содержания, глубоко индивидуальное (последнее и создает впечатление



естественности), как единственно возможный способ выражения данной мысли или чувства.

С другой стороны, он сознает, что естественность — это всего лишь видимость, и поэтому ценит виртуозность художника, его способность преодолеть любые поэтические трудности, казаться свободным. При этом оба плана не отменяют друг друга, а присутствуют одновременно, создавая особый художественный эффект.

Было бы, однако, неправильным думать, что первый план восприятия касается содержания искусства, а второй — только его формы. Преодоление поэтических трудностей для Вольтера не самоцель, а средство создания художественных ценностей. Он резко полемизирует с Ударом де Ламоттом, сравнивавшим поэта с фокусником, просеивающим зерна проса через игольное ушко, и утверждавшим, что подобные выкрутасы могут представлять интерес только лишь как преодоленная трудность. «Тот, кто станет преодолевать трудности ради одной заслуги преодоления,— писал Вольтер,— безумец; но тот, кто из недр препятствий исторгнет красоты, услаждающие всех,— мудр и неподражаем. Весьма трудно создавать прекрасные картины, красивые статуи, хорошую музыку, хорошие стихи».

Но дело не только в этом. Художественный стиль определяется объектом, но в то же время несет на себе печать личности своего творца, моделирует авторскую концепцию мира, общественные, нравственные и художественные идеалы писателя. (Вот почему стиль не может восприниматься как нечто, естественно выросшее из самого жизненного материала, в нем всегда ощущается творческая воля писателя, преднамеренность, сознательный выбор.) С этой точки зрения идея «искусственной естественности» имеет более широкое, нежели только одно эстетическое, значение, она выражает общественный идеал Вольтера — гармонию цивилизации и природы. Вольтер ценил естественность как антипод примитивности и варварства, как качество высокоцивилизованного человека, для которого общественные нормы и правила поведения (то есть нечто искусственное) стали естественными чертами его натуры.

## II

Искусство обращено к публике и не существует вне воспринимающего его читателя, зрителя, слушателя. В связи с этим в эстетике Вольтера важнейшее значение приобретает *категория вкуса*. Вкус — особое эстетическое чувство, «чувствительность по отношению к прекрасному и уродливому». Но сфера красоты — форма, а потому вкус ограничивается лишь оценкой внешней стороны художественного про-

изведения, не затрагивая всей глубины его содержания\*. Мы уже видели, что форма для Вольтера внутренне содержательна; это относится и к категории вкуса. Вкус — изощренное культурой понимание красоты и одновременно — непосредственное чувство. «Вкусу мало видеть, понимать красоту произведения, ему необходимо эту красоту почувствовать». Будучи непосредственным чувством, вкус одновременно и аналитичен, это умение дифференцировать, отделять сильное от слабого, способность разбираться в оттенках. («Ему мало смутного ощущения, смутной растроганности, ему нужно разобраться во всех оттенках, ничто не должно ускользнуть от мгновенного распознавания».) Вкус — чувство, пронизанное мыслью, в нем соприкасаются культура и природа, искусственное и естественное, он — своеобразный посредник между ними, свидетельство того, что не всегда они должны выступать как полюсы, что гармония между ними возможна.

Где нарушается равновесие между культурой и природой — там возникает дурной вкус. На ранних этапах развития искусства вкус, по мнению Вольтера, еще не образовался — отсюда, например, неумеренность и бессвязность восточной поэзии («быть напыщенным куда легче, чем тонким, точным и изящным»), но в варварском вкусе есть своя сила и даже своеобразное обаяние цельности и мощи. Собственно дурной вкус возникает лишь в эпохи упадка, в условиях цивилизации, удалившейся от природы: «Его услаждают приправы чрезмерно острые и изысканные», «он находит красоту лишь в изощренных украшениях и нечувствителен к прекрасной природе». Именно такой период переживает, по мнению мыслителя, современная Вольтеру дворянская цивилизация XVIII века. «Боясь оказаться подражателями, художники ищут окольных путей и все дальше и дальше отходят от прекрасной природы, которую удалось уловить их предшественникам». Писатели оригинальничают, стремятся блеснуть новым выражением, прибегают к формальным ухищрениям, выкрутасничают, утомляя читателя «переизбытком искусственных образов, из которых половина, по крайней мере, совершенно бесполезна».

Высший расцвет французское искусство переживало в период классицизма XVII века: «...то был ясный день, после которого наступили долгие и печальные сумерки». Вольтер высоко ценит литературу века Людовика XIV, стремится в своем собственном творчестве достойно продолжать ее традиции, но многое в классической доктрине он уже

\* Последнее требует творческого воображения, которое есть достояние гения. В эстетике Вольтера уже намечается оппозиция гения и вкуса, которая будет иметь столь важное значение в «Критике способности суждения» Канта (см. статью «Гений»; показателна и характеристика Шекспира как гения «без малейшего проблеска вкуса» и т. п.).

отвергает, а то, что принимает и ценит, никогда не считает чем-то непреложным, само собой разумеющимся, не нуждающимся в обосновании разумом. «Всякий, кто решается высказать то или другое суждение,— писал Вольтер,— должен обосновать его; в противном случае он показывает себя недостойным иметь собственное мнение».

Вольтер подчеркивал, что классицизм выражает дух французской культуры и соответствует строю ее языка. Но тем самым классицизм для Вольтера уже утратил свое абсолютное универсальное значение и стал всего лишь одной из возможных художественных систем. У каждого народа свои национальные традиции и свое представление о прекрасном, связанное с образом жизни, состоянием культуры, господствующими нравами. Вкусы различны. И то, что нравится на берегах Темзы или Тибра, совсем необязательно должно пользоваться успехом в Париже. Вкусы неодинаковы и у одной и той же нации в разные периоды ее истории. Так, резко изменился вкус англичан по сравнению с эпохой Шекспира или вкус французов по сравнению со временами Рабле и Плеяды.

Представление о том, что Просвещение было антиисторично, еще достаточно широко распространенное, нуждается в серьезных оговорках и уточнениях. У просветителей был интерес к истории и по-своему глубокое понимание ее. В XVIII веке впервые были заложены основы научного изучения истории, и значение исторических трудов самого Вольтера в этом отношении трудно было бы переоценить. Историзм пронизывает все суждения Вольтера об искусстве. У него присутствует ясное понимание того, что каждое явление искусства вырастает на определенной исторической и национальной почве и в ней находит свое объяснение. Но историзм Вольтера иной, чем у мыслителей XIX века, у которых он стал особой жизненной и эстетической позицией, заключающейся в способности вжиться в любую эпоху, в любое историческое воззрение, в любую художественную систему, все понять и все принять, во всем найти свою особую, неповторимую красоту. Вольтер, напротив, убежден, что «есть ценностей незыблемая скала» и «всегда пребудет истиной утверждение, что картины, созданные Вергилием, выше, нежели картины Томсона, а Расин и Мольер — божества рядом с другими театральными авторами».

Отвергая все авторитеты, подвергая всех и вся разрушительной критике, просветительский разум искал опору, абсолютное, незыблемое начало. Такую опору он находил в человеческой природе, стоящей над историей и служившей просветителям нормой, масштабом, позволяющим мерить, судить и оценивать различные социальные и исторические формы жизни.

Все меняется и развивается, но человеческая природа остается неизменной. Новые слова необходимы для обозначения новых предметов,

новых научных понятий. «Но — совершаются ли открытия в человеческом сердце? — спрашивает Вольтер. — Существуют ли иные страсти, чем страсти, в которые проник Расин? Существует ли иная евангельская мораль, чем у отца Бурдалу?» К этому добавим: Вольтер всегда полагал, что не естественное, а общественное состояние отвечает истинной сущности человека, ибо в самой человеческой природе заложен общественный инстинкт, и потому только в обществе, в условиях цивилизации человек может явить свою подлинную сущность. Дикарь — «это животное, которое еще не полностью развило свои свойства, куколка, которая станет бабочкой через несколько лет». Идеал Вольтера — прекрасная, проникнутая разумом, цивилизованная природа. Этот идеал един для всех времен и народов, несмотря на различия нравов, законов, обычаев. «Добродетель и порок, — писал Вольтер, — моральное добро и зло во всех странах — это то, что полезно или вредно обществу». Единые и всеобщие нравственные принципы Вольтер называет «естественными законами». «Пусть мне укажут страны или даже сообщества из десяти человек, где не почитали бы того, что полезно общему благу, тогда я соглашусь, что естественного закона не существует».

Наличие такой нормы определяет и особый характер вольтеровского историзма. Различные национальные и исторические формы искусства Вольтер рассматривал не только в исторической перспективе, одну после другой, но ставил их рядом. Он судил их с точки зрения своего идеала, устанавливая между ними строгую иерархию. На вершине этой иерархии, в общем, всегда оставался классицизм, которому больше, чем какому-либо другому художественному стилю, удалось, по мнению Вольтера, приблизиться к «прекрасной природе», «уловить ее».

### III

Главное направление художественных интересов Вольтера связано с театром, в котором Вольтер видел трибуну для пропаганды новых идей, могучее и действенное средство просвещения, «школу морали»\*. Драматургию, и в особенности трагедию, он рассматривал как самую высокую форму словесного искусства, а самого себя считал прежде всего драматургом. Его литературная деятельность открывается трагедией «Эдип» (1718), а венчают ее трагедии «Ирина» и «Агафокл» (1778).

Когда Вольтер начинал свой творческий путь, французская классическая трагедия переживала глубокий упадок и кризис, и стремление вдохнуть в нее новую жизнь, создать новый театр определило художе-

\* Вот почему в предисловиях к драмам, в статьях и письмах, посвященных различным вопросам театра, полнее всего раскрываются эстетические взгляды Вольтера.

ственные искания писателя, его пристальный интерес к театральному искусству и к драме у других европейских народов. «Моя любовь к родине,— говорил Вольтер,— никогда не закрывала мне глаза на заслуги иностранцев, напротив, как добрый гражданин, я стараюсь обогатить мою страну сокровищами, которые родились не в ее лоне».

Здесь прежде всего должно быть названо имя Шекспира. С Шекспиром Вольтер познакомился во время своего пребывания в Англии (1726—1729), явившегося переломным моментом в духовном развитии писателя. Знакомство с английской политической жизнью, философией и литературой способствовало формированию просветительских идеалов Вольтера. Для эстетики Вольтера важную роль сыграл, в частности, шекопировский театр, открывший ему новый художественный мир, основанный на совсем иных эстетических принципах, нежели театр французского классицизма. Острым интересом к Шекспиру проникнуты статьи и письма Вольтера 30-х годов, посвященные вопросам театра. Наиболее развернутая характеристика Шекспира была дана Вольтером в Восемнадцатом письме «Философских писем»: «Он создал театр, у него был гений, яркий и мощный, естественный и высокий, но не было ни малейшего проблеска хорошего вкуса, ни малейшего знания правил. Я выскажу вам парадоксальную, но справедливую мысль: достоинства этого писателя погубили английский театр. В его чудовищных фарсах, именуемых трагедиями, рассыпаны столь прекрасные сцены, столь потрясающие и ужасающие отрывки, что эти пьесы всегда игрались с большим успехом. По истечении двух столетий странные и ни с чем не сообразные выдумки этого автора завоевали привилегию считаться великими».

Обращает на себя внимание, что в каждой фразе здесь заключено одновременно и утверждение и отрицание, приятие и неприятие. Шекспир для Вольтера — непостижимая загадка, он опровергает все эстетические нормы, на которых был воспитан Вольтер, и в то же время «воодушевляет воображение и потрясает сердце». Загадка усиливается еще и оттого, что Вольтер ясно ощущает, что прекрасное и величественное в Шекспире не может быть отделено от того, что ему кажется «несообразным», «диким», «уродливым». Сравнивая поэтический гений Англии с густым деревом, взращенным самой природой, буйно и неровно растущим вверх, беспорядочно раскинувшем свои ветви, Вольтер пишет: «Оно умирает, если вы пытаетесь, совершив насилие над его природой, подстричь его, как деревья в садах Марли». Сравнение с деревом, взращенным самой природой, как нельзя точнее выражает отношение Вольтера к Шекспиру. Английский поэт для него — сама природа, но не природа классицистов, цивилизованная и облагороженная, а естественная и дикая — «природа, говорящая своим собственным языком, без всякой примеси искусства».

Это начало «природы» и «свободы», воплощенное в шекспировском театре, обладало для Вольтера огромной притягательной силой. Защита естественных прав человека, его свободы, борьба против абсолютистского и религиозного гнета составляли важную сторону мировоззрения писателя. Но герои Шекспира не только привлекали Вольтера своей естественностью и свободой, они и отталкивали, пугали его, казались слишком своевольными, необузданными, нецивилизованными. Отношение к Шекспиру у Вольтера всегда оставалось двойственным, и при всем уважении к нему он никогда не порывал с эстетикой французского классицизма. Если Шекспир для Вольтера — «сама природа», то искусство классицизма — «сама цивилизация» с ее достоинствами и пороками. На пороки цивилизации Вольтер никогда не закрывал глаза, но цивилизованное состояние всегда ставил выше «естественного» и оставался певцом прогресса. Величие Корнеля, Расина и Мольера он связывал с цивилизующей ролью французского абсолютизма: «Хорошая комедия была неизвестна до Мольера, как и искусство выражения истинных страстей было неизвестно до Расина, ибо цивилизация достигла своего расцвета лишь в это время».

Шекспировский театр и классицизм Вольтер судил с точки зрения своего идеала «прекрасной природы». Этот идеал определил и те требования, которые Вольтер предъявлял к трагедии как жанру, понимание ее задач и целей.

Вслед за Аристотелем назначение трагедии Вольтер видел в возбуждении чувства сострадания и страха: «...истинная трагедия состоит в патетическом и ужасающем зрелище», это «живая картина человеческих страстей». Однако даже многим лучшим трагедиям XVII века не хватало истинно трагического начала, разговоры в них заменяли непосредственное изображение действия, которое одно только способно по-настоящему взволновать зрителя, растрогать его. Вот почему зрители часто оставались холодными и покидали театр, так и не испытав настоящего трагического волнения. Да и сами герои больше рассуждали, чем чувствовали и действовали, никогда не давая волю своим страстям, никогда открыто не выражая своих страданий, а ведь человек прежде всего существо чувствующее, и потому он не может отвергнуть те требования, которые предъявляет к нему природа. Здесь и заключены главные преимущества английского театра перед французским. «Ваши пьесы, — писал Вольтер Болингброку, — даже наиболее неправильные, имеют одно большое достоинство — живость действия». И в другом месте: «Все рассуждения Корнеля кажутся ледяными по сравнению с истинно трагическим этого Жюль» (Жюль — имя ярмарочного скомороха, которым Вольтер часто называет Шекспира).

Но для истинной трагедии мало одной патетики, глубины страданий и размаха страстей, свойственных шекспировскому театру. Ведь чело-

век — не просто чувствующее существо, он — разумно чувствующее существо, способное возвыситься над своей природой, морально свободная личность. Этим и привлекала Вольтера трагедия французского классицизма. Он ценил в ней общественный пафос, высокое сознание нравственного долга, присущее ее героям, их способность властвовать над своими страстями, сообразовывать свои слова и поступки с интересами других людей.

В «Рассуждении о трагедии» Вольтер писал, что любовь в английском театре «вырождается в распутство», потому что не показана внутренняя борьба долга и страсти: «Нужно, чтобы любовь приводила к несчастьям и преступлениям, дабы видно было, сколь она опасна, либо чтобы добродетель торжествовала над ней, дабы показать, что ее можно победить».

Идеал Вольтера — цивилизованная природа, и поэтому он придает такое большое значение благопристойности французского театра, рядом с которым шекспировский театр кажется ему диким и варварским. В выражении своих чувств и страстей французы всегда остаются цивилизованными людьми, считающимися с установленными общественными нормами и приличиями. «Эта цивилизованность,— говорил Вольтер,— закон самой природы, который они развили в себе лучше, чем другие народы».

Вольтер отвергал и творческую свободу Шекспира, которую воспринимал как бесформенность, как нарушение меры и вкуса, и противопоставлял английскому театру дисциплину правил и строгую форму трагедии классицизма.

Вольтер признавал стеснительный характер многих правил классицизма и вместе с тем считал их необходимыми. Отступление от правил казалось ему «равносильным стремлению изменить структуру централизованного государства по образцу анархии». Подлинная свобода художника для Вольтера не в отказе от правил, а в свободном владении ими, подобно тому как подлинная свобода человека не в произволе и анархии, а в соблюдении общественных законов и нравственных норм.

С этим связана и защита Вольтером обязательной для классической трагедии стихотворной формы. «Английский поэт — свободный человек, подчиняющий свой язык своему гению, француз — раб рифмы. Англичанин говорит все, что хочет, француз — только то, что может; один бежит по широкому ристалищу, другой идет по узкой и скользкой дороге». Но «именно сдерживающему действию рифмы и необычайной строгости нашего стихосложения мы обязаны превосходными произведениями нашей литературы».

Взволновать может и плохая пьеса, но она быстро забывается, в памяти же остаются лишь хорошо написанные строки. Вольтер цитирует Буало: «И шлифовать стихи, чтобы в ушах свой след они оста-

види на много дней и лет». Стихи говорят о важном и значительном, о том, что надлежит запомнить людям. Недаром «первые философы, законодатели, основатели религии и историки — все были поэтами». Стихи уместны и даже необходимы в высоких жанрах, особенно в трагедии, повествующей о значительных событиях и решающей важные жизненные и общественные проблемы.

Но стихотворная форма в то же время находится в противоречии с содержанием трагедийного жанра. Драма, как никакой другой жанр искусства, требует правдоподобия, эстетической иллюзии, а стихи по самой своей природе искусственны и потому представляют для трагического поэта особую трудность, преодолеть которую удалось, быть может, одному Расину, сумевшему сочетать изящество и гармонию стиха с естественной непринужденностью и точностью прозы.

Мир трагедии жесток и страшен, великие преступления и невыносимые страдания составляют ее содержание, но в природе искусства лежит гармония, и потому прекрасная гармоническая форма так важна в трагедии. Ее назначение не в том, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом жизненном материале, а, скорее, в обратном, в том, чтобы эти свойства преодолеть, смягчить, погасить, заставить ужасное говорить языком гармонии и красоты. Между содержанием и формой образуется напряженность, которая излучает особую художественную энергию, всегда возникающую у Вольтера там, где сталкиваются противоположности: искусственное и естественное, дисциплина и свобода, гармония и точность.

Трагическая патетика — достоинство английского театра, строгая форма — французского. «Англичане гораздо больше, чем мы, дорожат действием, их представления более зрелищны; французы придают больше значения изяществу, гармонии, очарованию стихов». Последнее труднее и потому в глазах Вольтера выше. Зрелище само по себе ничто, если нет прекрасного стиля; автор превращается в декоратора, вместо того чтобы быть поэтом.

И тем не менее Вольтер полагает, что французы порой не достигают трагического, опасаясь выйти за его пределы. «Я отнюдь не предлагаю, чтобы сцена стала местом резни, как у Шекспира и у его последователей, которые, не обладая его гением, переняли лишь его недостатки; но я смею думать, что есть ситуации, которые все еще кажутся французам лишь отвратительными и безобразными, но которые, будучи освобождены от излишеств, искусно представлены и, главное, смягчены очарованием прекрасных стихов, могли бы доставить нам наслаждение, о коем мы даже не подозреваем».

«Порою на холсте дракон иль мерзкий гад  
Живыми красками приковывают взгляд  
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,  
Под кистью мастера становится прекрасным».



Так возникает основной вывод эстетических работ Вольтера 30-х годов — стремление сочетать художественные принципы английского и французского театра, найти идеальное равновесие между Расином и Шекспиром, дисциплиной и свободой, цивилизацией и природой: «Я всегда полагал, что удачное сочетание живости действия, царящей в театрах Лондона и Мадрида, с разумностью, изяществом и благопристойностью нашего театра могло бы создать нечто совершенное».

#### IV

Новый период творчества Вольтера — 40-е годы XVIII века — проходит под знаком обращения к античности, в которой Вольтер видит теперь непревзойденную художественную вершину; величие своего любимого поэта Расина он усматривает в том, что тот учился у древних и сумел остаться верным их духу.

Понимание античного искусства у Вольтера резко отличается от того, как его осмысляла эстетика XVII века. Это та новая концепция античности, которая будет характерна для всего европейского Просвещения и найдет свое продолжение и развитие у Дидро, а затем Винкельмана, Лессинга и отчасти Шиллера и Гёте в веймарский период их творчества. Эта концепция сложилась у Вольтера, с одной стороны, как отталкивание от шекспировского театра (в 40-е годы оценка Шекспира становится особенно резкой: Вольтер называет «Гамлета» «плодом воображения пьяного дикаря»), с другой — как продолжение «шекспировских» тенденций эстетики и драматургии Вольтера 30-х годов. Шекспир для Вольтера явился необходимой ступенью, без которой его классицизм 40-х годов вряд ли был бы возможен.

Уже в 30-е годы Вольтер видел внутреннее родство, типологическую связь шекспировского и античного театров. В греческой драме его привлекал образ страдающего человека, открыто говорящего о своей боли, не боящегося обнаружить свои естественные слабости, яркое патетическое зрелище, вызывающее ужас и сострадание зрителя.

«Греки имели смелость изображать сцены, не менее оскорбляющие наш вкус. Ипполит, разбившись о скалы, считает свои раны и издает крики боли. Филоктет корчится в муках, и черная кровь течет из его язвы. Эдип, выколовший себе глаза и запятнанный кровью, которая еще каплет из его глазниц, сетует на богов и людей. Слышатся вопли Клитемнестры, которую убивает ее собственный сын, а Электра кричит на сцене: «Рази, не щади ее, она не пощадила нашего отца». Прометей прикован к скале гвоздями, которые вбивают ему в живот и в руки. Фурии отвечают окровавленной тсии Клитемнестры нечленораздельными воплями. Одним словом, многие греческие трагедии полны ужаса, доведенного до предела». И далее Вольтер пишет: «Во времена Эсхила

искусство было во младенчестве, как и в Лондоне во времена Шекспира, но, несмотря на большие ошибки греческих поэтов... мы находим у них истинную патетику и необыкновенные красоты». Античность в глазах Вольтера, таким образом, была выражением того же принципа «природы», что и творчество Шекспира.

Такое же понимание античности лежит и в основе теоретических работ 40-х годов. Вольтера привлекает в греческой трагедии смелое изображение человеческого страдания. Разбирая «Электру» Софокла, он писал: «Она вызывает стоны, слезы, даже крики, порожденные ужасом и состраданием, доведенными до высшей точки. Нельзя читать ее в оригинале без слез».

И все же Шекспир и античность для Вольтера не только не тождественны, но в известном смысле противоположны. Естественное у Шекспира и естественное в античной драме имеют разное содержание. Антитеза Шекспир — классицизм означала в 30-е годы оппозицию естественного и общественного, природы и культуры, варварства и цивилизации. В античном театре естественное начало не исключает общественного, а включает его в себя. Именно в 40-е годы складывается учение Вольтера об «естественном законе» и «естественной религии». Под «естественным законом» он понимал общественный закон, который «сама природа вписала в наше сердце». Общество и природа перестают быть антитетическими понятиями. Вольтер верит в гармонию между ними. Историческое развитие, правда, до сих пор имело уродливый характер, голос «естественного закона» был задушен, «естественная религия» извращена, и человек создал себе бога по своему образу и подобию, «несправедливого, непостоянного, варварского и жестокого». Но это вовсе не значит, что прогресс — сам по себе зло. Желанное царство разума впереди, а не позади, но движение к нему должно быть и возвращением к первоосновам, к вечным и непреложным законам самой природы. «Истина одна,— писал Вольтер,— древние уловили ее, так как стремились быть верными природе». «Разница во времени и месте не может внести существенных изменений, так как истинное и доброе свойственно всем временам и народам». Но только одним античным художникам удалось эту истину уловить и выразить, ибо «естественный закон», общественное начало, заложенное в природе человека, только в античном полисе смогло получить нормальное и гармоническое развитие. Поэтому «нельзя свернуть с пути, указанного древними, не отдаляясь в то же время от природы,— в сюжете, в изображении характеров или стиле».

Греческое государство, где личность освободилась от общинно-родовых связей, но еще не обособилась от коллектива, было для Вольтера, как, впрочем, и для других просветителей, прообразом того идеального общества, которое должно прийти на смену феодальному угнетению.

нию, абсолютистскому произволу, религиозному фанатизму. В возврате к античности Вольтер видел путь возрождения современного театра, вступившего в полосу упадка, утратившего высокий нравственный и общественный пафос: «Во всех жанрах приятное возобладало над истинно великим и достойным». Одним из проявлений этого кризиса было в глазах Вольтера творчество Кребийона, в полемике с которым были созданы главные трагедии Вольтера 40-х годов («Семирамида», «Орест», «Спасенный Рим»). Желая приблизить античные сюжеты к вкусам современного зрителя, Кребийон наполнял свои пьесы всякого рода ужасами, патологическими ситуациями и характерами, запутанной галлантной интригой с недоразумениями и узнаваниями, романтическими эпизодами. Всем этим, по мнению Вольтера, можно только испортить прекрасное искусство древних: «Это значит создать плохой роман из превосходной трагедии. А так как стиль определяется содержанием, он становится вульгарным, напыщенным, варварским».

Великое значение античного театра состоит в его огромной нравственной силе. Трагедия, утверждал Вольтер, это «школа добродетели» и единственное ее отличие от трактата о морали состоит в том, что в трагедии поучение всецело выражается в действии.

Вольтер обращал внимание на то, что любовь, без которой не обходится ни одна французская пьеса, редко встречается в греческих трагедиях. Стремясь к исправлению нравов, объясняет Вольтер, греки захотели «подняться к истоку всех страстей и чувств», но нашли они там не любовь, «а страх и сострадание, признав их самыми сильными чувствами из всех, какие только может испытать человеческое сердце». Это определяет главное назначение трагедии — возбуждать чувства сострадания и страха и добиваться очищения этих аффектов. Формулу Аристотеля Вольтер толкует по-своему, в духе собственного понимания трагического. Он не разделяет учения Аристотеля о трагической вине — ему представляется, что в античной драме несчастья обрушиваются на самых добродетельных и достойных. И это входит, по его мнению, в самый замысел греческих писателей: в зрелище невинно страдающего человека нам открывается ненадежность человеческого существования, наша незащищенность перед миром, который предстает во всей своей грозной, а порой и враждебной человеку силе. Но греческая трагедия не только возбуждает страх, она способствует его преодолению, «очищению». Трагический герой мужественно переносит свои несчастья и даже с радостью готов идти навстречу им, когда это касается блага отчизны, чести, добродетели; он никогда не колеблется между жадой жизни и верностью долгу и из всех ниспосланных ему испытаний выходит нравственным победителем.

Не менее важное значение имеет и чувство сострадания, которое вызывает трагическое зрелище невинно страдающего человека. Оно

пробуждает человечность, заставляя ощущать чужие страдания как свои собственные. Но, как и страх, сострадание в греческом театре подвергается очищению. Прошедшее через очищение сострадание не расслабляет душу, ибо в нем всегда сохраняется твердая нравственная оценка, четкое разделение добра и зла. Греки сочувствуют только тем, «кто страдает безвинно», и никогда не сокрушаются «о несчастьях, плетущих тех, кто не повинуется богам и законам, кто предает родину, кто запятнал себя преступлениями».

Вольтер демонстрирует это на примере «Электры» Софокла. Мы сочувствуем горю Электры, но не горю ее врагов. Сама героиня говорит о своей боли, жалуется на свою горькую судьбу и в то же время проявляет удивительную цельность и твердость характера, беспощадна к убийцам своего отца и готова перенести любые страдания, чтобы выплатить свой долг.

Греческая трагедия учит героизму и человечности. Она пробуждает и чувство прекрасного, ибо отличается благородством и гармоничностью стиля. Трагедия Софокла восхищает Вольтера тем, что, «вызывая стоны, слезы, даже крики, порожденные ужасом и состраданием, доведенными до высшей точки», она обладает «хорошо построенным сюжетом, четкой экспозицией, превосходным соблюдением правил, единством места, времени, действия».

Так для Вольтера в античном искусстве получало разрешение противоречие естественного и искусственного, природы и цивилизации, чувства и разума, яркого зрелища и морального поучения, патетического содержания и прекрасной строгой формы — противоречие, выступавшее в его эстетике 30-х годов как антитеза шекспировского театра и французской классической трагедии.

## V

В 60—70-е годы XVIII века эстетические взгляды Вольтера претерпели существенные изменения.

Во второй половине XVIII века просветительское движение вступило в зрелую фазу своего развития, приобрело широкий демократический размах. Можно говорить о появлении во Франции целой «партии философов» — передовых мыслителей, ученых и писателей, сплотившихся вокруг издания Энциклопедии, главным редактором и организатором которой был Дидро. Новый период отмечен радикализмом мысли — политической, философской, художественной, смелыми исканиями, ростом революционных настроений. Находясь в Швейцарии, Вольтер активно вмешивался во «французские дела», поддерживал тесные отношения с младшим поколением просветителей, сотрудничал в Энциклопедии, где писал по вопросам философии, истории, религии, морали и

искусства. Эстетика Вольтера теперь формулировалась во взаимодействии, часто довольно сложном и противоречивом, с новыми художественными течениями, возникшими внутри самого Просвещения. Особое значение для Вольтера имела новая теория реализма, выдвинутая Дидро, и связанный с нею жанр мещанской драмы, который постепенно начал завоевывать литературу и театр.

Многое в эстетике Дидро показалось Вольтеру близким. Требования простоты, естественности, эмоциональной взволнованности, патетики, яркого живописного спектакля, обращенного не только к разуму зрителя, но и к его чувствам, были созвучны его собственным художественным исканиям. Сложная борьба, которую вел Вольтер в 60-е годы с абсолютистским гнетом, религиозным фанатизмом, с полусредневековой Женевской республикой и патриархальной утопией Руссо, заставляла его сильнее, чем когда-либо раньше, акцентировать пафос свободного индивидуального развития. Идеал Вольтера 40-х годов — «благородная простота» и «тихое величие», — присущий античному искусству, теперь больше не устраивал писателя. Слишком обобщенным и статичным образам греческой пластики, которая еще недавно казалась ему высшей нормой и недостижимым образцом, Вольтер теперь противопоставляет динамичную и полную напряженной страсти скульптуру Микеланджело: «Нужны не безжизненные фигуры, а микеланджеловские, одаренные при этом голосом и способные двигаться».

Вольтер жалуется на то, что французские трагедии «трогают, но не потрясают, вызывают удивление, но не подлинно трагический ужас»: «Мы долго созерцали отцов, которые спокойно, не проронив ни единого слова, выслушивали повествование о смерти сына; мы внимали длительным беседам о политике. Но в конце концов все же сообразили, что у нас были прекрасные отрывки трагедий, а настоящих трагедий не было».

«Сердце человеческое жаждет волнений; хочется видеть, как мать с распущенными волосами, со смертельным ужасом во взоре, готовая разрыдаться, устремляется к настигнутому бедой сыну; притягивают к себе проявления силы, занесенные над кем-либо кинжалы, ошеломляющие перемены, роковые страсти, преступления и урызжения совести, за ними следующие». Трагедия — «это движущаяся живопись», «это одушевленная картина» \*.

Нетрудно заметить, что все эти размышления очень близки тому, что говорил о задачах театра Дидро в «Беседах о «Побочном сыне» и рассуждении «О драматической поэзии». «Что волнует нас в зрелище человека, охваченного страстью? — спрашивал Дидро. — Его слова?

\* Перевод В. Люблинского. — См. «Литературное наследство», т. 29-30, 1937, стр. 29, 31—32.

Иногда. Но что нас трогает всегда — это выкрики, невнятные слова, разбитый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые хрипы, бормотание сквозь зубы\*. Разве не отзвуком этих мыслей являются слова Вольтера о том, что страсть выражается не длинными и холодными тирадами старого театра, а «одним словом, или молчанием, или воплем, в котором выражается боль».

В предисловии к «Скифам» Вольтер написал своеобразное похвальное слово Дидро и выразил согласие со многими положениями его новой теории драмы. Требуя, чтобы трагедия представляла серию живых картин, Вольтер ссылался на эстетику Дидро: «На необходимости такой феерии настаивал несколько лет тому назад один философ, который, по примеру Аристотеля, сумел сочетать в себе знание абстрактных наук с красноречием, со знанием человеческого сердца и глубоким пониманием законов театра. Он во всем был согласен с мнением автора «Семирамиды», который всегда стремился оживить сцену пышной обстановкой, живописностью и живостью действия. Этот чувствительный философ предложил даже такие вещи, на которые никогда не осмелился бы автор «Семирамиды», «Ореста» и «Танкреда».

Стремясь приблизить театр к массовому зрителю, Вольтер под влиянием Дидро героями своих трагедий делает «лиц самого простого звания», осуществляя, таким образом, один из важных принципов мещанской драмы. Свою пьесу «Гебры» он назвал «трагедией более чем буржуазной» за то, что ее героями являются «не влюбленные принцы и охваченные страстью принцессы», а «садовник, девушка, которая трудом своих рук помогает отцу, два солдата, из которых один командует небольшим гарнизоном, а другой служит там лейтенантом».

И все же с классицизмом Вольтер никогда не порывал. Главного в эстетике Дидро — того, что как раз делает ее теорией просветительского реализма, обоснованием нового жанра буржуазной драмы, — он не принял. Еще в 30—40-е годы Вольтер критиковал «слезную комедию» за стремление показать повседневную жизнь буржуазного человека в серьезном трагедийном овещении. Пьесы Детуша и Лашоссе он называл «стыдом нации», «незаконнорожденными пьесами» и т. д.

Политическому сознанию Вольтера всегда была чужда всякая поэтизация частного состояния, он не хотел согласиться с тем, что общественная сфера перестала быть естественной сферой проявления человека\*\*. В противовес «слезной комедии» Вольтер выдвигал идею «сме-

\* Д. Дидро, Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 5, М.—Л., 1936, стр. 109.

\*\* С этим связано отрицательное отношение Вольтера и к жанру романа XVIII века, особенно английского, где жизнь частного человека стала изображаться как нечто значительное, достойное поэзии. «Кларисса Гарлоу» Ричардсона, так пленявшая читателей XVIII века, за-

шанного жанра», где трогательное должно сочетаться со смешным. «Не следует, чтобы комедия вырождалась в буржуазную трагедию; умение расширить ее границы, не вторгаясь в область трагического,— великое искусство».

Не менее отрицательно Вольтер отнесся к буржуазной драме в собственном смысле слова. «Конечно,— признавал Вольтер,— и с простыми гражданами могут случиться трагические происшествия, но они никогда не произведут того впечатления, как несчастья государей, судьба которых тесно связана с судьбой всей нации». По глубокому убеждению писателя, трагедия изображает судьбы нации и народа, а история отдельной человеческой жизни, как бы печальна и горестна она ни была, не может составить ее содержания. Вольтер определяет трагедию как героическую драму и с грустью отмечает, что современные писатели отходят от этого единственно правильного пути. В пьесах самого Вольтера, даже тогда, когда они, казалось бы, совсем близко соприкасаются с поэтикой Дидро, отсутствует характерная для буржуазной драмы поэтизация частной жизни, а политическая или философская проблема всегда играет решающую роль. Так, в центре «Гебров», «трагедии более чем буржуазной»,— не личные судьбы героев, а борьба против фанатизма, нетерпимости, феодального правосудия и абсолютистского произвола. Недаром Вольтер назвал эту драму «трагедией одновременно буржуазной и императорской».

Неприемлемым для Вольтера остается также стремление Дидро максимально приблизить искусство к обыденной жизни, внести в драму будничные тон, превратить сцену в гостиную, у которой открыта четвертая стена и где актеры действуют и разговаривают так, как они действуют и разговаривают в обычной жизни. Реализму мещанской драмы Вольтер противопоставляет художественные принципы классицизма как искусства идеализации и эстетизации жизни. Театр для него — это особый условный мир с обобщенными образами, преувеличенными страстями, более благородными и возвышенными чувствами. Вольтер уже остро чувствует прозаизм буржуазной жизни и стремится возвыситься над ним при помощи художественной абстракции и строгой формы.

Спор между Вольтером и младшими просветителями, сторонниками реализма, рассудила сама история. Их стремление художественно овладеть прозой повседневной жизни оказалось в высшей степени важ-

ставила Вольтера скучать. Что же касается прозы самого Вольтера, его философских повестей, то в них главное — не частная жизнь героя (последняя, как правило, изображается в комическом освещении), а злая сатира на общественные порядки Франции и всей Европы, философская идея, касающаяся мира в целом.

ным и плодотворным для последующего развития искусства. Вместе с тем нельзя забывать о той роли, какую играл классицизм в художественной жизни XVIII столетия. Революционные задачи, стоявшие перед французским Просвещением, требовали героизма, которого не мог воспитать тусклый мир буржуазной жизни, изображаемый в мещанской драме. Борцам за буржуазное общество классицизм служил героическим самообманом, позволившим, по словам Маркса, «скрыть от самих себя буржуазно ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»\*.

Наряду с буржуазной драмой важное место в статьях Вольтера этих лет занимала проблема Шекспира. Антитеза Шекспир — классицизм, как и в 30-е годы, пронизывала его эстетику, однако смысл этой антитезы был теперь уже иным.

В 60-е и особенно в 70-е годы XVIII века театр Шекспира начинает оказывать значительное влияние на французскую литературу, получая при этом весьма своеобразное преломление и осмысление. Он воспринимается в духе реализма XVIII века. «Покидая дворцы и спускаясь в хижину бедняка,— писал о Шекспире его переводчик Летурнер,— он увидел воплощение человечности в низших сословиях, которые не побоялся изобразить... Нет, варварство думать, что половина человечества — гнусные отбросы, недостойные кисти гения и якобы заслуживающие его презрения». В этом отношении показательны переделки трагедий Шекспира для французской сцены. Так, в переработке Дюсиса «Отелло» становится семейной драмой об обманутом муже, где добродетель торжествует и порок наказывается, а Ромео в его интерпретации оказывается чувствительным героем XVIII века, высказывающим заветные идеи Просвещения о всеобщем человеческом братстве. Даже Мерсье, глубже других проникший в художественный мир Шекспира, переделывает его трагедии в духе мещанской драмы. Все это определяет характер борьбы Вольтера с Шекспиром в 60—70-е годы, хотя Вольтер менее всего был склонен отождествлять «Гамлета», «Короля Лира», «Юлия Цезаря», даже «Отелло» с драмами Дидро, Седена или Бомарше. Он ценил в Шекспире другое — героический дух, грандиозность исторических конфликтов, отсутствие поэтизации частного состояния, то есть как раз те черты, которые составляли для него главное преимущество французского классицизма перед мещанской драмой. Недаром в «Комментарии к Корнелию» он обнаруживает черты родства между «Юлием Цезарем» и «Цинной». И все же в шекспировском театре, при всем его отличии от мещанской драмы, Вольтер усматривал нечто общее с «серьезным жанром» — в реалистическом изображении действительности, в отказе от идеализации жизни. Классицизм и Шек-

\* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 8, стр. 120.



спир олицетворяли для Вольтера два различных способа художественного освоения мира, два разных типа отношения искусства к действительности. «Это вам решать,—обращался Вольтер к французским академикам,—какой метод следует избрать—метод ли Шекспира, «бога трагедии», или метод Расина». Вольтер отмечал в трагедиях Шекспира «сильные и наивные картины человеческой жизни», но принять художественный метод Шекспира не мог: театральная правда для него отлична от действительной правды жизни, а художественный образ является отражением не бытового и социального характера, а абстрактной человеческой природы. «Да, сударь,—писал Вольтер по поводу первой сцены «Гамлета»,—солдат может отвечать подобным образом в кордегардии, но ни в коем случае со сцены театра».

Однако проблема Шекспира этим не исчерпывается. Отношение Вольтера к Шекспиру было иным, чем его отношение к творцам мещанской драмы. Ни в теории Дидро, ни в самом жанре мещанской драмы он не увидел ничего опасного для своей художественной системы. Реализм мещанской драмы был бессилен поколебать власть и влияние классицизма. Там, где просветители стремились проникнуть дальше внешней поверхности вещей, выйти за узкие рамки частной жизни, они оказывались, как правило, в мире идеальных абстракций, ибо во всех своих построениях исходили из изолированного индивида и сущность человека искали не в социальных условиях его бытия, не в истории, а в абстрактно понятой человеческой природе. Сам Дидро утверждал в Салоне 1767 года, вопреки тому, что писал раньше, что задача искусства не в точном подражании природе, а в воспроизведении первообраза «идеальной модели». Поворот к классицизму сказался и в работах Дидро, посвященных вопросам театра. В «Парадоксе об актере» он писал: «Что такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую возвеличенному актером»\*.

Между реализмом XVIII века и классицизмом существовала внутренняя связь, и Вольтер ее чувствовал. Отвергая многое в драмах Дидро, он, однако, добивался через своих влиятельных друзей их постановки на сцене, искренне радовался успеху «Отца семейства», расценивая этот успех как общую победу всей «партии философов». И совершенно иначе отнесся Вольтер к распространявшемуся влиянию Шекспира. Он усмотрел в нем угрозу для художественной культуры Франции. Когда Летуэр приступил к изданию своего двадцатитомного перевода сочинений Шекспира и в предисловии осмелился поставить имя Шекспира выше Расина, Вольтер счел необходимым обратиться со специальным письмом во Французскую Академию. «Главная моя

\* Д. Дидро, Собрание сочинений, т. 5, стр. 580.

задача, дорогой философ,— писал он Д'Аламберу,— внушить лации отвращение и ужас, которые она должна питать к Жюлю Летуриеру, перевозителю Жюля Шекспира, спасти нашу молодежь от ужасной трясины, в которую она бросилась, сохранить нашу честь, если она у нас осталась». Несколько раньше он писал д'Аржанталю: «Почти вся парижская молодежь на стороне Летуриера. Английские эшафоты и публичные дома берут верх над театром Расина и над прекрасными сценами Корнеля. Я вижу конец царства разума и вкуса. Я умру, оставив Францию в состоянии варварства».

Противопоставление классицизма Шекспиру, как культуры — варварству, встречалось у Вольтера и раньше, но теперь оно осложнилось новыми мотивами. «Гений Корнеля,— писал Вольтер,— относится к гению Шекспира как дворянин к человеку из народа». Народность Шекспира неотделима для Вольтера от грубости и варварства его трагедий. «Его естественность низменная, грубая и варварская», «это естественность человека из простонародья, разговаривающего со своим собратом в кабаке». «Самая низкая чернь появляется в его пьесах рядом с принцами, и сами эти принцы разговаривают языком этой черни». Успех шекспировских трагедий Вольтер объяснял пристрастием народа к грубым кровавым зрелищам, таким, как бой быков или бой гладиаторов, он презрительно называл Шекспира ярмарочным Жилем, Скарамушем и упрекал его за то, что он следовал вкусам лондонского простонародья.

Теперь классицизм — не просто художественная школа и национальная литературная традиция, которую Вольтер противопоставляет английской. Это нечто гораздо большее — конститутивный принцип культуры, французской культуры в особенности.

Начавшаяся с XVI века секуляризация культуры имела свою оборотную сторону — она сопровождалась отрывом культуры от народа, который продолжал жить старинными верованиями и религиозными представлениями. Новое мировоззрение, сделавшее большие успехи в деле научного материалистического объяснения природы, с победой абсолютизма все более замыкалось в узком кругу «передовых умов», становилось достоянием интеллигенции, выходцев из дворянства и верхушечных слоев буржуазии. Развитие классического образования и художественного вкуса было неразрывно связано с этим процессом. На смену языку религиозных образов и символов, знакомых широким массам народа, пришел новый язык, язык античных сказаний и мифов, который определил развитие французского искусства на протяжении двух веков.

Аристократизм входил для Вольтера в самое понятие культуры, идеал которой должен был быть высок и труден. Стремясь, чтобы истина стала достоянием как можно более широкого круга людей, Вольтер всегда придавал огромное значение просвещению народа, но мысль, что

у народа можно учиться, искать истину и правду, нравственную и художественную, как это будет свойственно многим писателям романтической эпохи, Вольтеру никогда не приходила в голову. Он принадлежал к другой исторической складке, конец которой положила Великая французская революция.

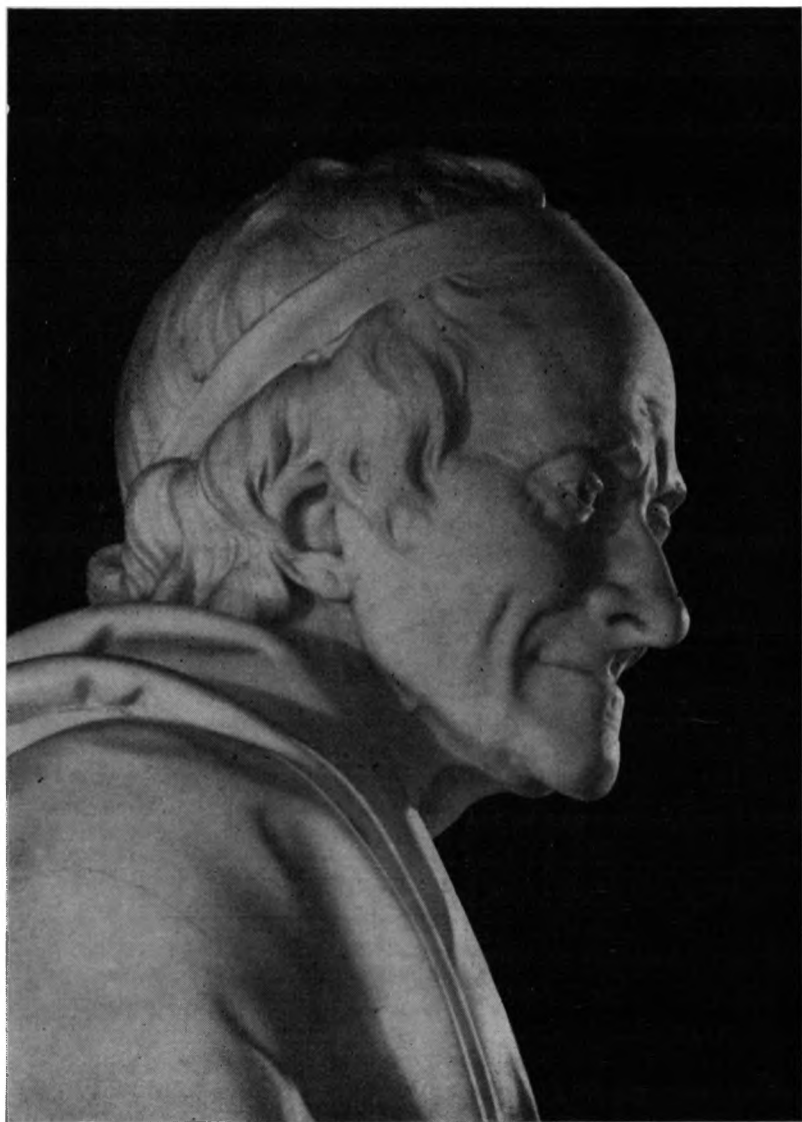
Отстаивая широкие демократические преобразования, Вольтер вместе с тем боялся самостоятельного движения низов. В народе он видел «непросвещенную чернь» и связывал дорогие ему принципы цивилизации и культуры, разума и прогресса с образованными кругами общества. Отсюда неприятие народности Шекспира и других творцов искусства прошлого, не отвечающих требованиям классического вкуса XVIII столетия.

Ограниченность суждений Вольтера о Шекспире очевидна каждому. Может быть, менее очевидно другое. Эти суждения, сама страсть, с которой он боролся с влиянием английского драматурга, говорят о том, что в Шекспире Вольтер почувствовал огромную силу, способную взорвать стройное здание французского классического театра и культуры, с этим театром неразрывно связанной. В этом Вольтер, пожалуй, не ошибался. Имя Шекспира и в самом деле станет знаменем борьбы романтиков против классицизма.

В успехе трагедий Шекспира Вольтер ощутил сумерки, приближение закатного часа классического века, одним из последних великих представителей которого он был.

*В. Бахмутский*

---



---

РАЗДЕЛ I

---

ПРЕДИСЛОВИЯ  
К ДРАМАМ

---

---

ПИСЬМА,  
НАПИСАННЫЕ В 1719 ГОДУ,  
СОДЕРЖАЩИЕ КРИТИКУ «ЭДИПА» СОФОКЛА,  
«ЭДИПА» КОРНЕЛЯ  
И «ЭДИПА» САМОГО АВТОРА

---

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ,  
СОДЕРЖАЩЕЕ КРИТИКУ «ЭДИПА» СОФОКЛА

Сударь, недостаток учености не позволяет мне исследовать, действительно ли «трагедия Софокла воспроизводит природу посредством речи, меры и гармонии<sup>1</sup>, а именно это Аристотель называет приятно украшенной речью»<sup>2</sup>. Я не стану также обсуждать, является ли эта трагедия «пьесой первого рода, простой и усложненной: простой, поскольку в ней одна развязка, усложненной, поскольку узнавание сопровождается перипетиями». Я просто перескажу Вам места, меня возмущившие, по поводу коих я желал бы, чтобы меня просветили те, кто, зная древних лучше меня, охотнее прощают им их слабости.

Сцена открывается у Софокла хором фиванцев, простершихся пред алтарями и молящихся, со слезами и стонаниями, чтобы боги ниспослали конец ужасным бедствиям. Эдип, освободитель и царь Фив, появляется меж них:

«Я — Эдип, — говорит он им, — я тот, кого все прославляют». Думается, однако, что фиванцам не было неизвестно, что его зовут Эдип. Что касается славы, которой он похвально, то г. Дасье видит тут искусный прием Софокла, показывающего таким образом характер Эдипа, его гордыню.

«Дети мои, — говорит Эдип, — что привело вас сюда?» Верховный жрец отвечает ему: «Вы видите перед собой юношей и старцев. Я, говорящий с вами, — верховный жрец Юпитера. Наш город подобен кораблю, разбитому бурей; он вот-вот развалится, ему уже не под силу бороться с волнами, которые обрушиваются на него». Жрец пользуется случаем, чтобы описать чуму, хотя Эдипу все это известно так же хорошо, как имя и сан верховного жреца. И делает ли речь жреца патетичнее срав-

нение зачумленного города, полного мертвыми и умирающими, с кораблем, разбитым бурей? Ужели сему проповеднику было неизвестно, что великое ослабляется сравнением с малым?

Все это отнюдь не служит доказательством того совершенства, на уровень которого, как утверждали несколько лет назад, Софокл поднял трагедию; и не столь уж ошибочным представляется, что в наш век перестали восхищаться поэтом, который не находит приема искуснее для знакомства со своими персонажами, как вложить в уста одного: «Я — Эдип, я тот, кого все прославляют», и в уста другого: «Я — верховный жрец Юпитера». Эту примитивность сейчас уже никто не считает благородной простотой.

Описание чумы прерывается прибытием Креона, брата Иокасты, которого царь посылал испросить совета у оракула и который начинает с того, что говорит Эдипу:

«Креон. Государь, некогда был у нас царь по имени Лай.

Эдип. Я знаю об этом, хотя и не видал его никогда.

Креон. Он был убит, и Аполлон желает, чтобы мы наказали убийцу.

Эдип. Был ли Лай убит в своем доме или вне города?»

Неправдоподобно уже то, что Эдип, царствующий так давно, не знает, как умер его предшественник; но то, что Эдипу неизвестно даже, было ли совершено убийство в городе или вне его пределов, и что при этом он никак не объясняет и ничем не оправдывает своего неведения, уже столь нелепо, что, признаться, я не нахожу этому даже названия.

Говорят, это ошибка, содержащаяся в самом сюжете, и автор тут ни при чем: точно в обязанность писателя не входит исправление сюжета, ежели он порочен! Я знаю, что мне самому можно поставить в упрек примерно такую же ошибку; но я и к себе проявлю не больше снисхождения, чем к Софоклу, и надеюсь, что искренность, с которой я признаюсь в собственных слабостях, послужит оправданием тому, что я дерзнул отметить их у одного из древних.

Столь же неразумным представляется мне вопрос Эдипа, нет ли кого-нибудь из свиты Лая, кто вернулся бы в город и кого можно было бы расспросить; ему отвечают, что «один из сопровождавших злосчастного царя спасся и, вернувшись в Фивы, сказал, что Лай был убит разбойниками, коих число было не малым, а большим».

Как возможно, чтобы свидетель смерти Лая говорил, что его господин пал от удара многих рук, тогда как на самом деле Лай и вся его свита были убиты одним человеком?

В довершение несообразностей Эдип, во втором акте, говорит, что, по слухам, Лай был убит проезжими людьми, но нет никого, кто утверждал бы, что видел это; а Иокаста в третьем акте, говоря о смерти царя, так объясняет Эдипу: «Поверьте, государь, слуга, сопровождавший Лая, доложил, что господин его был убит разбойниками: он не может и сейчас сказать ничего другого, не может отказаться от своих слов: его слышал вместе со мной весь город».

Фиванцы были бы куда больше достойны жалости, если бы загадки сфинкса было разрешить не легче, чем все эти противоречия. Но что еще удивительнее, а вернее, уже вовсе не удивительно после всех отступлений от правдоподобия<sup>3</sup>, это то, что Эдип, узнав, что Форбас еще жив, даже и не думает посылать за ним; он теряет время, расточая проклятья и вопрошая оракулов вместо того, чтобы отдать приказ привести к нему единственного человека, который мог бы пролить свет на свершившееся. И даже хор, заинтересованный в скорейшем прекращении мора в Фивах, не переставая давать советы Эдипу, не дает ему только одного совета — допросить свидетеля гибели царя; хор лишь просит Эдипа послать за Тирезием.

Наконец в четвертом акте является Форбас. Тот, кто совсем не знает Софокла, вообразит, без сомнения, что Эдип, которому не терпится узнать убийцу Лая и вернуть жизнь фиванцам, поспешит допросить его о смерти покойного царя. Ничего похожего. Софокл забывает, что месть за убийство Лая составляет сюжет его пьесы: Форбасу ни слова не говорят о сем деле, трагедия заканчивается, а Форбас и рта не раскрывает, чтобы рассказать о смерти царя, своего господина. Продолжим, однако, рассмотрение следующих актов Софоклова творения.

Узнав от Креона, что Лай был убит разбойниками, которых было не мало, но много, Эдип, согласно некоторым комментаторам, отвечает так: «Могли ли разбойники покушаться на его жизнь, если у Лая не было при себе денег?» Большинство же комментаторов понимает это место по-иному: по их мнению, Эдип говорит: «Могли ли разбойники покушаться на его жизнь, если им не дали денег?»



Но в этом истолковании ничуть не более смысла, чем в первом: известно, что разбойники не нуждаются в посулах, чтобы решиться на черное дело.

Раз уж толкователи часто вкладывают в уста писателей все, что им вздумается, чего бы им стоило придать сим авторам хоть немного здравомыслия?

В начале второго акта Эдип, вместо того чтобы призвать Форбаса, велит привести Тирезия. Царь и прорицатель сразу же начинают гневаться друг на друга. Наконец Тирезий говорит: «Это вы убийца Лая. Вы себя считаете сыном Полиба, коринфского царя, но это не так, вы — фиванец. Некогда вы были прокляты отцом и матерью, изгнаны из нашего края; вы сюда вернулись, убили своего отца, взяли в жены свою мать, вы виновны в кровосмешении и отцеубийстве; и если вы считаете, что я лгу, скажите, что я не пророк».

Все это нисколько не походит на обычные пророчества с их двусмысленностью: трудно высказаться с меньшей неясностью, а если присовокупить к словам Тирезия, что некий пьяница уже упрекал когда-то Эдипа в том, что тот не сын Полиба, и оракул Аполлона предсказывал ему, что он убьет отца и женится на матери, вы сочтете пьесу законченной в начале второго акта. Вот еще одно доказательство того, что Софокл не достиг совершенства в своем искусстве, ибо он не умел ни подготовить событий, ни скрыть, хотя бы за тончайшим покровом, их развязку.

Пойдем дальше. Эдип называет Тирезия «безумцем» и «старым колдуном», однако, если у него самого не зашел ум за разум, он должен видеть в Тирезии истинного пророка. И каким изумлением, каким ужасом должен быть он поражен, услышав из уст Тирезия все то, что ему некогда предрек Аполлон! Какой переворот должен совершиться в нем, когда он обнаруживает роковую связь между выслушанными в Коринфе упреками в том, что он всего лишь мнимый сын Полиба, и фиванским оракулом, который говорит ему, что он фиванец! Между Аполлоном, предсказавшим, что он возьмет в жены собственную мать и убьет собственного отца, и Тирезием, от которого он узнает, что чудовищный жребий его свершился. Однако, словно утратив память об этих ужасных событиях, Эдип не находит ничего лучшего, как заподозрить в Креоне, своем «давнем и верном друге» (он сам так его называет), убийцу Лая, не имея на то никаких оснований, никакого повода, не

подтверждая никакими доводами своих подозрений и (если называть вещи своими именами) проявляя тем самым сумасбродство, равного которому мы не найдем ни у новых, ни даже у древних писателей.

«Как! Ты дерзаешь предстать предо мной! — говорит он Креону. — У тебя хватает смелости войти в этот дворец, у тебя, бесспорного убийцы Лая, у тебя, явно вступившего в заговор, чтобы похитить у меня корону!»

«Ответствуй именем богов, разве ты обнаружил во мне трусость или безумие, располагающие к столь дерзостному замыслу? И разве есть намерение безумней, чем посягать на царский престол, не имея ни армии, ни друзей, точно можно без всякой поддержки захватить царство?»

Креон отвечает ему: «Вы перемените мнение, если дадите мне время высказаться. Неужели вы думаете, что найдется человек, который предпочтет царскую власть с ее страхами и тревогами, который предпочтет частную жизнь, который без тревожений властвует под чужим именем?»

Принц, обвиненный в заговоре против своего государя и не сумевший привести в свое оправдание ничего, кроме пустых слов Креона, весьма нуждался бы в милосердии повелителя. После всех этих пространных речей, не имеющих отношения к сюжету, Креон спрашивает Эдипа: «Вы хотите изгнать меня?»

«Эдип. Я хочу для тебя не изгнания, я приговариваю тебя к смерти.

Креон. Вы прежде должны доказать, что я виновен.

Эдип. Ты говоришь как человек, решивший мне не подчиняться.

Креон. Потому что вы несправедливы.

Эдип. Я принимаю меры предосторожности.

Креон. Я тоже должен принять их со своей стороны.

Эдип. О, Фивы! Фивы!»

В момент, когда они произносят сии возвышенные речи, появляется Иокаста и хор просит ее увести царя; предложение весьма мудрое: после всех безумств, совершенных Эдипом, было бы совсем не худо посадить его под замок.

«Иокаста. Я уведу мужа, когда узнаю причину беспорядка.

Хор. Эдип и Креон беседовали о вещах весьма неясных. Люди часто обижаются из-за несправедливых подозрений.

Иокаста. Это исходило от обоих?

Хор. Да, госпожа.

Иокаста. Так что же они говорили?

Хор. Уже достаточно сказано, госпожа. Принцы не зашли слишком далеко, и этого довольно». И действительно, точно этого было довольно, Иокаста ни о чем больше не спрашивает у хора.

Именно в этой сцене Эдип рассказывает Иокасте, как однажды за трапезой какой-то пьяный человек попрекнул его тем, что он — мнимый сын Полиба. «Я пошел,— продолжает он,— к царю и царице, я стал расспрашивать о своем рождении. Их обоих весьма рассердили сделанные мне упреки, но как нежно я их ни любил, это оскорбление, получившее огласку, все же легло мне камнем на сердце и разбудило во мне сомнения. И я отправился втайне от них в Дельфы. Аполлон не удостоил меня точным ответом, но он сказал мне нечто неслыханно отвратительное и чудовищное: что мне суждено взять в супруги собственную мать, что от меня пойдет злосчастный род, который поразит ужасом людей, что я стану убийцей своего отца».

Итак, пьеса опять закончена. Иокасте предрекли, что сын ее обagrит руки в крови Лая и преступно осквернит ложе матери. Она оставила сына на Киферонском холме, приказав проколоть ему ступни (как она сама признается в той же сцене): у Эдипа до сих пор остались шрамы от этих ран. Он помнит, что его попрекали тем, что он не сын Полиба. Разве Эдипу и Иокасте этого недостаточно, чтобы понять свое злосчастие? Разве они могут еще сомневаться? Не смешна ли подобная слепота?

Я знаю, что Иокаста не говорит в этой сцене, что ей предстояло выйти замуж за собственного сына, но это еще один промах. Ибо когда Эдип говорит Иокасте: «Мне предсказали, что я оскверню ложе матери и что отец падет от моей руки», Иокаста должна тотчас ответить: «То же было предсказано моему сыну», или по крайней мере должна дать зрителю почувствовать, что в этот миг убедилась в постигшем ее несчастье.

Неведение Эдипа и Иокасты — неумелый прием поэта, который, ради того чтобы сообщить пьесе должный размер, оттягивает до пятого акта узнавание, очевидное уже во втором, нарушая законы здравого смысла, дабы внешне не преступить законы театра.

Этот Эдип, разгадавший загадки сфинкса, не понимает самых очевидных вещей. Когда коринфский пастух

приносит ему известие о смерти Полиба и сообщает, что тот не был его отцом и что Эдип был оставлен неким фиванцем на холме Киферон, что ноги его были проколоты и перетянуты ремнями, Эдип все еще ничего не подозревает; его только страшит мысль, что он, возможно, рожден в незнатной семье. Хор, не покидающий сцены на протяжении всей пьесы, не обращает никакого внимания на то, что должно было бы открыть Эдипу глаза на его происхождение. Хор, который выдается за собрание людей просвещенных, обнаруживает столь же мало проницательности, как и сам Эдип. И в то время как фиванцы должны были быть охвачены состраданием и ужасом при виде злосчастий, свидетелями коих они являются, хор восклицает: «Если дано мне судить о грядущем, если я не ошибаюсь в моих предположениях, о Киферон, не пройдет и дня, как вы поведаете нам, где отчизна и мать Эдипа, и мы восславим вас хороводами, возблагодарим за радость, дарованную нашим государям. А вы, государь, от кого из богов ведете род вы? Какая нимфа зачала вас от Пана, бога гор? Или вы — плод любви Аполлона? Ибо и Аполлону любви горные кручи. А может, то Меркурий или Вакх, также пребывающие на вершинах?» и т. д.

Наконец на сцене появляется тот, кто некогда оставил Эдипа на Кифероне. Эдип расспрашивает его о своем происхождении; г-н Дасье, вслед за Плутархом, осуждает это любопытство, которое мне, напротив, представляется единственным разумным поступком из всего, что Эдип совершает на протяжении пьесы, если бы еще только справедливое желание познать себя не соседствовало с нелепым самообманом. Таким образом в четвертом акте Эдипу все о себе известно. И пьеса, в очередной раз, окончена.

Г-н Дасье, переведший Софоклова «Эдипа», утверждает, что зритель горит нетерпением узнать, какое решение примет Иокаста и как именно Эдип свершит над собой проклятия, которые он обрушил на убийцу Лая. Испытывая глубокое почтение к сему ученому мужу, я придерживался того же мнения, читая его перевод. Представление моей пьесы раскрыло мне глаза, и я понял, что греческих поэтов можно безбоязненно хвалить сколько душе угодно, но подражать им опасно.

Я взял у Софокла часть рассказа о смерти Иокасты и постигшей Эдипа катастрофе. Я заметил, что внимание зрителей и их удовольствие ослабевают при рассказе об

этой развязке: охваченные ужасом в момент узнавания, они испытывали одно лишь отвращение в конце пьесы. Возможно, тому причиной посредственность стихов; возможно, зритель, уже знающий развязку, сожалеет, что не слышит ничего нового; возможно также, что, после того как ужас достиг предела, все последующее неизбежно кажется вялым. Как бы там ни было, я счел себя обязанным отсечь этот рассказ, в котором было не более сорока строк, меж тем как у Софокла он занимает весь пятый акт. Не следует, очевидно, прощать древнему писателю двести или триста лишних стихов, коль скоро новому не прощают и сорока.

Г-н Дасье предуведомляет в своих примечаниях, что пьеса Софокла отнюдь не кончается в четвертом акте. Но разве самая необходимость это доказывать не свидетельствует о том, что на самом деле трагедия окончена? Нет никакой нужды в подобных примечаниях к пьесам Корнеля и Расина, разве что «Горации»\* дают основание для таких комментариев, но от них пятый акт «Горацийев» не становится менее слабым<sup>4</sup>.

Не могу умолчать здесь об одном месте из пятого акта пьесы Софокла, которым восхищался Лонгин<sup>5</sup> и которое перевел Буало:

Тебе, злосчастный брак, я был обязан жизнью,  
 Но годы протекли — и снова кровь моя  
 В том лоне роковом, откуда вышел я.  
 Ты, Гименей, скрепил постыдные объятия,  
 И вот произошли отцы-сыны и братья  
 Супруги-матери, весь ужас, весь позор...  
 Как страшен, о судьба, твой злобный приговор!

Во-первых, надлежало как-то передать, что эти матери и мужья все сокрыты в одном лице, ибо любое супружество приводит к возникновению всех этих родственных связей. Во-вторых, сегодня Эдипу не простили бы сих странных изысканий обстоятельств своего преступления и вытекающих из него ужасов; подобная тщательность перечисления всех кровосмесительных связей не только не усугубляет жестокости действия, но, напротив, как бы ослабляет ее.

\* Мы сохраняем вольтеровское написание — «Горации», — хотя трагедия Корнеля носит название «Гораций».

В двух строках Корнеля сказано куда больше:

Они вели меня — и мной убит родитель;  
Они вели меня — и я кровосмеситель<sup>6</sup>.

Стихи Софокла принадлежат декламатору, а стихи Корнеля — поэту.

Как видите, в моей критике Софокла я обращаю внимание только на слабости, которые остаются таковыми всегда и везде; противоречия, нелепости, пустое витийство являются пороками в любой стране.

Меня отнюдь не удивляет, что, несмотря на свои несовершенства, Софокл вызывал восхищение: гармония его стиха, патетичность его слога могли пленять афинян, которым при всем их уме и культуре еще не дано было иметь правильных представлений об искусстве, делавшем тогда первые шаги.

Софокл еще соприкасался с тем временем, когда трагедия только возникала; Эсхил, современник Софокла, был первым, кому пришлось в голову вывести на сцену несколько персонажей. Самый неловкий набросок первооткрытий какого-нибудь искусства трогает нас не меньше, нежели прекрасное в его самых завершенных формах, после того как совершенство было уже однажды достигнуто. Поэтому Софокл и Еврипид, при всем их несовершенстве, имели у афинян такой же успех, как у нас Корнель и Расин. И мы, порицая трагедии греков, должны почитать гений их создателей: в их недостатках виновато время, красотами они обязаны лишь самим себе; есть все основания полагать, что, родись эти поэты в наши дни, они усовершенствовались бы то искусство, едва ли не создателями которого были в свое время.

Правда, ныне мы уже не испытываем к ним прежнего высокого почтения, их творения либо забыты, либо вызывают пренебрежение, но я полагаю, что это забвение и пренебрежение следует отнести к несправедливости, кою можно поставить в вину нашему веку. Их произведения вне всякого сомнения заслуживают, чтобы их читали, и если они, будучи слишком слабыми, не могут снискать нашего одобрения, то множество красот, в них рассеянных, не позволят полностью пренебречь ими.

Еврипид, который, на мой взгляд, неизмеримо выше Софокла и который был бы величайшим из поэтов, родись он во времена более просвещенные, оставил творе-

ния, обнаруживающие высокий талант, несмотря на все их несовершенство.

Да и как иначе можем мы думать о поэте, у которого сам Расин многое заимствовал? Те места, что переведены из Еврипида этим великим человеком в его неподражаемой трагедии «Федра», принадлежат не к самым слабым в его творении.

Сидеть бы мне сейчас в густой тени дубрав!  
 Хочу увидеть вновь: несется колесница,  
 И золотая пыль из-под колес клубится.  
 ...Но что твердят безумные уста?  
 Зачем тебе опять я вверилась, мечта?  
 Мне не вернуть его! О боги, вы жестоки!  
 Энона, отвернись: стыдом пылают щеки...  
 С отчаяньем борюсь — меня сильней оно,  
 Твержу себе — не плачь! — и плачу все равно!

Эта сцена почти полностью переведена слово в слово из Еврипида. Читателю, плененному переводом, не следует, однако, воображать, что пьеса Еврипида хороша: это единственное прекрасное место в трагедии, более того, единственное разумное — и только его воспроизвел Расин. И как никому не взбрдет в голову относиться положительно к «Ипполиту» Сенеки<sup>7</sup>, хотя Расин взял у этого автора признание Федры, точно так же не следует превозносить «Ипполита» Еврипида на основании тех тридцати или сорока стихов, которые оказались достойны подражания величайшего из наших поэтов.

Мольер иногда брал целые сцены у Сирано де Бержерака<sup>8</sup>, говоря в свое оправдание: «Эта сцена хороша, она принадлежит мне по праву, я отбираю свое добро всюду, где его нахожу». Расин мог сказать примерно то же о Еврипиде. Что до меня, то, высказав Вам много дурного о Софокле, я чувствую себя обязанным сказать о нем все хорошее, что мне известно; в этом мое отличие от злых языков, которые, начав с похвал, кончают всегда тем, что выставляют человека в смешном свете.

Признаюсь, не будь Софокла, я, возможно, так и не довел бы до конца моего «Эдипа», я даже не взялся бы за него. Я начал с того, что перевел первую сцену моего четвертого акта; сцена, где верховный жрец обвиняет царя, полностью принадлежит Софоклу, ему же принадлежит сцена с двумя старцами. Я желал бы быть ему обязанным еще чем-либо и признался бы в этом столь же добросовестно. [...]

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ,  
СОДЕРЖАЩЕЕ КРИТИКУ «ЭДИПА» КОРНЕЛЯ

Сударь, сообщив Вам мое мнение об «Эдипе» Софокла, я скажу теперь, что думаю о пьесе Корнеля. Я, разумеется, ставлю французского трагика значительно выше, чем греческого, но еще выше я ставлю истину и обязан быть верен ей в первую очередь. Я полагаю даже, что человек, неспособный почувствовать слабости великих людей, не может и оценить их по достоинству. Вот почему я дерзаю критиковать Корнелева «Эдипа» и делаю это совершенно свободно, не опасаясь ни того, что Вы заподозрите меня в зависти, ни того, что упрекнете меня в желании с ним сравняться. Я посвягаю критиковать именно потому, что восхищаюсь. Я питаю к прославленному поэту почтение, полагаю, куда более истинное, нежели почтение тех, кто судит «Эдипа» по имени его создателя, а не по творению и кто, возможно, с презрением отверг бы в любом другом произведении то, чем восхищается у автора «Цинны».

Корнель правильно почувствовал, что простота или, скорее, сухость трагедии Софокла не позволяет должным образом заполнить пьесу такой протяженности, какая принята у нас. Тот, кто полагает, что сюжеты, обработанные некогда Софоклом и Еврипидом, — «Эдип», «Филоктет», «Электра», «Ифигения в Тавриде» — сюжеты счастливые, легкие в работе, глубоко ошибается: нет сюжетов более благодарных и трудных, это сюжеты для одной, самое большее двух сцен, и отнюдь не для трагедии в пяти актах. Я знаю, на театре не увидишь событий ужасней и трогательней, но именно это делает успех столь труднодостижимым. Эти события необходимо сочетать со страстями, которые их подготавливают; когда страсти слишком сильны, они заглушают сюжет, когда слишком слабы — чахнут сами. Корнель вынужден был пролагать путь между этими двумя крайностями, восполняя сухость сюжета творческой мощью своего гения. Поэтому его и привлек эпизод Тезея и Дирцея<sup>9</sup>, и хотя этот эпизод стяжал всеобщее неодобрение, а Корнель издавна придерживался славного правила признавать свои ошибки, но этой он так и не признал; поскольку эпизод был полностью сочинен им, он в предисловии поставил его себе в заслугу — даже самым великим и самым скромным людям трудно уберечься от самообольщения.



Нельзя не признать, что Тезей играет роль, странную для героя. В разгар самого чудовищного бедствия, которое только может обрушиться на народ, он выходит на сцену со словами:

Ужасен лик чумы. Еще ужасней мука,  
Что любящим сердцам всегда несет разлука.

В третьей сцене он говорит Эдипу:

Тезей

Поведал бы тебе о тайне чувств моих,  
И, может быть, тогда ответ твой благосклонный  
Вернул бы мир душе, страданьем уязвленной.

Она в твоём дворце живет,—  
Предмет моей тоски, желаний и забот,  
Она лелеема тобою, как Исмена,  
Как с Антигоной, с ней ты нежен неизменно:  
То Дирка<sup>10</sup>, их сестра. Огонь ее очей  
Воспламенил меня...

Эдип

Что слышу я, Тезей!  
Мне очень жаль, но ты опережен царицей:  
Дочь за племянника она отдать стремится.  
Я слово дал ему. Но Дирка не одна:  
Ужель прекраснее своих сестер она?

Тезей

Ни с Антигоною, ни с нежною Исменой  
Не стану сравнивать ее красоты смиренной.  
Я признаю: они — творения венец,  
Но . . . . .  
Я младших двух сестер ничем не оскорблю,  
Сказав, что все-таки я старшую люблю.

Нельзя не признать, что это немногим отличается от речей Гийо-Горжю и Табарена<sup>11</sup>.

Меж тем тень Лая требует принесения в жертву принца или принцессы его крови. Дирцея, единственная, в чьих жилах еще течет кровь царя, готова заклать себя на могиле отца; Тезей, который хочет умереть вместо нее, внушает ей, что он ее брат, не переставая при этом, несмотря на вновь открывшиеся родственные узы, говорить о своей любви к ней.

По-прежнему влечет меня твоя краса...  
И сердце, заглушив невнятный голос крови,  
Взывает горестно к тебе, к твоей любви.

Мечтая об одном: вкусить ее дары.  
Нет, нет, не вижу я в тебе своей сестры!

Однако — кто бы мог в это поверить? — уже в той же сцене Тезей устает от собственной выдумки. Он не выдерживает роли брата и, не дожидаясь, пока будет обнаружен истинный брат Дирцеи, открывает ей обман, чем вновь ставит ее перед угрозой смерти, от которой сам хотел ее избавить. При этом он говорит Дирцее:

Когда идем на ложь, любимую спасая,  
Хвалиться не грешно: прекрасна ложь такая.

Наконец, когда Эдип признает, что убийца Лая он сам, Тезей, вместо того чтобы пожалеть несчастного царя, вызывает его на поединок, а в конце пьесы женится на Дирцее. Таким образом, страсть Тезея составляет истинный сюжет трагедии, а злосчастия Эдипа — лишь ее эпизод.

Дирцея, персонаж еще более неудачный, чем Тезей, только и делает, что бранит Эдипа и свою мать. Она говорит Иокасте без обиняков, что та недостойна жить:

О да, обдуманно ты в новый брак вступила.  
Послушай правду, мать: пусть ты меня носила  
Под сердцем некогда, но знаю твердо я,  
Что в этих жилах кровь струится не твоя,  
А кровь родителя, кровь царственного Лая.  
Она твердит: вовек свята любовь благая,  
Но не достоин жить, кто мог так низко пасть  
И чести предпочел неистовую страсть.

Удивительно, что Корнель, почувствовав этот недостаток, признал его только для того, чтобы простить. «Непочтительность Дирцеи по отношению к матери, — говорит он, — не может быть сочтена театральной ошибкой, поскольку мы не обязаны делать совершенными тех, кого показываем»<sup>12</sup>. Нет, разумеется, мы не обязаны из всех персонажей делать достойных людей, но благопристойность требует, чтобы у принцессы столь добродетельной, что она готова пожертвовать жизнью ради блага своего народа, достало бы добродетели также и на то, чтобы не оскорблять жестоко собственную мать.

Иокаста, роль которой должна бы быть интересной, поскольку она разделяет все несчастья Эдипа, в пьесе Корнеля даже не является их свидетелем; она вовсе не выходит на сцену в пятом акте, когда Эдип узнает, что он ее

сын. Одним словом, Иокаста — персонаж совершенно ненужный, призванный лишь разглагольствовать с Тезеем и прощать дерзости дочери, которая, как говорит Иокаста, действует

Как сан ее велит, как ей любовь внушает.

В заключение рассмотрим роль Эдипа и вместе с тем внутренние связи пьесы.

Эдипа занимает прежде всего брак одной из его дочерей, и лишь потом он проникается сочувствием к бедствиям фиванцев; он куда более достоин за это осуждения, нежели Тезей, поскольку тот не несет ответственности за спасение фиванского народа и может, не совершая преступления, внимать голосу страсти.

Однако, поскольку в первом акте надлежало все же как-то упомянуть о предмете, составляющем сюжет пьесы, его касаются двумя словами в пятой сцене. Эдип подозревает, что боги разгневались на фиванцев за то, что Иокаста некогда бросила сына на Кифероне, обманув тем самым оракулов, предрекавших, что этот сын убьет отца и возьмет в супруги мать. Мне кажется, он должен скорее думать, что боги удовлетворены поведением Иокасты, удивившей чудовище в колыбели; вполне вероятно, что преступления этого сына и были предсказаны только затем, чтобы ему помешали их совершить.

Иокаста столь же безосновательно подозревает, что боги наказывают фиванцев, не отомстивших за смерть Лая. Однако она сама утверждает, что месть была невозможна: как же может она думать, что наказана богами за то, что не совершила невозможного? Еще менее оправдан ответ Эдипа:

Но как разбойников нам было наказать?  
Никто не видел их, не смог бы опознать.  
Коль правду говоришь, я, сам того не зная,  
Быть может отомстил уже за гибель Лая.  
В том месте, в тот же день один я двух убил.  
А третий негодяй бежал, что было сил.

У него нет причины считать тех трех путников разбойниками, коль скоро в четвертом акте, когда пред ним предстает Форбас, Эдип говорит ему:

Ты был одним из трех, мешавших мне пройти  
На узкой той тропе. Я вас убрал с пути.

Ежели он сам задержал их, ежели напал на них потому только, что они не уступили ему дороги, он отнюдь не должен был счесть их ворами, которые, как правило, не придают значения нормам вежливости и больше думают о том, чтобы ограбить прохожего, нежели о том, чтобы оспаривать у него право первенства.

Но я вижу здесь ошибку еще более грубую. Эдип признается Иокасте, что он сражался с тремя незнакомцами в то самое время и в том самом месте, где был убит Лай. Иокасте известно, что у Лая было всего два спутника. Разве не должна она заподозрить, что Лай пал от руки Эдипа? Она, однако, не обращает никакого внимания на это признание из страха, что пьеса окончится в первом же акте; она закрывает глаза на обстоятельства, свет на которые проливает Эдип, и до конца четвертого акта больше нет речи о смерти Лая, хотя именно она является сюжетом пьесы. Сцену занимает любовь Тезея и Дирцеи.

В четвертом акте, увидев Форбаса, Эдип восклицает:

Вот он, разбойник тот, который убежал!  
Вели его схватить! На пытку негодяя!  
Он соучастник был в убийстве гнусном Лая!

Почему надо считать Форбаса разбойником? Почему надо утверждать с такой уверенностью, что он — сообщник убийцы Лая? На мой взгляд, обвинения Корнелева Эдипа против Форбаса столь же безосновательны, как и обвинения Эдипа Софоклова против Креона.

Я уже не говорю об исполинских деяниях Эдипа, который один убивает троих у Корнеля и семерых у Софокла. Но не странно ли, что шестнадцать лет спустя Эдип вспоминает во всех подробностях облик этих людей: «один был чернобород и свиреп на вид, со шрамом на лбу и косиной в глазах; у второго было свежее лицо, пронзительный взор, залысины спереди, седеющие волосы на затылке». И в довершение неправдоподобия Эдип добавляет:

Я на него похож и станом, и лицом.

Об этом сходстве надлежало говорить не Эдипу, а Иокасте, которая, поскольку она жила как с одним, так и с другим, могла судить об этом куда лучше Эдипа, видевшего Лая одно мгновение. Софокл обработал это место именно так, но Корнель либо вовсе не читал Софокла, ли-

бо полностью пренебрег им, он не позаимствовал у греческого поэта ни красот, ни ошибок.

Как же, однако, получается, что Эдип один убил Лая, а Форбас, раненный подле царя, утверждает, что тот был убит разбойниками? Это противоречие трудно примирить; Иокаста вместо всякого объяснения, говорит, что

...Это вздор, пустая небылица!  
Форб ею свой позор от нас укрыть стремится.

Неужто трагическая завязка «Эдипа» в мелкой лжи Форбаса? И нашлись люди, которых приводил в восторг этот детский лепет; один человек, высоко ценимый при дворе за свой ум, даже сказал мне, что это самое прекрасное место у Корнеля.

В пятом акте Эдип, устыдившийся тем, что взял в супруги вдову царя, павшего от его руки, говорит, что желает уйти в изгнание и вернуться в Коринф. Это не мешает ему послать за Тезеем и Дирцеей, чтобы прочесть

... в их беглых взорах  
О дерзких замыслах и тайных заговорах.

Что ему тайные козни Дирцей и посягательства этой принцессы на корону, от которой он навсегда отрекся?

Наконец, мне представляется, что Эдип, узнавая, сколь чудовищно все, с ним случившееся, остается слишком холоден. Я знаю, он невиновен и добродетель его может черпать утешение в непредумышленности содеянного, но ежели ему достает твердости духа, чтобы ощутить, что он всего лишь жертва жестокого жребия, должен ли он казнить себя за это злосчастье? А если он в неистовстве и отчаянии выкалывает себе глаза, должен ли он сохранять достаточно хладнокровия, чтобы в столь ужасную минуту говорить Дирцее:

Я знаю, кто твой брат. А ты, царевна, знаешь?..  
Тезея можешь ты бестрепетно любить.

...  
Судьба, чтобы толкнуть меня на преступленье,  
Укрыла тайною мое происхождение  
И сделала меня, несчастного слепца,  
Супругом матери, убийцею отца.  
Как заблуждаемся мы, смертные, жестоко,  
Надеясь обмануть предначертанья рока!  
Желая ускользнуть, мы в западню бежим,  
И то свершается, пред чем всю жизнь дрожим.

Должен ли он оставаться на сцене и обращать к Тезею и Дирцее речь, в коей свыше восьмидесяти стихов, тогда как Иокаста, его супруга и мать, ничего еще не ведает о его злоключениях и на сцене даже не появляется?

Таковы примерно основные пороки, замеченные мною в «Эдипе» Корнеля.

Быть может, я превышаю свои права, но я говорю о его ошибках с той же искренностью, с какой восхищаюсь красотою, рассыпанными в его творениях, и хотя прекрасные места этой пьесы, как мне представляется, не поднимаются до высот иных его трагедий, я все же не питаю надежды когда-либо с ними сравняться, ибо этот великий человек возвышается всегда над всеми даже тогда, когда не полностью равен себе самому.

Я не говорю уже о стихосложении; известно, что никогда его стих не был столь слаб и недостойн трагедии. В самом деле, Корнель ни в чем не знал середины, он скачивался вниз с той же легкостью, с какой воспарял к величю.

Надеюсь, сударь, Вы простите мне мою дерзость, если только может быть сочтено дерзостью находить дурным то, что дурно, и почитать имя писателя, не впадая в раболепие.

Да и какие же ошибки тогда стоит замечать? Уж не ошибки ли авторов посредственных, чьи пороки, как и творения в целом, никому не известны? Критику надлежит обращать внимание на промахи людей великих, ибо если, потворствуя предрассудку, мы станем восхищаться и их ошибками, мы вскоре неизбежно эти ошибки повторим, и может случиться, что у сих прославленных писателей мы почерпнем лишь пример того, как писать дурно.

#### ПИСЬМО ПЯТОЕ, СОДЕРЖАЩЕЕ КРИТИКУ НОВОГО «ЭДИПА»

Сударь, я подошел, наконец, к самой легкой части моих рассуждений, то есть к критике моего собственного произведения, и дабы попусту не терять времени, я начну с первого его недостатка — слабости сюжета. По существу, пьеса «Эдип» должна кончаться в первом акте. Противостоит естественно, что Эдип не знает, как умер его предшественник. Софокл вовсе не дал себе труда исправить эту ошибку, Корнель, желая спастись от нее, сделал еще хуже, чем

Софокл, я преуспел не больше, чем они. У меня Эдип говорит Иокасте:

Стоустую молву я слышал, и не раз:<sup>13</sup>  
 Фиванцем Лай убит — увы! одним из вас.  
 Когда, покорствуя желанию народа,  
 Я занял трон его спустя два с лишним года,  
 И говорить тогда о мщении не мог:  
 Я охранял тебя, царица, от тревог.  
 Тебе нужна была опора и защита —  
 Была для дум иных моя душа закрыта.

Этот комплимент не представляется мне достаточно веским оправданием неведения Эдипа. Боязнь не угодить супруге, говоря с ней о ее первом муже, отнюдь еще не препятствие для выяснения обстоятельств смерти предшественника; причиной тут лишь излишняя осторожность и недостаток любопытства. Не подобает также Эдипу ничего не знать об истории Форбаса: государственный министр — лицо не столь незначительное, чтобы его пребывание в тюрьме на протяжении многих лет могло остаться незамеченным. Хотя Иокаста и говорит:

Я спрятала его в одном дворе близ Фив,  
 От гнева горожан несчастного укрыв,—

очевидно, что назначение этих строк — предупредить критику; это промах, который пытаются скрыть, но который тем не менее остается промахом.

Но есть ошибка еще более разительная, она вдобавок не вытекает из сюжета, и я полностью за нее ответствен: это роль Филоктета. Возникает впечатление, что он прибывает в Фивы только для того, чтобы стать жертвой обвинения, причем подозрения, падающие на него, достаточно необоснованны. Он появляется в первом акте, возвращается вновь в третьем; речь о нем идет только в первых трех актах, в двух последних о Филоктете не говорится ни слова. Он способствует завязке пьесы, однако развязка совершается без какого бы то ни было его участия. Таким образом, перед нами как бы две трагедии, одна из которых касается Филоктета, а другая — Эдипа.

Я хотел придать Филоктету характер героя; боюсь, однако, что довел величие его души до самохвальства. К счастью, я прочел у г-жи Дасье, что человеку, который оклеветан, пристойно превозносить себя<sup>14</sup>. Филоктет нахо-

дится именно в таком положении: клевета вынуждает его говорить хорошо о себе самом. В иных обстоятельствах я попытался бы сделать его более учтивым и более гордым. Окажись он в том же положении, что Серторий и Помпей, я взял бы за образец героическую беседу сих великих мужей<sup>15</sup>, хотя и не мог бы рассчитывать на то, что с ним сравняюсь. Но поскольку Филоктет оказывается, скорее, в положении Никомеда<sup>16</sup>, я счел себя обязанным сделать так, чтобы и речи его напоминали этого юного принца... Некоторые думают, что Филоктет был бедным конюшим Геркулеса, заслуги которого сводились к тому, что он носил за своим господином его стрелы и, без устали говоря о Геркулесе, пытался с ним сравняться. Нет между тем никаких сомнений, что Филоктет был греческим принцем, соратником Геркулеса, настолько прославленным своими подвигами, что боги даже поставили в зависимость от него судьбу Трои. Не знаю, может я и превратил его кое-где в хвастуна, но он был, бесспорно, героем.

Что касается его неосведомленности в момент прибытия в Фивы, то я нахожу ее ничуть не менее предосудительной, чем неведение Эдипа. Гора Эта, где на глазах у Филоктета скончался Геркулес, не так далека от Фив, чтобы он не мог легко узнать обо всем, что произошло в этом городе. По счастью, неведение Филоктета, порочное само по себе, послужило мне предлогом для изложения сюжета пьесы, которое, как мне кажется, было принято благосклонно; это убеждает меня в том, что красоты произведения рождаются подчас из его пороков.

Авторы трагедий, как правило, натываются на препятствие противоположного порядка. Сюжет приходится излагать персонажу, который сам осведомлен не хуже рассказчика. Дабы ввести зрителя в курс дела, автор вынужден вкладывать в уста главных действующих лиц то, что они, по всей вероятности, говорили уже тысячу раз. Верхом совершенства было бы такое сочетание событий, при котором актеру приходилось бы произносить лишь то, чего он до этого момента никак не мог сказать. Такова, к примеру, первая сцена «Баязета»<sup>17</sup>. Акомат не может быть осведомлен о том, что происходит в армии, Осману не могут быть известны новости сераля, их взаимная откровенность вводит зрителя в курс дела и возбуждает в нем интерес. Прием этот осуществляется с искусностью, на которую был способен, по-моему, один только Расин.



Правда, существуют сюжеты трагедий, где автор настолько стеснен странностью событий, что ему почти невозможно свести завязку к изложению столь сдержанному и правдоподобному. Я утешаю себя тем, что сюжет «Эдипа» именно таков, и мне кажется, что, когда столь мало принадлежишь самому себе, следует больше заботиться об интересе, нежели о точности, ибо зритель прощает все, кроме вялости, и коль скоро он взволнован, он редко исследует, были ли у него для этого веские причины.

Что касается любовных воспоминаний Иокасты и Филоктета, я осмелюсь настаивать, что без этого обойтись невозможно. В самом сюжете я не мог найти ничего, что могло бы заполнить первые три акта, мне едва хватило содержания на два последних. Тот, кто знает театр, то есть ощущает трудности композиции столь же отчетливо, как и ее просчеты, согласится со мной. Главные герои трагедии должны быть непременно наделены страстями. До чего ничтожную роль пришлось бы играть Иокасте, если бы у нее не было хотя бы этих воспоминаний о законной любви, если бы она не дрожала за жизнь человека, коего некогда любила!

Поразительно, что Филоктет все еще любит Иокасту после столь долгой разлуки: он напоминает странствующих рыцарей, главным занятием которых было блюсти вечную верность возлюбленной. Но я не могу согласиться с теми, кто находит Иокасту чересчур старой, чтобы возбудить страсть; она могла быть выдана замуж юной, и в пьесе столь часто упоминается о крайней молодости Эдипа, что, не слишком подгоняя время, вполне допустимо считать Иокасту тридцатипятилетней. Женщины были бы весьма несчастны, если бы в таком возрасте не возбуждали любви.

Пусть Иокасте у Софокла и Корнелия перевалило за шестьдесят, их фабула для меня не закон, я не обязан принимать все их вымыслы; ежели им дозволено воскрешать в некоторых пьесах давно умерших и умерщвлять других, кои еще были живы, мне простительно скинуть несколько лет Иокасте.

Но я замечаю, что вместо обещанной критики произношу речь в защиту собственной пьесы. Скорее же вернемся к критическому разбору.

Третий акт не завершен, непонятно, почему актеры покидают сцену. Эдип говорит Иокасте:

Пойдем же во дворец: я истину узнаю,  
 Хотя ее уже, о горе! прозреваю.  
 . . . . . Пойдем, пойдем скорей  
 И в бездну погрузи иль ужас мой рассей.

У Эдипа, однако, нет никаких причин выяснять свои сомнения за кулисами, а не на сцене; поэтому, сказав Иокасте, чтобы она за ним следовала, он через минуту возвращается вместе с ней, и, таким образом, третий и четвертый акты, по существу не прерываясь, разделены лишь взмахом палочки.

Первая сцена четвертого акта удалась лучше других; не могу тем не менее не поставить себе в упрек, что Эдип и Иокаста рассказывают в этой сцене то, что уже давно должны были поведать друг другу. Действие зиждется только на их неведении, которое достаточно неправдоподобно; я вынужден был прибегнуть к чуду, чтобы замаскировать этот недостаток сюжета.

Я вкладываю в уста Эдипа слова:

И вот я, наконец, добрался до Фокиды.  
 (Все вспомнилось теперь, и непонятно мне,  
 Как мог я позабыть об этом грозном дне:  
 Должно быть, то судьба, чей замысел неведом,  
 Мне просветлила взор, готовя к новым бедам )  
 Два война мне вдруг загордили путь, и т. д.

Эдип явно должен был еще в первом акте рассказать об этом приключении в Фокиде, ибо, как только он узнает от верховного жреца, что боги требуют наказания убийцы Лая, его долг — провести тщательное и неотложное дознание обо всех обстоятельствах этого убийства. Ему должны сообщить, что Лай был убит в Фокиде, и он, зная, что именно в это время сам сражался в Фокиде с двумя чужеземцами, не может не заподозрить, что Лай пал от его руки. Как ни печально, но я был вынужден, дабы скрыть сей порок сюжета, предположить месть богов, лишивших Эдипа на время памяти, чтобы вернуть ее ему впоследствии. Следующая сцена, диалог Эдипа и Форбаса, представляется мне менее удачной, нежели в пьесе Корнеля. У меня Эдип уже знает о своем злосчастье до того, как Форбас его окончательно в том убеждает; Форбас не оставляет зрителю никаких сомнений, ничем его не поражает, следовательно, и не может вовсе заинтересовать. У Корнеля Эдип, напротив, даже не подозревает, что убийца Лая — он сам, и мнит себя мстителем за царя; он убеждает-

ся в своей вине, пытаюсь убедить Форбаса, что тот — убийца. Этот прием Корнеля был бы достоин восхищения, если бы у Эдипа были хоть малейшие основания подозревать Форбаса и если бы вся завязка пьесы не зиждилась на детской лжи.

... Это вздор, пустая небыллица:  
Форб ею свой позор от нас укрыть стремится.

Я прерву на сем критику моего произведения, мне кажется, я признал важнейшие его недостатки. Нельзя требовать большего от автора, и, возможно, даже критик не обошелся бы со мной хуже. Если меня спросят, почему я не исправил того, что сам осуждаю, я отвечу, что в произведении часто бывают недостатки, с которыми автор вынужден, хочет или не хочет, мириться; впрочем, возможно, что в признании своих ошибок не меньше чести, чем в их исправлении. Присовокупляю также, что я устранил не меньше промахов, чем их осталось: каждое представление моего «Эдипа» было для меня суровым испытанием, когда я прислушивался к пожеланиям и критике публики, изучая ее вкус, дабы образовать свой собственный. Следует признать, что принц де Конти был тем, кто сделал мне самые тонкие и здравые замечания<sup>18</sup>. Будь он частным лицом, я ограничился бы восхищением перед ясностью его суждений, но поскольку как по своему уму, так и по своему рангу он стоит выше других, я дерзаю здесь молить его принять под свое покровительство изящные искусства, в которых он столь сведущ.

Я забыл упомянуть, что взял две строки из «Эдипа» Корнеля. Одну в первом акте (сцена 1):

В нем женщина, орел и лев слились в одной.

Вторую — в последнем; это перевод из «Эдипа» Сенеки:

*Nec sepultis mistus et vivis tamen  
Exemptus...*

Но волей рока  
Он словно отделен от мертвых и живых.

Я не постеснялся украсть эти два стиха, поскольку, желая оказать в точности то же самое, что и Корнель, я не мог выразить этого лучше, я предпочел дать два хороших стиха Корнеля, нежели два моих собственных, но плохих. [...]

ПИСЬМО ШЕСТОЕ,  
СОДЕРЖАЩЕЕ РАССУЖДЕНИЕ О ХОРАХ

Сударь, мне остается сказать только о хоре, введенном мною в пьесу. Я превратил его в персонаж, который появляется в ряду других действующих лиц и иногда присутствует на сцене безмолвно, ради того только, чтобы сообщить больший интерес действию и большую пышность зрелищу.

Поскольку каждому человеку свойственно считать, что избранный им путь единственно правильный, мне представляется, что только тот способ введения хора, на который я отважился, и мог стяжать успех у нашей публики.

У древних хор заполнял промежутки между действиями и не покидал сцены. Это создавало немало неудобств: хор то рассказывал о происшедшем в предыдущих действиях, что было утомительным повторением, то предупреждал о том, что должно было случиться в следующих актах; последнее лишало зрителя удовольствия внезапности. Наконец, хор говорил о чем-либо, вовсе чуждом сюжету, и, следовательно, вызывал скуку.

Еще неуместнее представляется мне постоянное присутствие хора на сцене. Интрига интересной пьесы требует, как правило, чтобы основные действующие лица поверяли друг другу тайны. Но можно ли поделиться тайной со всем народом? Забавно глядеть на то, как Федра у Еврипида признается толпе женщин в своей кровосмесительной любви, в которой ей должно быть страшно признаться и себе самой. Возможно, возникнет вопрос: зачем же древние хранили столь тщательно обычай, приводящий к нелепостям? Дело в том, что они видели в хоре основу и опору трагедии. Таковы люди — они почти всегда принимают происхождение предмета за его сущность. Древним было известно, что начало сего зрелища — в сборище пьяных поселян, которые пели хвалу Вакху, и они хотели, чтобы на сцене сохранялось сборище актеров, которые пели бы хвалу богам, напоминая тем самым об идее, составленной народом о происхождении трагедии. Долгое время драматическая поэма была всего лишь хоровым представлением, персонажи, введенные в него, рассматривались как эпизодические; еще и сейчас встречаются ученые, у которых хватает смелости утверждать, что мы не имеем ни малейшего представления об истинной трагедии, коль скоро из-

гнали из нее хоры. Это равносильно требованию показывать в одной пьесе Париж, Лондон и Мадрид потому лишь, что таков был обычай наших отцов, когда во Франции возникла комедия.

Г-н Расин, вводя хоры в «Гофолию» и «Эсфирь»<sup>19</sup>, подошел к этому куда осмотрительней, нежели греки, у него хоры появляются только в промежутках между действиями, и ему пришлось положить немало труда, чтобы сообщить этому правдоподобие, которого неизменно требует искусство театра.

С чего вдруг запеть толпе иудеек после того, как Эсфирь поведала свои приключения Элизе? Необходимо, чтобы Эсфирь приказала им спеть ей:

Подруги, спойте песнь — ту самую, в которой...

Я не говорю уже о прихотливом сочетании пения и декламации в одной и той же сцене; следует, во всяком случае, признать, что поучения, положенные на музыку, должны показаться весьма холодными после диалогов, исполненных страсти, которые составляют существо трагедии. Хор был бы весьма некстати после признания Федры или беседы Севера и Полины<sup>20</sup>.

Так что я всегда останусь при мнении, если только сама жизнь меня не опровергнет, что вводить хор в трагедию следует весьма осторожно, в должном месте и тогда только, когда он необходим для украшения сцены; к тому же существует весьма немного сюжетов, где это новшество окажется на своем месте. Хор был бы совершенно неуместен в «Баязете», «Митридате», «Британике»<sup>21</sup> и вообще во всех пьесах, интрига которых зиждется на интересах частных лиц, он соответствует лишь пьесам, где речь идет о благе целого народа.

Сюжет моей пьесы затрагивает прежде всего интересы фиванцев, речь идет о их жизни или смерти, и нет ничего выходящего за рамки благопристойности в том, что на сцене время от времени появляются те, у кого более всех интереса там находиться.

---

## ПИСЬМО К ОТЦУ ПОРЕ, ИЕЗУИТУ<sup>1</sup>

---

Посылаю Вам, дражайший отец мой, новое издание «Эдипа», только что вышедшее в свет. Я постарался по мере моих сил стереть бледные краски неуместной любви, невольно нанесенные мною на мужественные и ужасные черты, которых требует сюжет.

Прежде всего я хочу сказать Вам в свое оправдание, что, как ни был я молод, создавая «Эдипа», я уже тогда сочинил его примерно таким, каким Вы видите его сегодня; воспитанный чтением древних и Вашими уроками, я почти не знал парижских театров и работал так, будто жил в Афинах. Советы я испрашивал у г. Дасье, который был там как дома; он порекомендовал мне ввести хор во все сцены на манер греков, что было равносильно совету пройти по Парижу в одеянии Платона. Мне стоило большого труда добиться, чтобы парижские актеры соизволили исполнить хор хотя бы в двух-трех сценах, и еще большего труда — принудить их принять трагедию, где почти вовсе не было любви. Артистки подняли меня на смех, обнаружив, что в пьесе отсутствует роль возлюбленной. Сцена взаимного признания Эдипа и Иокасты, заимствованная отчасти из Софокла, была сочтена безвкусной. Одним словом, актеры, отличавшиеся в ту пору мелким щегольством и большим самомнением, отказались играть мою пьесу.

Будучи весьма юным, я счел, что они правы; я испортил мою пьесу, дабы стяжать их благосклонность, опошлив нежными чувствами сюжет, столь мало им соответствующий. Увидев, что немного любви в трагедии все же есть, они ко мне смягчились, однако большую сцену Иокасты и Эдипа они отвергли напрочь, они глумились над Софоклом и его подражателем. Я проявил стойкость, я объяснял, я пустил в ход друзей, наконец лишь благодаря влиянию покровителей мне удалось добиться, чтобы «Эдипа» сыграли.

Был там актер по имени Кино (Дюфрен)<sup>2</sup>, говоривший вслух, что в наказание за мое упрямство следовало бы сыграть пьесу такой, какова она есть, с ее никуда не год-

ным четвертым актом, переведенным с греческого. На меня смотрели, впрочем, как на наглеца, посмевшего взяться за сюжет, в коем столь преуспел ранее Пьер Корнель. Тогда «Эдипа» Корнеля находили великолепным, я же считал его весьма неудачным произведением, не осмеливаясь, однако, высказать это вслух; я сказал об этом лишь десять лет спустя, когда уже все пришли к тому же мнению.

Для того чтобы справедливость восторжествовала, нередко требуется долгий срок; ее воздали несколько раньше обоим «Эдипам» г. де Ламотта<sup>3</sup>. Достопочтенный отец Турнемин, очевидно, передал Вам небольшое предисловие<sup>4</sup>, где я вступаю с ним в полемику. Г-н де Ламотт отличается замечательным присутствием духа, он отчасти напоминает того греческого атлета, который, будучи поверженным, утверждал, что взял верх.

Я с ним не согласен ни в чем, но Вы научили меня, как должно вести войну порядочному человеку. Мои возражения написаны с такой учтивостью, что я просил его самого просмотреть предисловие, в каждой строке которого пытаюсь доказать, что он неправ; он самолично одобрил мое скромное полемическое сочинение. Вот как следовало бы сражаться литераторам, вот каким оружием они пользовались бы, если прошли бы Вашу школу, но они, как правило, язвительней адвокатов и невоздержанней янсенистов. Гуманная словесность стала весьма негуманной; здесь оскорбляют, клеветают, строят козни, сочиняют куплеты. Забавно, что считается дозволенным говорить людям в письменном виде то, чего никто не осмелился бы сказать им в лицо! [...]

---

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ЭДИПУ»  
ИЗДАНИЯ 1730 ГОДА

---

«Эдип», который выходит в этом новом издании, впервые был сыгран в конце 1718 года. Публика приняла его весьма снисходительно. С тех пор трагедия не сходила со сцены и, несмотря на ее слабости, еще сейчас смотрится с удовольствием; я приписываю

ваю это отчасти тому, что ей всегда везло с исполнителями, отчасти — пышности и патетичности самого зрелища.

Отец Фолар, иезуит, и г. де Ламотт, член Французской Академии, оба обработали впоследствии тот же сюжет<sup>1</sup>, и оба избегли допущенных мною ошибок. Не мне говорить об их пьесах, моя критика и даже мои похвалы равно показались бы подозрительными. Тем паче в мои намерения не входит предлагать в связи с этой трагедией некую поэтику; я убежден, что все тонкие рассуждения, которыми нам прожужжали уши в последние годы, не стоят одной гениальной сцены, и что из «Полиевкта» или «Цинны» можно почерпнуть куда больше, нежели из всех предписаний аббата д'Обиньяка<sup>2</sup>; Север и Полина — истинные учителя в искусстве. Множество книг, написанных о живописи знатоками, не обогатят ученика так, как один взгляд на портрет, созданный Рафаэлем.

Начала всех искусств, связанных с воображением, доступны и просты, все они почерпнуты у природы и разума. Прудонам и Буайе они были известны не хуже, чем Корнелям и Расинам<sup>3</sup>; разница была и будет лишь в их приложении. Музыка авторов «Армиды» и «Иссе»<sup>4</sup> подчиняется тем же правилам, что и музыка самых плохих композиторов; Пуссен исходил в своей работе из тех же начал, что и Виньон<sup>5</sup>. Поэтому писателю в такой же мере бесполезно предварять трагедию разговором о правилах, в какой живописцу неуместно предуведомлять публику рассуждением о своих картинах или музыканту пытаться доказать, что его музыка должна нравиться.

Но коль скоро г. де Ламотт желает установить правила, прямо противоположные тем, которыми руководствовались наши великие мастера, то справедливо встать на защиту этих древних законов, не потому, что они древние, но потому, что они хороши и нужны, а также потому, что в человеке его достоинств они могут встретить опасного противника.

### О ТРЕХ ЕДИНСТВАХ

Г-н де Ламотт прежде всего желает упразднить единство действия, места и времени.

Французы первыми среди современных наций возродили эти мудрые правила театра; другие народы долгое время отвергали иго, казавшееся слишком суровым, но по-



скольку это иго было справедливым, а разум в конце концов одерживает верх, то со временем покорились и они. Сегодня в Англии авторы даже предпочитают уведомлять перед началом своих пьес, что длительность происходящего равна длительности представления, они пошли дальше нас, бывших в сем их учителями. Все народы начинают считать варварскими те времена, когда самые крупные гении, такие, как Лопе де Вега или Шекспир, не придерживались этих правил, они признают даже, что обязаны нам тем, что мы вывели их из этого варварства. Неужто нужно, чтобы француз употребил сегодня весь свой ум, дабы снова нас в него ввергнуть?

Если бы мне нечего было сказать г. де Ламотту кроме того, что Корнель, Расин, Мольер, Аддисон, Конгрив, Маффен — все соблюдали законы театра<sup>6</sup>, этого одного было бы уже довольно, чтобы остановить каждого, кто намеревается их преступить; однако г. де Ламотт достоин того, чтобы его опровергали, ссылаясь больше на доводы разума, нежели на авторитеты.

Что такое театральная пьеса? Представление некоего действия. Почему одного действия, а не двух или трех? Да потому, что ум человеческий неспособен объять одновременно несколько объектов, потому что интерес, дробясь, скоро угасает, потому что даже на картине нам противно видеть сразу два события, потому, наконец, что сама единая природа внушила нам сие предписание, которое должно пребывать, как и она, неизменным.

По той же причине необходимо единство места, ибо одно действие не может совершаться одновременно в нескольких местах. Если персонажи, которых я вижу в первом акте, находятся в Афинах, как могут они во втором оказаться в Персии? Не написал же г. Лебрэн на одном полотне Александра в Арбеллах и в Индии?<sup>7</sup> «Меня ничуть не удивило бы, — говорит г. де Ламотт, — если бы нация здравомыслящая, но менее преданная правилам, примирилась с тем, что видит в первом акте, как Кориолану выносят приговор в Риме<sup>8</sup>, в третьем — как его вольски принимают, в четвертом — как он осаждает Рим и т. д.». Во-первых, я не могу себе представить, чтоб здравомыслящий и просвещенный народ не был предан правилам, коль скоро все они зиждутся на здравом смысле и все созданы для его удовольствия. Во-вторых, кто не ощутит, что здесь перед нами три трагедии и что подоб-

ный план, будь он даже воплощен в прекрасных стихах, не порождает ничего, кроме пьесы Жоделя или Арди<sup>9</sup>, зарифмованной нашим искусным современником?

Единство времени естественно вытекает из двух первых. Вот, я полагаю, наглядное тому доказательство. Я присутствую на представлении трагедии, то есть некоего действия; сюжет есть свершение этого единственного действия. В Риме составляется заговор против Августа; я хочу знать, что случится с Августом и заговорщиками. Ежели поэт растянет действие на пятнадцать дней, он должен сообщить мне, что произойдет в течение пятнадцати дней, ибо я здесь присутствую, дабы быть осведомленным о том, что происходит. Однако если он показывает события, случившиеся в течение пятнадцати дней, то это по меньшей мере пятнадцать различных действий, как бы ни было незначительно каждое из них. Это уже не осуществление заговора, к которому нужно было подойти как можно быстрее, это пространная история, лишенная интереса, поскольку ей недостает живости и поскольку момент разрешения, которого я только и жду, отдалается. Я пришел в театр вовсе не ради того, чтобы услышать историю героя, а ради того, чтобы увидеть одно событие его жизни. Мало того, зритель находится в театре всего три часа; следовательно, и действие должно занимать не более трех часов. «Цинна», «Андромаха», «Баязет», «Эдип» — будь то «Эдип» великого Корнеля, г. де Ламотта или даже мой, если мне дозволено его упомянуть, — длятся не дольше. И если некоторые другие пьесы требуют более долгого времени, эту вольность можно допустить лишь ради красоты произведения, но, чем эта вольность значительней, тем скорее она переходит в слабость.

Мы часто простираем единство времени до суток, единство действия — до ограды дворца. Будь мы суровой, некоторые прекрасные сюжеты оказались бы невозможно осуществить; будь мы снисходительней, это открыло бы путь злоупотреблениям. Ибо стоит установить однажды, что театральное действие может происходить в течение двух дней, как какой-нибудь автор употребит на него две недели, а другой и два года, и если строго не ограничить место действия, то не придется долго ждать пьес, подобных старинному «Юлию Цезарю»<sup>10</sup> англичан, где Кассий и Брут в первом акте находятся в Риме, а в пятом — в Фессалии.

Эти правила, когда им следуют, не только препона ошибкам, но и источник подлинно прекрасного, так же как точное соблюдение правил красоты в архитектуре необходимо ведет к построению здания, радующего взор. Очевидно, что, придерживаясь единства действия, места и времени, трудно создать пьесу, лишенную простоты; отсюда достоинства всех пьес г. Расина, те самые, которых требовал Аристотель<sup>11</sup>. Г-н де Ламотт, отстаивая трагедию своего сочинения, отдает предпочтение не благородной простоте, а множеству событий, он опирается на довод, что «Береника»<sup>12</sup> обычно ставится невысоко, тогда как «Сид» до сих пор пользуется всеобщим уважением. Действительно, «Сид» трогательнее «Береники», но «Береника» достойна осуждения только потому, что это скорее элегия, нежели простая трагедия, меж тем как «Сид», действие которого подлинно трагично, обязан своим успехом отнюдь не множеству событий, напротив, он нравится несмотря на это множество, так же как он трогает несмотря на инфанту, а вовсе не благодаря инфанте.

Г-н де Ламотт полагает, что возможно подняться над всеми этими правилами, придерживаясь единства интереса, которое, как он утверждает, им придумано и которое он именует парадоксом, но его единство интереса представляется мне не чем иным, как единством действия. «Если несколько персонажей, — говорит он, — различным образом заинтересованы в одном и том же событии, и если все они достойны того, чтобы я занялся их страстями, то в этом случае мы имеем единство действия, а не единство интереса»\*.

\* Я подозреваю, что в этом суждении, показавшемся мне сначала вполне здравым, содержится ошибка, я умоляю г. де Ламотта рассмотреть его вместе со мной. Разве в «Родогуне»<sup>13</sup> нет нескольких основных персонажей, чьи интересы не совпадают? Меж тем на деле пьеса возбуждает лишь один интерес — интерес к любви Родогуны и Антиоха. Разве нет собственных интересов, из коих каждый заслуживает моего внимания, у Агриппины, Церона, Нарцисса, Британика и Юнии в «Британике»? И тем не менее публика проникается участием лишь к любви Британика и Юнии. Следовательно, один-единственный интерес складывается обычно из разных, должным образом направленных страстей. Это центр, куда сходятся несколько разных линий, это главное лицо картины, которое все остальные выдвигают на первый план, не скрываясь при этом сами из виду. Порок не в том, чтоб вывести на сцену несколько персонажей, одушевленных различными желаниями и намерениями, порок в неумении сосредоточить наш интерес на одном

Взяв на себя смелость поспорить с г. де Ламоттом по этому незначительному поводу, я перечитал речь великого Корнелия о трех единствах; лучше выслушать мнение великого мастера, нежели мое. Вот как говорит он:

«Итак, я полагаю, и я это уже говорил, что единство действия состоит в единстве интриги и единстве опасности». Пусть читатель прочтет это место у Корнелия, он легко решит, кто прав — г. де Ламотт или я. Даже если бы я не мог опереться на веское суждение великого поэта, разве нет у меня довода еще более убедительного? Это — опыт. Перечитайте лучшие из наших французских трагедий, в них непременно окажутся персонажи, чьи интересы не совпадают, но все эти разные интересы так или иначе связаны с интересами главного героя, этим определяется единство действия. Если, напротив, отдельные интересы не имеют отношения к главному действующему лицу, все линии не сходятся в едином центре, интерес раздваивается, раздваивается также и то, что именуется в театре действием.

Будем же придерживаться, подобно великому Корнелию, трех единств, которые объемлют собой и все прочие правила, то есть прочие красоты.

Г-н де Ламотт именует их правилами произвольными и утверждает, что наши трагедии могут отлично обойтись без них, коль скоро ими пренебрегает наша опера; это, по-моему, все равно что пытаться преобразовать законное правление по образцу анархии.

предмете, показывая несколько предметов. В этом случае пропадает единство интереса и пропадает также единство действия.

Примером тому может служить трагедия «Помпей»<sup>14</sup>: Цезарь прибывает в Египет, дабы увидеться с Клеопатрой; Помпей — чтобы найти там убежище; Клеопатра желает быть любимой и царствовать; Корнелия желает отомстить, но не знает, как это сделать; Птоломей мечтает сохранить свою корону. Все эти разъединенные части не составляют целого, действие двоится и даже троеится, а зритель ни к кому не проникается интересом.

Если не будет сочтено дерзостью осмелиться поставить мои собственные ошибки в один ряд с ошибками великого Корнелия, я добавлю, что мой «Эдип» является еще одним примером того, как весьма различные, плохо подогнанные (если мне будет дозволено употребить это слово) интересы неотвратимо приводят к раздвоению действия.

Любовь Филоктета совершенно не связана с положением Эдипа, вот почему пьеса раздвоена.

ОБ ОПЕРЕ

Опера — спектакль столь же причудливый, сколь и великолепный, где зрение и слух наслаждаются больше, чем ум, спектакль, где подчинение музыке приводит к самым нелепым недостаткам, где приходится петь ариетты на развалинах города и танцевать вокруг могилы, где мы видим дворец Плутона и дворец Солнца, богов, демонов, магов, чудеса, чудовищ, замки, которые возникают и рушатся во мгновение ока. Мы терпим все эти сумасбродства и даже находим в них удовольствие, ибо мы здесь в волшебной стране, и стоит только потешить нас зрелищем, красивыми танцами, красивой музыкой, несколькими интересными сценами, мы уже довольны. Было бы так же нелепо требовать от «Алкесты»<sup>15</sup> единства действия, места и времени, как пытаться ввести танцы и демонов в «Цинну» или «Родогуну».

Однако несмотря на то, что для опер три единства не обязательны, лучшие из опер все же те, где эти правила нарушаются в меньшей степени, а в некоторых из них, если я не ошибаюсь, мы находим даже соблюдение единств, где они необходимы и естественны, способствуя возбуждению интереса у зрителя. Как же может г. де Ламотт прекать легкомыслием нашу нацию за то, что мы осуждаем в одном зрелище то, что одобряем в другом? Не найдется никого, кто не смог бы ответить г. де Ламотту: «Я с полным основанием жду от трагедии большего совершенства, нежели от оперы, ибо в трагедии мой интерес не дробится, удовольствие мое не зависит от сарабанды и па-де-де, и ей надлежит усладить лишь мою душу. Я восхищаюсь умением человека вывести и развить в одном месте, в один день одно событие, которое мой ум воспринимает не утомляясь и которое постепенно овладевает моим сердцем. И чем яснее мне, сколь трудна эта простота, тем больше она меня чарует, и если впоследствии я хочу осмыслить свое удовольствие, то могу согласиться с г. Депрео, который говорит:

Одно событие, вместившееся в сутки,  
В едином месте пусть на сцене протечет.

«За меня, — мог бы сказать он, — веское мнение великого Корнеля, и более того, его пример, удовольствие от его произведений, большее или меньшее в зависимости от соблюдения им этого правила».

Г-ну де Ламотту мало того, что он пожелал отнять у театра его основные правила, он хочет отнять у него также поэзию и предлагает нам трагедию в прозе.

### О ТРАГЕДИЯХ В ПРОЗЕ

Этот искусный и плодовитый автор, только и писавший, что стихи или прозаические произведения по поводу собственных стихов, выступает против искусства, к которому сам причастен, проявляя к нему то же презрение, которое он проявлял к Гомеру, им же, впрочем, переведенному<sup>16</sup>. Никогда ни Вергилию, ни Тассо, ни г. Депрео, ни г. Расину, ни г. Попу<sup>17</sup> не пришлось бы в голову выступать против гармонии стиха так же, как г. Люлли против музыки или г. Ньютону против математики. Попадались люди, которым иногда была присуща слабость считать себя стоящими выше своего ремесла, что является верным средством оказаться ниже его, но такие, которые стремились бы его унижить, пока не встречались. Слишком многие презирают поэзию, поскольку ее не знают. В Париже полно людей, обладающих здравым смыслом, но бесчувственных к гармонии; музыка для них всего лишь шум, а поэзия представляется им замысловатым безумием. Ежели эти люди узнают, что заслуженный человек, который выпустил пять или шесть книг стихов, придерживается того же мнения, не сочтут ли они себя вправе видеть во всех других поэтах безумцев и лишь в нем одном — человека, вновь обретшего разум? Поэтому ему нельзя не ответить во имя чести искусства и, осмелюсь сказать, во имя чести страны, отчасти обязанной своей славой у иностранцев именно совершенству этого искусства.

Г. де Ламотт утверждает, что рифма — варварский прием<sup>18</sup>, придуманный не столь уж давно.

Однако все народы земли, за исключением древних римлян и греков, рифмовали и продолжают рифмовать. Повторение одних и тех же звуков столь естественно для человека, что мы находим рифму и у дикарей, и в Риме, и в Париже, и в Лондоне, и в Мадриде. Монтень приводит в переводе на французский рифмованную американскую песенку<sup>19</sup>; в одном из «Зрителей»<sup>20</sup> Аддисона есть перевод рифмованной лапландской оды, исполненной истинного чувства.

Греки, quibus dedit ore rotundo Musa loqui<sup>21</sup>, родившие-

ся под более счастливыми небесами и одаренные природой органами более утонченными, нежели прочие народы, создали язык, все слоги которого могли, благодаря их долготе или краткости, выражать томление или бурные порывы души. Из этого многообразия слогов и интонаций сложилась гармония греческого стиха и даже прозы, гармония, постигнутая и воспроизведенная древними итальянцами, но с тех пор всем иным народам недоступная. Однако, будь то рифма или ритмизированные слоги, поэзия, против которой восстает г. де Ламотт, была и будет вечно культивироваться всеми народами.

До Геродота греки даже историю писали в стихах, они переняли этот обычай у древних египтян, самого мудрого, ученого и просвещенного народа земли. Обычай был весьма разумен, ибо цель истории состояла в том, чтобы сохранить для потомства память о немногочисленных великих людях, которые должны были служить ему примером. Никому тогда еще не приходило в голову создавать историю какого-нибудь монастыря или городка в нескольких томах ин-фолио, записывалось лишь то, что было этого достойно, то, что людям надлежало запомнить наизусть. Поэтому в помощь памяти привлекали гармонию стиха. Поэтому же первые философы, законодатели, основатели религий и историки — все были поэтами.

Кажется, что при таком назначении поэзии ей должно было не хватать либо точности, либо гармонии. Но можно ли вообразить, что, после того как Вергилий и Гораций сочетали оба эти достоинства, кажущиеся несоединимыми, после того как гг. Депрео и Расин писали, как Вергилий и Гораций, человек, который их читал, который знает, что они переведены почти на все европейские языки, может до такой степени принижать дар, стяжавший честь ему самому? Я ставлю наших Депрео и Расинов в один ряд с Вергилием за их заслуги в стихосложении, ибо, родись автор «Энеиды» в Париже, он бы, подобно им, рифмовал, а живи оба эти француза во времена Августа, они, подобно Вергилию, использовали бы метр латинского стиха. Поэтому когда г. де Ламотт называет стихосложение «механическим и смехотворным трудом», он возводит обвинение в смехотворности не только против всех наших великих поэтов, но и против поэтов античности.

Вергилий и Гораций подчиняли себя столь же механической работе, как и наши авторы; счастливое сочетание

спондеев и дактилей требовало не меньшего труда, чем наши рифмы и полустушиья. Тут нужно было незаурядное усердие, коль скоро «Энеида» за одиннадцать лет не была еще доведена до совершенства <sup>22</sup>.

Г-н де Ламотт утверждает, что трагедия во всяком случае ничего не теряет ни в изяществе, ни в силе, будучи написана в прозе. В доказательство он перелагает прозой первую сцену «Митридата» <sup>23</sup>; ее невозможно прочесть. Он не считает, что величайшая заслуга стиха в том, что он не уступает в точности прозе; преодоление сей высшей трудности и пленяет знатоков — превратите стихи в прозу, исчезнет как эта заслуга, так и удовольствие.

«Но, — говорит он, — наши соседи вовсе не пользуются рифмой в своих трагедиях». Это правда, но и эти пьесы написаны в стихах, ибо в гармонии нуждаются все народы мира. Следовательно, необходимо только выяснить, должен ли быть наш стих рифмованным или нет. Гг. Корнель и Расин употребляли рифму: боюсь, что желание проложить иной путь объясняется скорее неспособностью следовать по пути этих великих людей, нежели стремлением к новому. Итальянцы и англичане могут обойтись без рифмы, ибо их языку свойственны инверсии, а поэзии множество вольностей, нам недоступных. У каждого языка свой дух... Дух нашего языка — ясность и изящество, мы не допускаем никаких вольностей в нашей поэзии, которая должна следовать, как и наша проза, строгому порядку наших мыслей. Поэтому мы испытываем насущную потребность в повторе звуков, дабы нашу поэзию нельзя было спутать с прозой. Всем известны строки:

Где скрыться мне? Бежать в подземную обитель?  
 О, что я говорю! Там Минос, мой родитель,  
 И урну держит он, врученную судьбой,  
 И строгий суд вершит над бледною толпой <sup>24</sup>.

Замените их:

Где скрыться мне? Бежать в подземную обитель?  
 О, что я говорю! Там мой отец, там Минос,  
 И урну держит он, врученную судьбой,  
 И строгий суд вершит над сонмом пришлецов.

Как ни поэтичны эти строки, разве они доставляют то же удовольствие, когда не украшены рифмами? [...]

Г. де Ламотт сравнивает наших поэтов, то есть наших Корнелей, Расинов, Делрео с кропателями акростихов и с фокусниками, которые пропускают зернышки проса



через игольное ушко; он добавляет, что авторам всех этих детских выкрутасов нечем похвалиться, кроме преодоления трудностей. Я признаю, что, если говорить о плохих стихах, это во многом справедливо, ничем, кроме рифмы, они не отличаются от плохой прозы, а рифма сама по себе еще не дарует ни достоинств поэту, ни удовольствия читателю. В Гомере и Вергилии нравятся не дактили и спондеи, а пленительная гармония, рожденная трудным размером. Тот, кто станет преодолевать трудность ради одной заслуги ее преодоления — безумец, но тот, кто из этих препятствий сумеет извлечь красоты, улаждающие всех, мудр и неподражаем. Весьма трудно создавать прекрасные картины, красивые статуи, хорошую музыку, хорошие стихи; поэтому имена людей, которые поднялись на эту недосыгаемую высоту, преодолели эти препятствия, возможно, переживут надолго королевства, где они родились.

Я позволил бы себе оспорить еще некоторые положения г. де Ламотта, но это можно было бы расценить как личные нападки, заподозрить во мне злобный умысел, который мне столь же чужд, как и суждения г. де Ламотта. Мне куда приятнее извлекать пользу из здравых и тонких мыслей, разбросанных в его книге, нежели заниматься опровержением некоторых из них, кои, на мой взгляд, менее справедливы, чем другие. С меня довольно, что я попытался защитить искусство, которое люблю и которое он должен был бы защитить сам.

Упомяну лишь, с дозволения г. де Лафэ<sup>25</sup>, его оду во славу гармонии, где он в красивых стихах опровергает систему г. де Ламотта. Последний ответил на нее в прозе. Вот стансы, где г. де Лафэ свел в строки, исполненные гармонии и воображения, почти все выдвинутые мною доводы:

Запомни: свод строжайших правил  
 Не отнимал у мысли крыл,  
 Он лишь размаху им прибавил,  
 Их силы удесятерил.  
 Как в трубы загнанные воды,  
 Сперва лишенные свободы,  
 Потом взмывают к небесам,  
 Так, облаченный формой ясной,  
 Стих правильный и сладкогласный  
 Легко находит путь к сердцам.

Я никогда не встречал сравнения более справедливого, изящного и лучше выраженного. Г. де Ламотт, которому

следовало бы ответить в том же духе, вместо этого исследует, что является причиной подъема воды — трубы или высота ее падения. «Однако, — продолжает он, — в каких стихах мы найдем в большей мере, нежели в прозе, сию первоначальную высоту мыслей? И т. д.»

Я полагаю, что г. де Ламотт ошибается как физик, поскольку, не будучи стесненной трубами, о которых идет речь, вода вовсе не поднимется, с какой бы высоты она ни падала. Но не ошибается ли он пуще того как поэт? Неужели он не чувствует, что, подобно тому, как узда стихотворного размера создает гармонию, радующую слух, точно так же строгие границы, стесняющие свободный ток воды, производят фонтан, услаждающий взор? И разве это сравнение не столь же справедливо, сколь и приятно? Г. де Лафэ нашел, без сомнения, лучший ответ, нежели я, он повел себя как тот философ<sup>26</sup>, который, не разубеждая софиста, отрицавшего движение, ограничился тем, что прошелся перед ним. Г. де Ламотт отрицает гармонию стиха; г. де Лафэ посылает ему гармоничные стихи; уже одно это должно служить мне напоминанием, что настал момент завершить мою прозу.

---

## РАССУЖДЕНИЕ О ТРАГЕДИИ<sup>1</sup>

---

*Милорду Болингброку*

Если я посвящаю англичанину пьесу, представленную в Париже, то не потому, милорд, что у меня на родине нет весьма просвещенных ценителей и глубоких умов, которым я мог бы оказать эту честь; но, как Вы знаете, трагедия «Брут» родилась в Англии. Вы помните, что, удалившись в Уондсуорт, где я нашел приют у моего друга, г. Фолкенера, достойного и добродетельного гражданина, я стал писать по-английски в прозе первый акт этой пьесы, который почти не претерпел изменений, будучи переложен ныне французским стихом. Я иногда говорил Вам о моем замысле, и мы удивлялись, что ни один англичанин не обратился к этому

сюжету<sup>3</sup>, который, быть может, всего более подходит для вашего театра. Вы побуждали меня продолжать сочинение, соответствующее столь высоким чувствам. Позвольте же преподнести Вам «Брута», хотя и написанного на ином языке, *docte sermonis utriusque linguae*<sup>4</sup>, — Вам, который мог бы преподать мне уроки французского языка, так же как и английского, Вам, который мог бы научить меня по крайней мере придавать моему слогу ту силу и энергию, которую сообщает речи благородная свобода мысли, ибо мощные душевные движения всегда выражаются в языке, и кто сильно мыслит, тот сильно и говорит.

Признаюсь Вам, милорд, что по возвращении из Англии, где я провел около двух лет в постоянном изучении Вашего языка, я оказался в затруднении, когда решил сочинить французскую трагедию. Я почти привык думать по-английски, я чувствовал, что слова и обороты моего языка уже не приходят мне на ум в таком изобилии, как прежде: так иссякает ручей, когда воду из источника отводят в сторону; мне пришлось потратить немало времени и труда, чтобы вернуть его в прежнее русло. Тогда я хорошо понял, что для того, чтобы преуспеть в искусстве, нужно посвятить ему всю жизнь.

Всего более меня утешало, когда я вновь вступал на это поприще, что мы не вольны, как вы, писать трагедии нерифмованными стихами, удлинять, а главное, укорачивать почти все слова, переносить из одного стиха в другой часть фразы, связанную с первым по смыслу и интонации, и в случае надобности создавать новые слова, которые у вас всегда получают права гражданства, если они благозвучны, удобопонятны и необходимы. Английский поэт, говорил я, свободный человек, подчиняющий свой язык своему гению, французский — раб рифмы, подчас вынужденный написать четверостишие, чтобы выразить мысль, которую англичанин может передать одною строкой. Англичанин говорит все, что хочет, француз — только то, что может; один бежит по просторному ристалищу, другой идет по дороге узкой и скользкой.

Но вопреки всем этим размышлениям и сетованиям, мы никогда не сможем сбросить иго рифмы, она существенна для французской поэзии. Наш язык допускает мало инверсий, наши стихи не терпят переноса, по крайней мере его можно позволить себе весьма редко; слоги в нашем языке

не могут образовывать ощутимую гармонию своей долготой и краткостью, цезуры и определенного числа стоп было бы недостаточно для того, чтобы отличить стихотворение от прозы; рифма, следственно, необходима французским стихам. К тому же множество великих поэтов, писавших рифмованными стихами, такие, как Корнель, Расин, Де-прео, настолько приучили наш слух к этой гармонии, что мы не смогли бы выносить стихи другого рода и, повторяю, на всякого, кто захотел бы избавиться от бремени, которое нес великий Корнель, по праву посмотрели бы не как на отважного гения, прокладывающего новую дорогу, а как на человека слишком слабого, чтобы идти по старому пути.

У нас пытались в свое время представлять трагедии в прозе<sup>5</sup>, но я не думаю, чтобы ныне такое начинание могло увенчаться успехом — кто обладает большим, не станет довольствоваться меньшим. Никогда не встретит хорошего приема тот, кто объявит публике: «Я намерен уменьшить ваше удовольствие». Если бы среди картин Рубенса или Паоло Веронезе кто-нибудь поместил свои карандашные рисунки, разве не напрасно равнял бы он себя с этими художниками? На празднествах в обычае танцевать и петь; разве было бы довольно вместо этого ходить и говорить под тем предлогом, что ходили бы и говорили хорошо и что это было бы легче и естественнее?

По всей видимости, для всякого трагического театра всегда нужны будут стихи, а для нашего, сверх того, всегда нужна будет рифма. Оковам рифмы и крайней строгости нашего стихосложения мы и обязаны превосходными сочинениями, которые написаны на нашем языке. Мы хотим, чтобы мысль ничем не жертвовала ради рифмы и чтобы рифма не была ни тривиальной, ни слишком изысканной; мы неукоснительно требуем от стиха той же чистоты, той же точности, что и от прозы. Мы не позволяем ни малейшей вольности, мы желаем, чтобы автор был непрестанно в цепях и тем не менее всегда казался свободным, и мы признаем поэтами только тех, кто выполнил все эти условия.

Вот почему легче написать сто стихов на любом ином языке, чем четыре стиха на французском. Очевидное тому доказательство — пример нашего аббата Рене Демаре, члена Французской Академии и академии Круска<sup>6</sup>: он с успехом перевел Анакреона на итальянский язык, а его

французские стихи, за исключением двух или трех четверостиший, принадлежат к самым посредственным. То же самое случилось с нашим Менажем<sup>7</sup>. Сколько было у нас умников, которые писали отменные стихи на латыни, но не могли сочинить ничего сносного по-французски!

Я помню, сколько споров о нашем стихосложении мне пришлось выдержать в Англии, и знаю упреки в ребячливости, которые я часто слышал от высокоученого епископа Рочестерского<sup>8</sup> по тому поводу, что мы накладываем на себя узду, как он утверждает, без всякой надобности. Но уверяю Вас, милорд, что, чем лучше иностранец будет знать наш язык, тем скорее он примирится с рифмой, которая поначалу пугает его. Она не только необходима для нашей трагедии, но и украшает даже наши комедии. Острота в стихах легче запоминается, картины человеческой жизни всегда ярче в стихах, чем в прозе, а когда по-французски говорят «стихи», тем самым говорят «рифмованные стихи»; достаточно сказать, что комедии в прозе великого Мольера после его смерти пришлось переложить стихами<sup>9</sup>, и теперь их играют только в этой форме.

Поскольку я не могу, милорд, позволить себе во французском театре нерифмованные стихи, каковые в обычае в Италии и Англии, я хотел бы по крайней мере перенести на нашу сцену некоторые красоты вашей. Правда, я должен признать, что английский театр весьма несовершенен. Я слышал из Ваших уст, что у вас нет ни одной хорошей трагедии, но зато в ваших столь уродливых пьесах есть восхитительные сцены.

Доселе почти всем трагическим авторам вашей нации недоставало той чистоты, той размеренности, той благопристойности действия и стиля, того изящества и всех тех тонкостей искусства, которые создали завидную репутацию французскому театру со времен великого Корнеля, но ваши самые неправильные пьесы имеют одно большое достоинство: захватывающее действие.

У нас во Франции есть почитаемые трагедии, которые представляют собой скорее разговоры, нежели изображение события. Один итальянский критик писал мне в письме о театрах: «Un critico del nostro «Pastor Fido» disse, che quel componimento era un riassunto di bellissimi madrigali; credo, se visse, che direbbe delle tragedie francese che sono un riassunto di belle elegie e sontuosi-epitalami»<sup>10</sup>. Боюсь, что этот итальянец прав. Наша

чрезмерная деликатность иногда понуждает нас переносить в рассказ то, что мы хотели бы представить. Мы боимся показывать на сцене новые зрелища нации, привыкшей осмеивать все необычное.

Место, где играют комедию, и вошедшие в обиход нарушения надлежащего порядка — еще одна причина той сухости, в которой можно упрекнуть некоторые из наших пьес. Расположенные на подмостках скамьи, предназначенные для зрителей<sup>11</sup>, сужают сцену и делают почти невозможным всякое действие. Из-за этого неудобства декорации, столь хвалимые древними, редко подходят для пьесы. В особенности это мешает актерам переходить на глазах у зрителей из одного покоя в другую, как это разумно делали греки и римляне, чтобы сохранить одновременно единство места и правдоподобие.

Как отважились бы мы в нашем театре вывести тень Помпея или дух Брута среди стольких молодых людей, которые на самые серьезные вещи смотрят лишь как на повод для острословия? Как принести на сцену тело Марка, взирая на которое Катон, его отец, восклицает: «Счастливый юноша, ты умер за свою родину! О, друзья мои, дайте мне счесть его славные раны! Кто не пожелал бы так умереть во имя отчизны? Зачем мы можем пожертвовать лишь одну жизнь?.. Друзья, не оплакивайте мою утрату, не сожалейте о моем сыне; оплакивайте Рим — нет более владыки мира. О свобода! О моя родина! О добродетель!» и т. д. Вот что покойный г. Аддисон не побоялся представить в Лондоне<sup>12</sup>, вот что было переведено на итальянский язык и сыграно не в одном городе Италии. Но если бы мы отважились дать такой спектакль в Париже, представляете себе, как зашикал бы партер и как отвернулись бы от этого зрелища наши дамы?

Вы не можете вообразить, как далеко заходит эта деликатность. Автор нашей трагедии «Манлий»<sup>13</sup> заимствовал свой сюжет из английской пьесы г. Отуэя<sup>14</sup>, озаглавленной «Спасенная Венеция». Этот сюжет взят из истории заговора маркиза Бедмара<sup>15</sup>, написанной аббатом де Сен-Реаль<sup>16</sup>, и позвольте мне сказать мимоходом, что это историческое сочинение, пожалуй, не уступающее Саллюстию<sup>17</sup>, гораздо выше пьесы Отуэя и нашего «Манлия». Прежде всего Вы видите, что, поддавшись предрассудку, французский автор дал римские имена участникам известного события, которых англичанин, естественно, вывел под их ис-

тинными именами. В английском театре никто не нашел смешным, что испанский посол зовется Бедмар, а заговорщики — Жаффье, Жак-Пьер, Эллиот; во Франции только из-за этого пьеса могла провалиться.

Но заметьте, что Отуэй не боится собрать вместе всех заговорщиков. Рено принимает у них клятву, указывает каждому его место, назначает час резни и время от времени бросает беспокойные и подозрительные взгляды на Жаффье, которому он не доверяет. Он произносит перед ними патетическую речь, которую аббат де Сен-Реаль приводит от слова до слова: «Никогда еще столь глубокий покой не предшествовал столь великому смятению. Нам посчастливилось ослепить самых прозорливых, успокоить самых боязливых, усыпить самых бдительных, обмануть самых хитроумных; мы живем еще, дорогие друзья, мы живем, и скоро наша жизнь станет гибельной для здешних тиранов» и т. д.

Что сделал французский автор? Он побоялся вывести на сцену столько действующих лиц; он удовольствовался тем, что вложил в уста Рено, выступающего здесь под именем Рутилия, малую часть той же речи, которую тот, по его словам, только что держал перед заговорщиками. Разве Вы не чувствуете по одному этому изложению, насколько сцена, о которой идет речь, у английского автора выше, нежели у французского, если даже в остальном пьеса Отуэя чудовишна?

С каким удовольствием смотрел я в Лондоне вашу трагедию о Юлии Цезаре<sup>18</sup>, которая вот уже сто пятьдесят лет доставляет наслаждение вашей нации! Я не наме-реваюсь, разумеется, одобрять варварские неправильности, которыми она полна; удивительно только, что их не оказывается еще больше в пьесе, сочиненной в невежественный век человеком, который даже не знал латыни и не имел иного учителя, кроме своего гения. Но несмотря на столько грубых ошибок, с каким восхищением я видел, как Брут, еще держа кинжал, обогранный кровью Цезаря, собирает римский народ и с ораторской трибуны обращается к нему с такой речью:

«Римляне, сограждане, друзья! Если есть среди вас человек, который был привязан к Цезарю, пусть он знает, что Брут был не меньше привязан к нему; да, я любил его, римляне, и если вы меня спросите, почему я пролил его кровь, я вам отвечу: потому что Рим я любил больше.

Неужели бы вы предпочли видеть Цезаря живым и умереть рабами, чем купить свободу ценой его смерти? Цезарь был моим другом, и я оплакиваю его, он был удачлив, и я рукоплескал его триумфам, он был доблестен, и я его чтил, но он был властолюбив, и я убил его. Кто здесь столь жалок, что скорбит о рабстве? Если такой найдется, пусть говорит,— я оскорбил его. Кто здесь столь низко пал, что забыл о том, что он римлянин? Если такой найдется, пусть говорит,— лишь он один мой враг.

Хор римлян. Такого нет, Брут, нет.

Брут. Значит, я никого не оскорбил. Вот несут сюда тело диктатора; последний долг ему отдает Антоний, который хоть и непричастен к каре, постигшей Цезаря, выигрывает от его гибели столько же, сколько и я, и пусть каждый из вас чувствует неоценимое счастье быть свободным. Мне остается сказать вам только одно: ради спасения Рима я своей рукой убил моего лучше друга, я сохранию этот кинжал для себя, если Рим потребует мою жизнь.

Хор. Живи, Брут! Живи, живи!»

После этой сцены Антоний возбуждает жалость в сердцах тех самых римлян, которым Брут внушил свою суровость и жестокость. Коварной речью Антоний укрощает их гордый дух, а когда видит, что они смягчились, показывает им тело Цезаря и, прибегая к самым патетическим тирадам, подстрекает их к возмущению и мести. Французы, пожалуй, не потерпели бы, чтобы в их театрах выступал хор, состоящий из римских ремесленников и плебеев, чтобы окровавленное тело Цезаря было выставлено напоказ народу и чтобы с ораторской трибуны народ подстрекали ко мщению. Дело привычки, сей владычицы мира, изменить вкусы нации и превратить в источник удовольствия предмет нашего отвращения.

У греков мы находим сцены, на наш взгляд, не менее отталкивающие. Ипполит, разбившись о скалы<sup>19</sup>, считает свои раны и издает крики боли. Филоктет корчится в муках<sup>20</sup>, и черная кровь течет из его язвы. Эдип, выколовший себе глаза<sup>21</sup> и запятнанный кровью, которая еще каплет из его глазниц, сетует на богов и людей. Слышатся вопли Клитемнестры<sup>22</sup>, которую убивает ее собственный сын, а Электра кричит на сцене: «Рази, не щади ее, она не пощадила нашего отца». Прометей прикован к скале гвоздями, которые вбивают ему в живот и в руки. Фурии отвечают окровавленной тени Клитемнестры<sup>23</sup> нечленораз-



дельными воплями. Одним словом, многие греческие трагедии полны чрезмерно ужасного.

Я понимаю, что греческие трагики, которые, впрочем, были выше английских, часто заблуждались, принимая отвратительное за ужасное, а отталкивающее и невероятное за трагическое и чудесное. Во времена Эсхила искусство было еще в младенчестве, как и в Лондоне во времена Шекспира, но, несмотря на большие ошибки греческих поэтов и даже ваших, мы находим у них истинный пафос и необыкновенные красоты; и если иные французы, знающие иноземные трагедии и нравы только по переводам да понаслышке, безоговорочно осуждают их, то мне кажется, они подобны слепым, которые стали бы уверять, что роза не может ласкать взор, потому что они на ощупь чувствуют, сколько у нее шипов. Но если греки и вы переходите границы благопристойности и если в особенности англичане дали ужасные спектакли, желая дать ужасающие, то мы, французы, в той же мере щепетильные, в какой вы были безрассудны, слишком сдерживаем себя из страха увлечься и порой не достигаем трагического, опасаясь выйти за его пределы.

Я отнюдь не предлагаю, чтобы сцена стала местом резни, как у Шекспира и его последователей, которые, не обладая его гением, переняли лишь его недостатки, но я смею думать, что есть ситуации, которые все еще кажутся французам лишь отвратительными и безобразными, но которые, будучи освобождены от излишеств, искусно представлены и, главное, смягчены очарованием прекрасных стихов, могли бы доставить нам наслаждение, о коем мы даже и не подозреваем.

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад  
Живыми красками нам услаждает взгляд.

(Буало, «Поэтическое искусство», III, ст. 1—2)

Пусть мне по крайней мере скажут, почему героям и героиням наших трагедий позволено лишать себя жизни, но запрещено кого-либо убивать. Разве на сцене льется меньше крови, когда Аталида<sup>24</sup> закалывает себя кинжалом из-за своего возлюбленного, чем пролилось бы при убийстве Цезаря? И если зрелище мертвого сына, которое является глазам Катона<sup>25</sup>, служит поводом для восхитительной речи старого римлянина, если этой сцене рукоплеска-

ли в Англии и в Италии самые ревностные приверженцы французской благопристойности, если она не покорила самых чувствительных женщин, почему бы и французам не привыкнуть к подобным спектаклям? Разве не одинаковы по своей природе все люди?

Все эти законы, согласно которым на сцене не должно проливать кровь, не должно говорить более, чем трем собеседникам и т. д., мне кажется, могли бы допускать у нас, как они допускали у греков, некоторые исключения. Правила благопристойности, всегда несколько произвольные, не таковы, как основные правила театрального искусства, к которым принадлежат три единства. Было бы слабостью и беспомощностью распространять действие за пределы надлежащего времени и места. Спросите у автора, который включил в пьесу слишком много происшествий, в чем причина этой ошибки. Если он прямодушен, он Вам ответит, что у него не достало таланта, чтобы заполнить пьесу одним событием, а если действие у него разворачивается в течение двух дней и в двух городах, значит, он недостаточно искусен, чтобы вместить его в три часа и в ограду дворца. Совсем иначе обстоит дело с автором, который представил бы на сцене зрелище, внушающее ужас; он не нарушил бы правдоподобия, и эта смелость отнюдь не говорила бы о его слабости, а, напротив, свидетельствовала бы о большом таланте, необходимом для того, чтобы своими стихами придать истинное величие действию, которое без возвышенного стиля было бы лишь жестоким и отталкивающим.

Вот на что отважился однажды наш великий Корнель в своей «Родогуне». Он выводит в этой трагедии мать, которая в присутствии двора и иноземного посла хочет отравить сына и невестку после того, как она своей собственной рукой убила другого сына. Она предлагает им кубок с отравленным вином, а когда они отказываются, полные подозрений, сама выпивает его и умирает от яда, который предназначала для них. Столь ужасные удары не должно расточать и не всякому дано наносить их. Такие новшества требуют большой осмотрительности и мастерского исполнения. Англичане сами признают, что Шекспир, например, был единственным среди них, кто умел с успехом вызывать тени и заставлять их говорить:

*Within that circle none durst move but he*<sup>26</sup>.

Чем более величественно или ужасно театральное действие, тем более пошлым оно становится, если его часто повторяют; так, подробности битв, будучи сами по себе как нельзя более страшными, оставляют нас равнодушными и наскучивают нам оттого, что слишком часто описываются в исторических сочинениях. Единственная пьеса г. Расина, которая не лишена помпезности, это его шедевр «Гофолия». Мы видим в ней ребенка на троне, его кормилицу и жрецов, которые его окружают, царицу, повелевающую своим солдатам убить его, левитов, сбегавшихся, чтобы его защитить. Все это действие патетично, но если бы не был патетичным и стиль, оно показалось бы ребяческим.

Чем более желает автор поразить зрителей пышностью и торжественностью обстановки, тем более необходимо ему высказывать нечто значительное, не то он будет всего лишь декоратором, а не трагическим поэтом. Около тридцати лет назад в Париже была представлена трагедия «Монтезума»<sup>27</sup>. Спектакль открывался необычайным зрелищем. Декорации изображали великолепный дворец в варварском вкусе, Монтезума появлялся, облаченный в диковинное одеяние, в глубине сцены располагались вооруженные луками рабы, Монтезуму окружали восемь его царедворцев, простертых ниц перед властителем, и пьеса начиналась словами, с которыми он обращался к ним:

Не бойтесь встать с колен. Царь позволяет вам  
Взглянуть ему в лицо и волю дать словам.

Это зрелище очаровало зрителей, но вот и все, что было прекрасного в этой трагедии.

Что до меня, то признаюсь, я не без опасений вывел на французскую сцену римских сенаторов в красных мантиях, приступающих к подаче голосов. Я помню о том, что, когда я вывел в «Эдипе» хор фиванцев, возглашавший:

Тебя зовем, о смерть! На помощь нам приди!<sup>28</sup>  
Покоя дай, о смерть! От мук освободи! —

партер не был потрясен патетикой этих стихов, как того можно было ожидать, а разразился хохотом оттого только, что они якобы звучали смешно в устах неопытных актеров. Это помешало мне в «Бруте» заставить говорить сенаторов, когда Тита обвиняют перед ними, и усилить впечат-

ление, производимое сей ужасной сценой, выразив изумление и скорбь отцов Рима, которые несомненно должны были выказать свои чувства иначе, нежели немой сценой, которая вдобавок даже не была исполнена.

Англичане гораздо больше, чем мы, дорожат действием, их представления больше говорят взору; французы придают больше значения изяществу, гармонии, очарованию стихов. Конечно, хорошо писать труднее, чем заполнить сцену убийцами, орудиями пыток, виселицами, колдунами и привидениями. Поэтому трагедия «Катон», которая делает такую честь г. Аддисону, Вашему преемнику в кабинете министров, по Вашим собственным словам, единственная английская трагедия, хорошо написанная от начала до конца, обязана своей славой только прекрасным стихам, то есть сильным и верным мыслям, выраженным в гармонических стихах.

Стихотворные произведения держатся на красотах деталей, благодаря которым они и переходят к потомству. Часто поэтов делает великими особая манера говорить об обычных вещах, искусство в красивой форме выражать то, что думают и чувствуют все люди. В четвертой книге Вергилия<sup>29</sup> нет ни утонченных чувств, ни романтических приключений, все в ней просто и естественно, однако эта книга — великое творение человеческого духа. Расин выше всех других поэтов, которые говорили то же, что и он, только потому, что он сказал это лучше. Корнель поистине велик только тогда, когда он выражается так же хорошо, как он мыслит. Вспомним наставление Депрео:

Пишите так стихи, чтобы они свой след  
В умах оставили на много дней и лет.

(«Поэтическое искусство», III, ст. 157—158)

Вот чего нет во многих драматических произведениях, которые приобрели цену в глазах наших зрителей благодаря искусству актера или внешности и голосу актрисы. Сколько плохо написанных пьес выдержало больше представлений, чем «Цинна» и «Британик»! Но никто не запомнил и двух стихов из этих слабых поэм, тогда как многие знают наизусть отрывки из «Британика» и «Цинны». Хотя «Регул» Прадона<sup>30</sup> в некоторых трогательных местах исторгал слезы у зрителей, это и ему подобные произведения у нас презирают, и только их авторы рукоплещут самим себе в своих предисловиях.

Здравомыслящие критики могли бы спросить у меня, почему я говорю о любви в трагедии, которая носит название «Юний Брут», зачем я примешал эту страсть к суровой добродетели римского сената и политике иноземного посла.

Нашу нацию упрекают в том, что мы расслабили театр излишней нежностью; и англичане вот уже около века заслуживают того же упрека, ибо вы все же в некоторой мере переняли наши моды и пороки. Но не позволите ли Вы мне высказать мое мнение на этот счет?

Хотеть, чтобы во всех трагедиях участвовала любовь, значит, на мой взгляд, обнаруживать изнеженный вкус; всегда изгонять ее — значит поддаваться весьма неразумной угрюмости.

Театр, как комический, так и трагический, — живая картина человеческих страстей. Честолюбие принца показывают в трагедии, комедия осмеивает тщеславие мещанина. Тут вы смеетесь над кокетством и интригами горожанки, там вы оплакиваете злосчастную страсть Федры; равным образом любовь вас забавляет в романе и восхищает у Вергилия, воспевающего Дидону.

Сама по себе любовь так же не может почитаться недостатком в трагедии, как и в «Энеиде»; ее должно порицать только когда она введена некстати или изображена неискусно.

Греки редко представляли эту страсть в афинском театре. Во-первых, потому, что предметом их трагедий вначале были лишь события, внушающие ужас, и зрители привыкли к такого рода зрелищам; во-вторых, потому, что женщины вели в те времена гораздо более уединенную жизнь, чем в наш век, и поскольку таким образом перипетии любви не были, как нынче, у всех на устах, поэтов так не манило описывать эту страсть, которую всего труднее изобразить, ибо это требует особой деликатности. Третья причина, которая кажется мне довольно важной, состоит в том, что в греческом театре не было актрис и роли женщин исполнялись переодетыми мужчинами; по видимому, язык любви был смешон в их устах.

Совсем иное дело в Лондоне и Париже, и надо признать, что авторы не понимали бы собственных интересов и не знали бы свою аудиторию, если бы заставляли таких актрис, как Олдфилд<sup>31</sup> или Дюкло<sup>32</sup> и Лекуврер<sup>33</sup> говорить только о честолюбии и политике.

Беда в том, что у корифеев нашего театра любовь — всего лишь галантность, а у ваших она порой вырождается в разврат. В нашем «Алкивиаде»<sup>34</sup>, пьесе, пользовавшейся большим успехом, но слабо написанной, публику долго восхищали плохие стихи, которые пленительным тоном произносил Эзоп прошлого века<sup>35</sup>:

Когда, воспламенен огнем любви вечной,  
 Пред милой девою я лил в тоске сердечной  
 Потоки жгучих слез, и, как немой ответ,  
 В очах задумчивых забрезжил робкий свет —  
 Каким исполнила мне душу ликоваьем  
 Она своим немым, но пламенным признаньем!  
 Я, смертный человек, в тот незабвенный миг  
 Блаженство на земле бессмертное постиг.

В вашей «Спасенной Венеции» старый Рено хочет силой овладеть женой Жаффье, и она жалуется на него в довольно непристойных выражениях, говоря даже, что он пришел к ней в расстегнутом платье.

Для того чтобы любовь была достойна трагического театра, она должна быть необходимым узлом пьесы, а не чужеродным элементом, насильственно втиснутым в нее, чтобы заполнить пустоту, как это бывает в ваших и наших трагедиях, всегда слишком длинных; нужно, чтобы это была подлинно трагическая страсть, на которую смотрят как на слабость и с которой борются, испытывая угрызения совести.

Нужно либо чтобы любовь приводила к несчастьям и преступлениям, дабы было видно, сколь она опасна, либо чтобы добродетель торжествовала над ней, дабы показать, что ее можно победить; иначе это будет любовь, достойная лишь эклоги или комедии.

Вам решать, милорд, выполнил ли я некоторые из этих условий, но главное, пусть Ваши друзья благоволят не судить о гении и вкусе нашей нации по этому рассуждению и по трагедии, которую я Вам посылаю. Я, быть может, один из тех, кто во Франции занимается изящной словесностью с наименьшим успехом, и если мнения, которые я отдаю на Ваш суд, не заслуживают одобрения, то хулить за это надлежит меня одного. [...]

---

ПОСВЯЩЕНИЕ г. ФОЛКЕНЕРУ<sup>1</sup>,  
АНГЛИЙСКОМУ НЕГОЦИАНТУ,  
ВПОСЛЕДСТВИИ ПОСЛУ В КОНСТАНТИНОПОЛЕ

---

Вы англичанин, дорогой друг, а я родился во Франции, но все, кто любит искусство,— сограждане. Все они порядочные люди, придерживающиеся примерно одних и тех же правил и составляющие одну и ту же республику. Поэтому когда ныне француз посвящает свою трагедию англичанину или итальянцу, это выглядит не более странно, чем если бы гражданин Эфеса или Афин в былые времена посвятил свое сочинение греку из другого города. Итак, я приношу Вам в дар эту трагедию как моему соотечественнику в литературе и как моему близкому другу.

Я пользуюсь в то же время приятной возможностью сказать моей нации, как смотрят у вас на негоциантов, каким почетом пользуется в Англии профессия, от которой зависит величие государства, и с каким превосходством некоторые из вас представляют свою родину в парламенте и носят звание законодателей.

Я прекрасно знаю, что наши петиметры презирают эту профессию, но Вы знаете также, что и наши и ваши петиметры — существа самой смехотворной породы. Другая причина, побуждающая меня беседовать об изящной словесности скорее с англичанином, чем с кем-либо другим, это ваше счастливое свободомыслие; оно передается мне, в общении с Вами я мыслю смелее.

Своей душе я сам дивлюсь,  
Владеет ею собеседник:  
Я с привередой привередник,  
С веселым весел становлюсь;  
Когда передо мной придворный,  
Таю растерянность и страх .  
Под маской вежливо-притворной,  
Зато вселяет ум задорный  
В меня и силу, и размах;  
Я следую его примеру,  
Как живописец-ученик,  
Что Лемуану, Ларжильеру<sup>2</sup>  
Покорно подражать привык,  
Советы их берет на веру,

А под конец, утратив меру,  
 С них списывает каждый блик.  
 Вергилий это все постиг:  
 Он, отдавая дань Гомеру,  
 Хранил особую манеру  
 И, сам ведя свою галеру,  
 В веках и славен и велик.

Не опасайтесь, что, посылая Вам мою пьесу, я стану пространно защищать ее. Я мог бы Вам сказать, почему я не наделил Заиру более твердой приверженностью к христианству, пока она не узнала своего отца, почему она скрывает свою тайну от возлюбленного и т. д., но люди умные и любящие судить по справедливости сами поймут мои соображения, а предубежденным критикам, не склонным мне верить, было бы бесполезно их излагать.

Похвалюсь перед Вами только тем, что я написал пьесу достаточно простую — достоинство, на которое во всяком случае должно обратить внимание.

Могучей древности черта,  
 Одно из лучших достояний —  
 Возвышенная простота.  
 Пусть привлечет вас, англичане,  
 И мощь ее и красота.  
 У вас на сцене суета,  
 Убийство, кровь и ужас брани.  
 А красота всегда проста.  
 Так не жалейте же стараний,  
 Пусть воплотится в жизнь мечта.  
 Что так пленяла Аддисона:  
 Талантом был он одарен,  
 Но многословен и учен.  
 И дочери его Катона  
 Пример достойный Аддисон.  
 Но в том, в чем соразмерен он.  
 Смирите ж буйный и жестокий  
 Нрав музы ващей и обряд,  
 Пишите так, чтобы уроки  
 Мог извлекать и стар и млад.  
 И чтоб творений дух высокий  
 Был так же прост, как ваш уклад.

Пусть господа английские поэты не думают, что я хочу дать им в образец мою «Заиру»: я проповедую им естественную простоту и изящество стихов, но отнюдь не ставлю себя в пример. Если «Заира» имела некоторый успех, то я обязан этим гораздо меньше достоинствам моего произведения, нежели осторожности, побуждавшей



меня говорить о любви как можно нежнее. Этим я угодил вкусу моих зрителей; можно быть уверенным в успехе, когда обращаешься не столько к рассудку, сколько к чувствам людей. Люди хотят любви, какими бы добрыми христианами они ни были, и я глубоко убежден, что великому Корнелию пришлось бы худо<sup>3</sup>, если бы он в своем «Полиевкте» ограничился тем, что заставил неопитов разбивать статуи язычников, ибо испорченность человеческого рода такова, что

Хоть Полиевкт исполнен пыла.  
И веры, и других заслуг,  
Но публика к нему б остыла,  
И зал не отбивал бы рук,  
Когда б Полина не любила  
Язычника — и впрямь, мой друг,  
Любви достойней он, чем верный,  
Но слишком набожный супруг.

Примерно то же самое произошло с Заирой. Все, кто ходит в театр, уверяли меня, что, будь она только новообращенной, она не заинтересовала бы зрителей, но она страстно влюблена, и этим-то она и пленила их. Тем не менее я отнюдь не избежал критики.

Зоилы многие усердно  
Меня придирками пытали,  
Насмешники немилосердно  
Меня повсюду донимали.  
Они упорно повторяли,  
Что романтический мой сюжет —  
Дитя фантазии превратной,  
Что в нем правдоподобья нет  
И нету стройности приятной,  
Что темен смысл, конец нелеп.  
И автор просто глуп и слеп.  
Они позору обрекали  
Меня, браня без всякой меры.  
Они мне дружно предрекали  
Свистки и шиканье партера.  
Но я, мой друг, презрел нападки  
И публике на суд отдал  
Мою «Заиру». Были сладки  
Мне те мгновенья, когда зал  
Ей от души рукоплескал,  
Хулителей опровергая,  
И я с волненьем замечал,  
На зрителей моих взирая,  
Как многим робкая слеза  
Порой туманила глаза.

Успех желанный пожиная,  
 Не славлю я заслуг своих:  
 Я все «deficit» \* драмы знаю  
 Не хуже, может быть, других.  
 Чтоб совершенное создать  
 Поэзии произведенье,  
 Мы душу дьяволу отдать  
 Должны, без всякого сомненья.  
 А этого не сделал я,  
 Рассудок здравый сохраняю \*\*.

Я не смею льстить себя надеждой, что англичане окажут «Заире» ту же честь, что и «Бруту»<sup>4</sup>, который был переведен и поставлен в Лондонском театре. Вы слывете здесь недостаточно благочестивыми, чтобы вас занимала участь старого Лузиньяна, и недостаточно чувствительными, чтобы вас растрогала Заира. Молва гласит, что вы предпочитаете заговор любовной интриге и что у вас в театре рукоплещут при слове «родина», тогда как у нас при слове «любовь». Однако на самом деле вы, точно так же, как и мы, изображаете любовь в ваших трагедиях. Если вас считают не склонными к нежным чувствам, то не потому, что герои ваших пьес не бывают влюблены, а потому, что они редко выражают свою страсть естественно. Наши возлюбленные говорят как возлюбленные, а ваши— все еще как поэты.

Если вы позволяете французам быть вашими наставниками в языке любви, то и мы со своей стороны могли бы многое перенять у вас. Именно английскому театру я обязан тем, что возымел смелость освятить сцену именами наших королей и знатных родов королевства. Мне кажется, что это новшество могло бы послужить источником такого рода трагедии, какая у нас еще неизвестна и в какой мы нуждаемся. Без сомнения, найдутся счастливые дарования, которые усовершенствуют эту идею, едва намеченную «Заирой». Пока во Франции будут по-прежнему покровительствовать изящной словесности, у нас не переведутся писатели. Природа почти всегда создает таланты всякого рода. Надо только поощрять их и давать им применение. Но если бы те, кто несколько возвышается над другими, не получали поддержки в виде почетного вознаграждения и более лестного признания, все изящные искусства могли бы захиреть в своих обителях, и деревья,

\* «deficit» — недостатки.

\*\* Перевод Н. В. Наумова.

насажденные Людовиком XIV, одичали бы, лишившись ухода; по-прежнему существовала бы публика со вкусом, но не было бы великих мастеров. Скульптор в своей академии видел бы возле себя посредственностей и не возносился бы мыслью к Жирардону и Пюже<sup>5</sup>; живописец довольствовался бы уверенностью, что он превосходит своего собрата, и не стремился бы сравниться с Пуссеном. О, если бы преемники Людовика XIV всегда следовали примеру этого великого короля, который одним взглядом побуждал всех художников к благородному соперничеству! Он поощрял одновременно Расина и Ван Робе<sup>6</sup>... При нем для нашего флага и нашей славы не была пределом даже Индия. Он распространял свои милости на иноземцев, изумленных тем, что их знает и вознаграждает наш двор. Где бы ни были люди, имеющие высокие заслуги, они находили покровителя в лице Людовика XIV.

Лились лучи его щедрот,  
 Благоволенья простирая,  
 От льдистых северных широт  
 И до полуденного края,  
 Одаривал он, не считая,  
 Достойного его щедрот,—  
 При нем не гас, оскудевая,  
 Талант под бременем забот.  
 И Вивiani и Кассини<sup>7</sup>  
 Его искали благостыни,  
 Постигнувши пути планет.  
 И щедрой пенсией Ньютона  
 Он полонил бы в цвете лет,  
 Отняв его у Альбиона,  
 Когда бы мог быть взят в полон  
 Великий Исаак Ньютон.  
 Гремела, словно вешний гром,  
 Французского монарха слава:  
 Для всей Европы образцом  
 Была Людовика держава.  
 Шептались многие о том,  
 Что мир он покорит штыком,  
 Что все изменит — строй и нравы...  
 Он покорил, вы были правы,  
 Но не железом, а добром.

У вас нет учреждений, подобных памятникам щедрости наших королей, но ваша нация восполняет их отсутствие. Вы не нуждаетесь в мановениях властителя для того, чтобы чтить и вознаграждать всякого рода великие таланты. Сэр Стил<sup>8</sup> и сэр Ванбру<sup>9</sup> были одновременно комическими авторами и членами парламента. Архиепископский сан

доктора Тиллотсона<sup>10</sup>, посольство г. Прайора, высокая должность г. Ньютона, министерский пост г. Аддисона — не что иное, как обычные следствия признания, которым пользуются у вас великие люди. Вы осыпаете их благами при их жизни, вы воздвигаете им мавзолеи и статуи после их смерти — даже прославленным актрисам вы отводите место в своих храмах рядом с великими поэтами.

Брейсгёрдл<sup>11</sup>, Олдфилд в былые годы —  
 Заслуженно ли, в силу ль моды —  
 На сцене нравились, и зал  
 Им бешено рукоплескал.  
 Когда же, волею природы,  
 Последний час их наступал,  
 Слагались в честь усопших оды  
 И шел народ, за валом вал,  
 В тот храм, где под немые своды  
 Роскошный склеп их принимал.  
 И, мнится, ставят эти тени  
 Свою судьбу другим в пример...  
 Меж тем наш несравненный гений  
 На бедном кладбище Мольер  
 Обрел приют куда смиренней<sup>12</sup>,  
 А Адриенне Лекуврер<sup>13</sup> —  
 Я принял вздох ее последний —  
 В сосновом гробе — что обедня! —  
 Жестокий, гнусный изувер  
 Смел отказать, и Лобиньер  
 К реке в фиакре ночью темной,  
 Тайком, как вор иль браконьер,  
 Прах той отвез, чей дар огромный  
 Раек и чопорный партер  
 Встречал хвалою неумной...  
 Вы видите ль, как, уязвлен,  
 Отбросив лук, сей край растленный  
 Спешит покинуть Купидон?  
 Как скорбны очи Мельпомены,  
 Бросающей последний взгляд  
 На зал, где столько лет подряд  
 Она пленяла нас со сцены?

Кажется, все вновь влечет французов к варварству, из которого их исторгли Людовик XIV и кардинал де Ришелье. Горе политикам, не ценящим изящных искусств! На земле множество наций, столь же могущественных, как и мы, отчего же почти все они внушают нам мало уважения? Оттого, что в обществе презирают богача, лишённого вкуса и образованности. Главное, не думайте, что духовное владычество и привилегия быть образцом для других наций — легковесная честь; это непогрешимые признаки

величия народа. Искусства всегда процветали при великих государях, а их упадок нередко знаменовал упадок государства, история изобилует такими примерами. Но эта тема завела бы меня слишком далеко. Пора закончить это письмо, и без того слишком длинное, присовокупив к нему маленькое сочинение, которое уместно предпослать моей трагедии. Это стихотворное посвящение той, которая играла роль Заиры<sup>14</sup>; я должен по крайней мере поздравить ее с превосходным исполнением этой роли.

Затем что и пророк из Мекки  
 Подобной гурии не мог  
 В сераль заполнить веки.  
 Так черный взор ее глубок,  
 Что лишь на миг подымет веки —  
 И труд мой, как он ни убог,  
 В театре хвалят человеки.  
 Но вот, взыскателен и строг,  
 Его берет читатель некий —  
 Хвалам конец. Таков итог.

Прощайте, мой друг. Содействуйте и впредь процветанию изящной словесности и философии, не забывая вместе с тем отправлять корабли в порты Леванта. Обнимаю Вас от всего сердца.

*Вольтер*

---

ПИСЬМО  
 г. МАРКИЗУ ШИПИОНЕ МАФФЕИ,  
 АВТОРУ ИТАЛЬЯНСКОЙ «МЕРОПЫ»  
 И МНОГИХ ДРУГИХ  
 ЗНАМЕНИТЫХ СОЧИНЕНИЙ<sup>1</sup>

---

Сударь,

те, у кого нынешние итальянцы и другие народы научились почти всему, греки и римляне, без пустых любезностей посвящали свои произведения друзьям и наставникам в искусстве. Как другу и учителю я и приношу Вам в дань французскую «Меропу».

Итальянцы, которые восстановили почти все изящные искусства, а некоторым положили начало, первыми при Льве X<sup>2</sup> возродили трагедию, а Вы, сударь, были первым,

кто в век, когда искусство Софоклов начали изнеживать любовные интриги, часто чуждые сюжету, и унижать недостойные буффонады, порочившие утонченный вкус вашей нации, Вы были первым, говорю я, у кого хватило смелости и таланта создать трагедию без романической истории, трагедию, достойную Афин времен расцвета, в которой всю интригу составляет любовь матери, а самый трепетный интерес вызывает самая чистая добродетель.

Франция гордится «Гофолией», это шедевр нашего театра, это шедевр поэзии; из всех пьес, которые у нас играют, это единственная, где отсутствует любовь, но зато ее поддерживает возвышенность религии и величавое красноречие пророков. У Вас не было этих средств, и тем не менее Вы построили длинную анфиладу из пяти актов, которые так трудно заполнить без побочных эпизодов.

Признаюсь, Ваш сюжет кажется мне гораздо более интересным и более трагичным, чем сюжет «Гофолии», и если наш восхитительный Расин вложил в свой шедевр больше искусства, поэзии и величия, я не сомневаюсь в том, что Ваше творение исторгло куда больше слез.

Наставник Александра<sup>3</sup> (а властителям нужны такие наставники) Аристотель, сей великий ум, столь обширный, столь глубокий и столь просвещенный во всем, что в те времена было доступно человеческому разуму, Аристотель в своей бессмертной «Поэтике»<sup>4</sup> без колебаний говорит, что сцена, где Мeroпа и ее сын узнают друг друга, была самой интересной во всем греческом театре. Он отдавал этой неожиданной развязке предпочтение перед всеми другими. Плутарх рассказывает, что греки<sup>5</sup> со свойственной им чувствительностью дрожали от страха, как бы не опоздал старик, который должен был остановить руку Мeroпы. Эта пьеса, которую играли в его время и от которой до нас дошли лишь очень немногие фрагменты, казалась ему самой трогательной из трагедий Еврипида, но огромный успех Еврипида объяснялся не только выбором сюжета, хотя выбор сюжета весьма важен в любом жанре.

Во Франции не раз обращались к этой теме, но без успеха, быть может, потому, что авторы хотели внести в этот сюжет, отличающийся такой простотой, чуждые ему украшения. Обнаженную Венеру Праксителя они старались покрыть мишурой. Людям всегда надобно много времени, чтобы понять, что во всем великом должно возвращаться к простому и естественному.

В 1641 году, когда театр во Франции начинал процветать и даже благодаря гению П. Корнеля весьма возвышаться над театром Греции, кардинал Ришелье, искавший славы всякого рода и приказавший построить в Пале-Рояле театральный зал, чтобы представлять там пьесы, написанные по его замыслу, распорядился сыграть в этом зале «Меропу» под названием «Телефонт». План пьесы, как полагают, всецело принадлежит ему. Около сотни стихов написано им, остальное Коллете<sup>6</sup>, Буа-Робером, Демаре и Шапленом, но при всем своем могуществе кардинал Ришелье не мог дать этим писателям талант, которого им недоставало, да и у него самого, пожалуй, не было театрального дара, хотя и был вкус к театру; все, что он мог и должен был сделать, это поощрить великого Корнеля.

Г. Жильбер, резидент прославленной королевы Христины<sup>7</sup>, поставил в 1643 году свою «Меропу»<sup>8</sup>, ныне не менее забытую, чем предыдущая. Жан де Лашапель<sup>9</sup>, член Французской Академии, автор «Клеопатры», имевшей некоторый успех, тоже написал «Меропу», которая была представлена в 1683 году. Он не преминул ввести в свою пьесу любовный эпизод. Впрочем, в предисловии он жалуется, что его упрескали в чрезмерном пристрастии к чудесному. Однако он ошибался, его пьеса провалилась не из-за этого пристрастия, а из-за бездарности и холодности стиха, ибо вот главное, вот основной порок, погубивший столько поэм. Искусство быть красноречивым в стихах — самое трудное и самое редкое из всех искусств. Можно найти тысячу людей, которые сумеют построить произведение и сносно переложить его стихами, но чтобы облечь его в истинно поэтическую форму, нужен талант, которым наделены лишь два или три человека на земле.

В декабре 1701 года г. Лагранж<sup>10</sup> поставил своего «Амазиса», в котором под иными именами скрывается не что иное, как сюжет «Меропы». В этой пьесе тоже царит любовная интрига, а чудесных происшествий куда больше, чем в пьесе Лашапеля, но верно и то, что она совершеннее, талантливее, интереснее, написана с большей страстью и силой. Однако вначале она не имела блестящего успеха. Зато потом — *habent sua fata libelli*<sup>11</sup> — она шла под оглушительные аплодисменты и стала одной из пьес, представление которых доставляло публике наибольшее удовольствие.

До и после «Амазиса» у нас было много трагедий на

сходные сюжеты, в которых мать, вознамерившись отомстить за мнимую смерть сына, поднимала руку на него самого и узнавала его в тот миг, когда уже готова была его убить. Мы даже привыкли видеть в театре потрясающую, но малоправдоподобную сцену, когда одно действующее лицо заносит кинжал над своим врагом, а другое действующее лицо, появляясь в это самое мгновение, вырывает у него кинжал. Эта развязка принесла, по крайней мере на некоторое время, успех трагедии «Камма»<sup>12</sup> Тома Корнеля.

Но из всех пьес, о которых я Вам говорю, нет ни одной, в которой не было бы любовного или, вернее, галантного эпизода, ибо все неизбежно приноравливается к господствующему вкусу. И не думайте, сударь, что этот несчастный обычай вводить в наши трагедии ненужные любовные эпизоды обязан своим возникновением Расину, которого в этом упрекают в Италии. Он, напротив, сделал все, что мог, чтобы улучшить в этом отношении вкус публики. Любовная страсть у него никогда не играет эпизодической роли, она составляет самую основу всех его произведений, в ней их главный интерес. Это самая драматичная страсть, самая богатая чувствованиями, самая многообразная, она должна быть душой драматического произведения или должна быть вовсе изгнана из него. Если любовь не трагична, то она пошла, а если трагична, то она должна царить единовластно: она не может быть на втором плане. Надо признаться, что Ротру<sup>13</sup> и даже великий Корнель, создавая наш театр, почти всегда портили его пустой галантностью, выдаваемой за любовь, и любовными интригами, чуждыми истинной страсти и потому недостойными театра, и если Вы спрашиваете, почему у нас играют так мало пьес Пьера Корнеля, не ищите причины в чем-либо другом. Это потому, что в трагедии «Отон»

Как царедворец с ней беседа вел Отон,  
А не как человек, что пламенно влюблен...  
Текли слова легко и не оскудевая,  
Ум приводя в восторг, души не задевая.  
Не столь искусная, затверженная речь  
Камиллу, мнится мне, могла б сильней зажечь...  
Когда Отон в любви Камилле изъяснялся,  
Он был ли пылок с ней? Иль холоден остался?

Потому что в «Помпее»<sup>14</sup> Клеопатра, лишняя в этой пьесе, говорит о Цезаре:



Посланья он строчит и в них скорбит о том,  
Что, всех врагов разбив, он стал ее рабом.

Потому что Цезарь спрашивает у Антония:

...видел ли прекрасную царицу? —

а Антоний отвечает:

Я лицезрел ее, богиню, чаровницу.

Потому что в «Сертории»<sup>15</sup> влюблен сам старый Серторий, у которого сердечная склонность уживается с политическим расчетом и который говорит:

Другая мне мила, но я уже старик:  
Признанья нежного не вымолвит язык...  
Кому не ведомо: морщин унылый вид  
Жар молодой души невольно охладит.

Потому что в «Эдипе»<sup>16</sup> Тезей, впервые появляясь на сцене, говорит Дирцее:

Ужасен лик чумы. Еще ужасней мука,  
Что любящим сердцам всегда несет разлука.

Словом, потому, что такая любовь не исторгает слез, а когда любовь не трогает, она расхолаживает.

Я говорю Вам, сударь, только то, что все знатоки, все настоящие ценители говорят друг другу в каждодневных беседах, то, что Вы не раз слышали в моем доме, наконец, то, что многие думают, но никто не решается написать. Ведь Вы знаете, каковы люди: почти все они пишут вопреки своему мнению из страха пойти против общепринятого предрассудка. Что до меня, который никогда не вносил в литературу никакой дипломатии, то я смело говорю Вам правду и добавлю, что я больше уважаю Корнелия и лучше знаю великую заслугу этого отца театра, чем те, кто хвалит его за его недостатки.

В Лондонском театре поставили «Меропу» в 1731 году. Кто бы мог подумать, что и в ней мы найдем любовную интригу! Но со времен царствования Карла II любовь завладела театром Англии<sup>17</sup>, а надо признаться, что нет другой нации на свете, которая так плохо рисовала бы эту страсть. Впрочем, любовь, нелепо приплетенная и нелепо изображенная,— это еще наименьший из чудовищных недостатков английской «Меропы». Юного Эгиста, которого вызволила из темницы влюбленная в него фрейлина, при-

водят к царице, и та, указывая на кубок с ядом и кинжал, говорит ему: «Если ты не выпьешь яд, этим кинжалом будет убита твоя возлюбленная». Юноша пьет, падает замертво, и его уносят. В пятом акте он появляется вновь и хладнокровно объявляет Меропе, что он ее сын и что он убил тирана. Меропа спрашивает у него, как произошло это чудо. «Подруга фрейлины,— отвечает он,— налила в кубок сок мака вместо яда. Я был лишь усыплен, когда все решили, что я мертв; пробудившись, я узнал, что я ваш сын, и тотчас убил тирана». Так кончается трагедия.

Конечно, она была плохо принята, но не странно ли, что ее поставили? Не доказывает ли это, что английский театр еще не облагорожен? По-видимому, та же причина, по которой англичане бесталанны в живописи и музыке, лишает их и гения трагедии. Этот остров, давший миру величайших философов, не столь плодороден для изящных искусств, и если англичане не станут прилежно следовать наставлениям своих блистательных сограждан Аддисона и Попа, они не сравнятся с другими народами в том, что касается вкуса и литературы.

Но в то время как в иных европейских странах сюжет «Меропы» был таким образом искажен, в Италии он уже давно трактовался в духе древних. В шестнадцатом веке, который будет славен во все времена, граф Торелли<sup>18</sup> поставил свою «Меропу» с участием хоров. Если г. Лашапель усугубил все недостатки французского театра, к каковым относятся романическая атмосфера, излишняя любовная интрига и вставные эпизоды, а английский автор довел до крайности жестокость, непристойность и нелепость, то итальянский писатель, очевидно, усугубил недостатки греков — отсутствие действия и декламацию. Наконец, Вы, сударь, избежали всех этих подводных камней, Вы, давший своим соотечественникам прекрасные образцы не в одном жанре, дали им в Вашей «Меропе» пример простой и интересной трагедии. Я был захвачен ею, как только ее прочел; моя любовь к родине никогда не закрывала мне глаза на заслуги иностранцев, напротив, как добрый гражданин я стараюсь обогатить мою страну сокровищами, которые родились не в ее лоне.

Мое желание перевести Вашу «Меропу» удвоилось, когда мне выпала честь познакомиться с Вами в Париже в 1733 году<sup>19</sup>; я заметил, что, полюбив автора, я еще больше полюбил его творение, но когда я хотел приступить

к работе над переводом Вашей трагедии, я увидел, что ее совершенно невозможно поставить во французском театре. Наша утонченность стала чрезмерной; быть может, мы сибариты, избалованные роскошью, и нам невыносимы простодушие и безыскусственность — приметы сельской жизни, которые Вы переняли у греческого театра.

Я побоялся бы, что у нас не потерпят сцену, где юный Эгист дарит свое кольцо человеку, который его схватил и отобрал у него этот перстень. Я не рискнул бы заставить зрителей принять героя за вора, хотя обстоятельства, в которых он оказывается, оправдывают эту ошибку.

Наши обычаи, вероятно допускающие многое из того, что у вас не принято, не позволили бы нам, однако, представить сцену, где тиран, убивший супруга и сыновей Метропы, пятнадцать лет спустя притворяется влюбленным в эту царицу, и я не решился бы даже вложить в уста Метропы слова, обращенные к тирану: «Почему же вы не говорили мне о любви прежде<sup>20</sup>, в то время, когда мое лицо еще красила цветущая молодость?» Такие речи естественны, но наш партер, иногда столь снисходительный, а порою столь привередливый, пожалуй, нашел бы их слишком вольными и даже усмотрел бы кокетство там, где говорит только разум.

Во французском театре не потерпели бы также, чтобы Метропа приказала привязать своего сына к колонне, чтобы она дважды бросалась на него с копьем и с топором в руке и чтобы юноша дважды уклонялся от удара, прося пощады у своего тирана.

Еще менее того позволили бы наши обычаи, чтобы юный Эгист спал на сцене, поддавшись уговорам наперницы Метропы, желавшей дать время царице прийти убить его. Повторяю, я вовсе не хочу сказать, что все это несогласно с человеческой природой, но Вы должны простить нашей нации, что она требует, чтобы природа всегда изображалась в известном освещении, а это освещение весьма различно в Париже и в Вероне.

Чтобы дать почувствовать различные особенности, которые просвещенные нации согласно своему духу вносят в одни и те же искусства, позвольте мне, сударь, напомнить здесь некоторые черты Вашего прославленного творения, навеянные, как мне кажется, самой природой. Тот, кто схватывает молодого Кресфонта и отбирает у него его перстень, говорит ему:

...Or dunque in tuo paese i servi  
 Han di coteste gemma? Un bel paese  
 Fia questo tuo; nel nostro una tal gemma  
 Ad un dito real non sconverrebbe.

Я осмелюсь перевести это место белыми стихами, так, как написана Ваша пьеса, потому что недостаток времени не позволяет мне заняться долгой работой, которой требует рифма.

Какими перстнями владеют здесь рабы!  
 Должно быть, этот край и впрямь богат несметно:  
 У нас их с радостью носил бы сам король.

Наперсник тирана говорит ему о царице, которая отказывается сочетаться браком с заведомым убийцей ее мужа и детей спустя двадцать лет после его злодеяния:

La donna, come sai, ricusa e brama  
 Все знают: женщина противится и жаждет.

Камеристка царицы отвечает тирану, который торопит ее склонить к браку свою госпожу:

...Dissimulato in vano  
 Soffre di febre assalto. Alquanti giorni  
 Donare è forza a rinfrancar suoi spiriti.

Не утаю от вас — лежит в жару царица;  
 Ей надо время дать, чтоб силы к ней вернулись.

В четвертом акте Вашей трагедии старец Полидор спрашивает у царедворца Меропы, кто он такой. «Я Эвризид, сын Никандра», — отвечает тот. Тогда Полидор, говоря о Никандре, изъясняется как гомеровский Нестор:

...Он человекен был и благородно щедр!  
 Куда б он ни пришел, его почет встречал!  
 Я помню до сих пор, какой был задан пир,  
 Когда он с Сильвией судьбу соединил;  
 Ее отец — Гликон, он братом был Гиппарка,  
 А мать — Олимпия. Ты, значит, Эвризид?  
 Тот милый мальчуган, которого так часто  
 Я видел с Сильвией средь роскоши двора?  
 Все промелькнуло в миг!.. Как быстро вы растете!  
 Ваш молодой расцвет твердит нам, что пора  
 Вам место уступать и уходить с дороги!

А в другом месте тот же старец, когда его приглашают на церемонию бракосочетания царицы, отвечает:

...Теперь не любопытен я:  
 Те времена прошли. Я вволю повидал  
 И свадебных пиров, и жертвоприношений.  
 Я помню до сих пор, какими торжествами  
 Первоначальные Кресфонт отметил дни  
 Правленья своего. О царственная роскошь!  
 Подобных зрелищ мне уже не видеть боле:  
 Животных кровь лилась рекой на алтарях,  
 И одеяния богатые жрецов  
 Сверкали золотом и ослепляли нас.

Все здесь простодушно, все отвечает действующим лицам, которых Вы выводите, и нравам, которыми Вы их наделяете. Эта естественность и непринужденность была бы, я полагаю, хорошо принята в Афинах, но Париж и наш партер хотят простоты иного рода. Наш город мог бы даже похвастаться более просвещенным вкусом, чем был у афинян, ибо, насколько я знаю, в этом первом городе Греции обычно представляли драматические произведения лишь во время четырех торжественных празднеств<sup>21</sup>, а в Париже каждый день дают не один спектакль. В Афинах насчитывалось всего десять тысяч граждан, а наш город населяют около восьмисот тысяч жителей, среди которых, я думаю, можно насчитать тридцать тысяч ценителей драматических произведений, о коих они судят чуть ли не ежедневно.

Вы смогли в Вашей трагедии перевести изящное и простое сравнение Вергилия:

*Qualis populea moerens Philomela sub umbra  
 Amissos queritur foetus*<sup>22</sup>.

Если бы я позволил себе такую вольность, меня, изгнав из театра, вернули бы к эпической поэме: публика — суровый властитель!

*Nescis, heu! nescis dominae fastidia Romae...  
 Et pueri nasum rhinocerotis habent*<sup>23</sup>.

Англичане имеют обыкновение почти каждый акт заканчивать сравнением, но мы требуем, чтобы в трагедии говорили герои, а не поэт, и наша публика считает, что в момент, когда решается исход великих событий, в совете, в пылу страсти, перед лицом грозной опасности государи и сановники не подыскивают поэтических сравнений.

А как бы я мог допустить, чтобы второстепенные персонажи часто говорили между собой? У вас, в итальянском театре, они подготавливают интересные сцены, которые разыгрываются между главными действующими лицами; их разговоры, таким образом, служат подъездными аллеями к прекрасному дворцу, но наша нетерпеливая публика хочет сразу войти во дворец.

Приходится, следственно, применяться к вкусу публики, тем более разборчивой, что она с давних пор избалована шедеврами.

Однако среди многих частных, которые отвергает наша строгость, сколько красот мне было жаль утратить! Как мне нравилась простота и естественность, пусть предстоящая в чуждой для нас форме!

Таковы некоторые из причин, помешавших мне, сударь, следовать за Вами<sup>24</sup> при всем моем восхищении Вашей трагедией. Я был вынужден, скрепя сердце, написать новую «Меропу». Итак, я написал ее иначе, но я далек от мысли, что написал ее лучше. Я смотрю на себя по отношению к Вам как на путешественника, которому восточный король подарил самые богатые ткани; сей король должен был бы позволить путешественнику сделать себе из этих тканей платье по моде своей страны.

Моя «Меропа» примерно в том виде, какова она сейчас, была окончена в начале 1736 года. Другие занятия помешали мне отдать ее в театр, но всего более удерживала меня от этого боязнь представить ее после стольких удачных пьес, появившихся в последнее время, в которых был использован тот же сюжет, хотя действующие лица и носили иные имена. Наконец, я решился выступить со своей трагедией, и наша нация показала, что она не пренебрегает произведениями, в которых по-разному трактуется одна и та же тема. С нашим театром случилось то же самое, что мы каждый день видим в художественных галереях, где выставляют несколько картин на один и тот же сюжет: знатоки с удовольствием замечают различные манеры, каждый по-своему оценивает особенности каждого художника, происходит своего рода состязание, которое одновременно способствует совершенствованию искусства и просвещению публики.

Если французская «Меропа» имела такой же успех, как и итальянская, то этим я обязан Вам, сударь, этим я обязан простоте, которой я всегда поклонялся и образцом

которой служило для меня Ваше творение. Пусть я шел по другому пути, Вы тем не менее были моим вожатым.

Я желал бы иметь возможность по примеру итальянцев и англичан воспользоваться счастливой податливостью белых стихов, и мне не раз вспоминались строки Ручеллаи<sup>25</sup>:

Tu sai pur che l'imagin'della voce  
Che risponde da i sassi, ov'Eco alberga  
Sempre nemica fu del nostro regno  
E fu inventrice delle prime rime<sup>26</sup>.

Но я понял и уже давно сказал, что подобная попытка никогда не имела бы успеха во Франции<sup>27</sup> и что уклоняться от ярма, которое несли авторы стольких творений, коим суждена такая же долговечность, как французской нации, значило бы выказать гораздо больше слабости, нежели силы.

Наша поэзия лишена всех вольностей вашей, и в этом, быть может, одна из причин, в силу которых итальянцы более трех столетий назад опередили нас в этом искусстве, столь пленительном и столь трудном.

Я хотел бы, сударь, если б мог, идти по Вашим стопам и на других поприщах, которые Вам ведомы, как я имел счастье подражать Вам в трагедии. Зачем мне не было дано приобщиться в Вашем духе к исторической науке!<sup>28</sup> Я имею в виду не пустую и бесплодную науку о событиях и датах, которая ограничивается тем, что выясняет, когда умер такой-то человек, бесполезный или пагубный для мира, не науку, сообщающую одни только справочные сведения, которые обременяют память, не просвещая ума. Я говорю о науке, которая изучает нравы, которая, обнаруживая ошибку за ошибкой, предрассудок за предрассудком, рисует нам последствия человеческих страстей, показывает нам, какие бедствия причиняли невежество или превратно понимаемая ученость и в особенности прослеживает успехи искусств на протяжении веков, ознаменованных ужасающими столкновениями стольких держав и крушением стольких царств. Вот чем мне дорога история. [...]

---

## РАССУЖДЕНИЕ О ДРЕВНЕЙ И НОВОЙ ТРАГЕДИИ<sup>1</sup>

---

Его высокопреосвященству монсеньёру кардиналу Квирини<sup>2</sup>, венецианскому нобилю, епископу брешинскому, библиотекарю Ватикана

Монсеньёр,

всецело посвятить себя литературе было достойно такого таланта, как Ваш, и человека, возглавляющего старейшую библиотеку в мире. Таких князей церкви и должно видеть при первосвященнике, который просветил христианский мир<sup>3</sup>, прежде чем править им. Но если Вам должны быть признательны все образованные люди, то я должен быть благодарен Вам больше, чем кто бы то ни было, после того как Вы оказали мне честь, переведя в столь прекрасных стихах «Генриаду»<sup>4</sup> и «Поэму о Фонтенуа»<sup>5</sup>. Оба добродетельных героя, которых я воспел, стали Вашими героями. Вы соблаговолили украсить мои поэмы, чтобы сделать еще более почитаемыми у всех наций имена Генриха IV и Людовика XV и способствовать все большему распространению в Европе вкуса к искусствам.

К благам, коими все современные нации обязаны итальянцам, а в особенности первосвященникам и прелатам, надлежит причислить и процветание изящной словесности, благодаря которому мало-помалу смягчились жестокие и грубые нравы наших северных народов и мы можем ныне гордиться нашей цивилизованностью, нашими уладами и нашей славой.

Греческий театр, как и красноречие, возродился при великом Льве X. «Софонисба» знаменитого Триссино<sup>6</sup>, папского нунция,— первая правильная трагедия, которую увидела Европа после стольких веков варварства, как появившаяся до этого «Каландра» кардинала Биббиены<sup>7</sup> была первой комедией в Италии нового времени.

Вы первыми построили большие театры и дали миру некоторое представление о блеске древней Греции, которая привлекала иноземцев своими торжествами и была для народов образцом во всех жанрах.



Если ваша нация все же не сравнялась с древними в трагическом жанре, то не потому, что ваш гармоничный, богатый и гибкий язык не пригоден для всех предметов, но, по всей видимости, ваши успехи в музыке повредили успехам в подлинной трагедии. Один талант нанес ущерб другому.

Позвольте мне вступить в литературный спор с Вашим преосвященством. Некоторые лица, привыкшие к общепринятому стилю посвящений, будут удивлены, что я ограничиваюсь здесь сравнением обычаев греков с современными обычаями, вместо того чтобы сравнивать великих людей древности с великими людьми из Вашего дома, но я обращаюсь к ученому, к мудрецу, к тому, чьи познания должны меня просветить и чьим собратом я имею честь быть, состоя, как и он, в старейшей академии Европы<sup>8</sup>, члены которой часто занимаются подобными исследованиями; наконец, я обращаюсь к тому, кто предпочитает давать мне наставления, нежели принимать похвалы.

### *Часть первая*

#### О ПОДРАЖАНИЯХ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ В НЕКОТОРЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕРАХ

Один известный автор, Ваш соотечественник, говорит, что со времен расцвета Афин покинутая всеми трагедия бродит из края в край в поисках покровителя, который протянул бы ей руку помощи и вернул прежний почет, но что она до сих пор не смогла его найти.

Если он имеет в виду, что ни в одной стране нет театров, где хоры занимают почти всю сцену и поют строфы, эподы и антистрофы, сопровождаемые торжественным танцем, что ни в одной стране актеры не появляются на своего рода ходулях, в масках, которые одной половиной выражают скорбь, а другой — радость, что в наших трагедиях декламации не аккомпанируют флейты, он, без сомнения, прав; вопрос только в том, говорит ли это не в нашу пользу. Не знаю, уступает ли форма нашей трагедии, более естественная, греческой форме, более эффектной.

Если же автор хочет сказать, что со времен возрождения изящной словесности это великое искусство вообще не

ценился столь высоко, как оно ценилось некогда, что в Европе есть нации, которые порой платили неблагодарностью последователям Софоклов и Еврипидов, что наши театры не похожи на те великолепные здания, которые были гордостью афинян, что мы не так заботимся, как заботились они, о зрелищах, ставших столь необходимыми в наших огромных городах,— тогда мы должны всецело согласиться с его мнением.

*Et sapit, et mecum facit, et Jove judicat aequo* 9.

Где найти зрелище, которое дало бы нам представление о греческой сцене? Такое представление можно, пожалуй, составить себе по вашим трагедиям, именуемым операми. Как, скажут мне, разве итальянская опера имеет какое-нибудь сходство с афинским театром? Да. Итальянский речитатив — не что иное, как мелодея древних, декламация под аккомпанемент музыкальных инструментов. Эта мелодея, скучная только в ваших плохих трагедиях, восхитительна в ваших хороших пьесах.

Хоры, которые вы вводите в них в последние годы, будучи тесно связаны с сюжетом, приближаются к хорам древних, тем более что они сопровождаются иной музыкой, нежели та, что аккомпанирует речитативу, подобно тому, как у греков строфа, эпод и антистрофа исполнялись совершенно иначе, чем сценическая мелодея. Прибавьте к этим сходствам единство места, действия и времени, которое соблюдено во многих трагедиях-операх знаменитого аббата Метастазиио<sup>10</sup>, прибавьте отличающие эти пьесы поэтичность и неизменное изящество, которые украшают естественное, не доводя его до смешного,— талант, коим у нас обладал один Расин, а у англичан один Аддисон.

Я знаю, что эти трагедии, столь впечатляющие благодаря очарованию музыки и пышности зрелища, имеют недостаток, который был неведом грекам, я знаю, что этот недостаток чудовищно обезобразил самые прекрасные и в остальном самые правильные трагедии. Он состоит в том, что во все сцены вводятся отрывочные арии, вставные ариетты, которые прерывают действие, чтобы позволить певцу блеснуть виртуозными руладами в ущерб интересу и здравому смыслу.

Великий автор, на которого я уже ссылался и который заимствовал сюжеты многих своих опер у нашего траги-

ческого театра, благодаря своей гениальности умерил этот недостаток, ставший неизбежным злом. Слова отдельных арий у него часто украшают самый сюжет, они полны страсти, иногда их можно сравнить с прекраснейшими отрывками из од Горация. [...]

Можно было бы привести много примеров... но что толку в неуместных красотах? И что сказали бы афиняне, если бы Эдип и Орест в момент узнавания стали выводить трели и разливаться в сравнениях перед Иокастой и Электрой? Надо признаться поэтому, что опера, соблазняя итальянцев прелестями музыки, с одной стороны разрушала настоящую греческую трагедию, которую она возрождала с другой.

Нашей французской опере суждено было принести нам еще больше вреда: наш речитатив гораздо меньше, чем ваш, приближается к естественной декламации, он более вял, он никогда не позволяет сценам иметь надлежащую продолжительность, он требует коротких диалогов, состоящих из отрывочных реплик, каждая из которых рождает нечто вроде песни.

Пусть те, кто знаком с настоящей литературой других наций, а не только с мотивами наших балетов, подумают о восхитительной сцене между Титом и его фаворитом, вступившим в заговор против него из «Clemenza di Tito». Я имею в виду ту сцену, где Тит говорит Сексту:

Siam soli: il tuo sovrano <sup>11</sup>  
 Non è presente. Apri il tuo core a Tito,  
 Confidati all'amico; io ti prometto  
 Che Augusto nol saprà.

Пусть они перечитают следующий монолог, где Тит произносит слова, которые должны служить вечным поучением для всех властителей и восхищать всех людей:

...Il torre altrui la vita <sup>12</sup>  
 È facoltà comune  
 Al più vil della terra; il darla è solo  
 De'numi, e de'regnanti.

Эти две сцены, сравнимые с самыми прекрасными творениями, какие знала Греция, эти две сцены, достойные Корнеля, когда он не впадает в декламацию, и Расина, когда он не теряет трагической силы, эти две сцены, в основу которых положены благородные чувства человеческого сердца, а не оперная любовь, делятся по меньшей мере втрое дольше, чем самые длинные сцены наших му-

зыкальных трагедий. Подобных пьес не потерпел бы наш оперный театр, который держится только на галантных репликах и поддельных страстях, если не говорить об «Армиде» и прекрасных сценах из «Ифигении»<sup>13</sup> — восхитительных произведениях, которым, однако, подражают меньше, чем они того заслуживают.

Наши самые трагические оперы, так же как и ваши, имеют одним из своих недостатков бесконечное множество вставных арий, которые еще больше, чем у вас, портят впечатление, потому что они меньше связаны с сюжетом. Слова в них почти всегда подчинены музыке, а музыканты, будучи не в силах передать в своих песенках энергичные и мужественные выражения нашего языка, требуют слащавых, праздных, туманных слов, как можно лучше прилаженных к мотивам, подобным тем, которые в Венеции называют *bagarolle*. Какое отношение, например, имеют к Тезею, которого узнает отец, когда тот собирается его отравить, нелепые слова:

И для себя неожиданно<sup>14</sup>  
Уже в когтях капкана,  
Будь трижды он мудрец.

Несмотря на эти недостатки, я все еще смею думать, что хорошие трагедии-оперы, такие, как «Атис», «Армида», «Тезей»<sup>15</sup>, могут дать нам некоторое представление об афинском театре, потому что эти трагедии поются, как трагедии греков, потому что хор, как он ни испорчен, будучи превращен в пошлого панегириста любовной морали, тем не менее напоминает хор древних, поскольку часто появляется на сцене. Он не говорит того, что должен говорить, он не учит добродетели, не следует завету:

*Et regat iratos, et amet peccare timentes*<sup>16</sup>.

Но все же следует признать, что форма трагедий-опер в некотором отношении воссоздает форму греческой трагедии. Поэтому с помощью литераторов, которые знают античность, я пришел к мнению, что вообще эти трагедии-оперы являются одновременно и подражанием афинской трагедии и разрушением ее. Подражанием, поскольку они сохраняют мелопею, хоры, машины, божеств; разрушением, поскольку приучают молодых людей лучше разбираться в звуках, чем в смысле, предпочитать слух — душе, рулады — возвышенным мыслям и подчас превозносить самые пошлые произведения, когда их украшают арии, ко-

торые нам нравятся. Но, несмотря на все эти недостатки, очарование, которое происходит из этого счастливого сочетания сцен, хоров, танцев, симфоний и из этого разнообразия декораций, покоряет даже самого критика, и одни и те же люди никогда не посещают самую лучшую трагедию, самую лучшую комедию столь прилежно, как посредственную оперу. Толпа не ищет правильных, благородных, строгих красот; если «Цинну» представляют один или два раза, то «Венецианские праздники»<sup>17</sup> играют три месяца кряду; эпическую поэму читают меньше, чем непристойные эпиграммы; занятый романчик разойдется лучше, чем история президента де Ту<sup>18</sup>. Мало частных лиц заказывают картины великим художникам, но фигурки уродцев, которые привозят из Китая, раскупают наперебой. Кабинеты отделывают позолотой и лаком, а благородной архитектурой пренебрегают, — словом, во всех жанрах мишура берет верх над истинным достоинством.

### *Часть вторая*

#### О ФРАНЦУЗСКОЙ ТРАГЕДИИ В СРАВНЕНИИ С ГРЕЧЕСКОЙ

По счастью, настоящая трагедия появилась во Франции до этих опер, которые в противном случае могли бы ее задушить. Автор по имени Мере<sup>19</sup>, подражая «Софонисбе» Триссино, ввел правило трех единств, которое вы заимствовали у греков. Мало-помалу наша сцена стала совершеннее и избавилась от непристойности и жестокости, которые обезобразили столько театров и служили оправданием для тех, кто по своей непросвещенности сурово осуждал все спектакли.

Актеры уже не появлялись, как в Афинах, на котурнах, которые представляли собой настоящие ходули, лица их не скрывали больше маски с вделанными в них медными трубками, которые усиливали голос и придавали ему ужасающее звучание. У нас не могло быть мелопен греков. Мы ограничились гармоничной декламацией, которой первоначально пользовались и вы. Наконец, наши трагедии стали более верным подражанием жизни. Мы заменили греческую легенду историей. В наших театрах воцарились политика, честолюбие, ревность, неистовства любви. Август, Цинна, Цезарь, Корнелия<sup>20</sup>, более достойные почита-

ния, чем легендарные герои, заговорили на нашей сцене так, как они говорили бы в древнем Риме.

Я не утверждаю, что французская сцена во всех отношениях затмила греческую и позволяет ее забыть. Начинателям всегда принадлежит первое место в памяти людей. Но с каким бы почтением мы ни относились к этим первым гениям, их преемники часто доставляют гораздо больше удовольствия. Мы чтим Гомера, но читаем Тассо, мы находим у него много красот, которые были неизвестны Гомеру. Мы восхищаемся Софоклом, но у скольких наших хороших трагических авторов есть блестящие места, которые сделали бы честь Софоклу и которые он взял бы за образцы, если бы жил после этих мастеров! Греки могли бы поучиться у наших великих писателей нового времени более удачной экспозиции и неуловимому искусству связывать одни явления с другими так, чтобы сцена никогда не оставалась пустой и действующие лица вовремя приходили и уходили. Такого искусства древним часто недоставало, и в этом Триссино, к несчастью, следовал за ними. Я утверждаю, что для Софокла и Еврипида была бы поучительной, например, первая сцена «Баязета», из которой они извлекли бы для себя полезный урок, видя старого полководца, чьи вопросы дают понять, что он замышляет великое предприятие:

А янычары как? Вполне ль душой и телом  
Султану преданны? Быть может, между делом,  
Их думы тайные разведал ты, Осмин?

И минуту спустя:

Визиря своего всё помнят ли они?  
Пойдут ли вновь за мной, как шли в былые дни?

Они восхитились бы, услышав, как этот заговорщик затем раскрывает свои замыслы и рассказывает о своих деяниях. То, что составляет великое достоинство искусства, было неизвестно его зачинателям. Столкновение страстей, борение противоположных чувств, горячие речи соперников и соперниц, интересные диалоги, в которых говорится то, что должно быть сказано, искусно подготовленные ситуации удивили бы их. Они, быть может, нашли бы дурным, что Ипполит не слишком пылко влюблен в Арикию<sup>21</sup> и что его наставник преподает ему уроки страсти нежной и говорит:

...Когда бы для любви  
У матери твоей душа была закрыта,  
На свете не было б сегодня Ипполита.—

слова, взятые из «Pastor Fido» \* и гораздо более приличествующие пастуху, нежели наставнику принца. Но они пришли бы в восхищение, услышав, как Федра восклицает:

Энона, слышишь ты? Он любит, но другую!  
...ясно мне: любовью к ней горит,—  
Он, ярый враг любви, надменный Ипполит,  
Он, необузданный, он, отвергавший жалость!  
Как к зверю лютому, к нему я приближалась —  
Теперь он приручен, готов влачить ярмо.

Эти слова, выражающие отчаяние Федры, открывшей, что у нее есть соперница, уж конечно посильнее, чем сатира, которой так долго и так не к месту клеймит женщин Ипполит Еврипида, становясь в этом месте дурным персонажем комедии. Греки были бы в особенности поражены возвышенными мыслями и чувствами, которыми там и тут блещут творения наших авторов. Как потряс бы их стих:

Один против троих, что мог он? — Умереть!  
(«Горации», III, 6)

Или, быть может, еще более прекрасный и страстный ответ Гермiony Оресту в ту минуту, когда она, потребовавшая от него смерти Пирра, которого она любит, узнает, к своему горю, что ее повеление выполнено.

Убит! Зачем? За что? Ты чей приказ, убийца,  
Исполнил?

Орест

Чей приказ? Нет, я сошел с ума!  
Ты приказала — здесь, недавно... Ты сама!

Гермиона

И ты поверил мне? Мне, страстью одержимой?  
(«Андромаха», V, 8)

Я приведу здесь еще слова, которые произносит Цезарь, когда ему приносят урну с прахом Помпея.

Я победил тебя, герой. Вот здесь твой прах,  
Но славою с тобой сравняюсь ли в веках?  
(«Помпей», V, 1)

\* «Верного пастуха».

У греков есть иные красоты, но беру Вас в свидетели, монсеньёр, такого рода красот у них нет.

Более того, я утверждаю, что эти люди, которые столь страстно любили свободу и столь часто говорили, что благородный образ мыслей возможен только в республике, даже о свободе научились бы говорить достойно из некоторых наших пьес, хоть они и написаны в лоне монархии.

Писатели нового времени, кроме того, чаще, чем греки, создавали сюжеты, основанные на чистом вымысле. У нас было много таких произведений во времена кардинала Ришелье, таков был его вкус, так же как вкус испанцев; он любил, чтобы автор старался прежде всего изобразить нравы и построить интригу, а уж потом давал имена действующим лицам, как поступают, сочиняя комедию. Так работал он сам, когда хотел отдохнуть от бремени государственных забот. «Венцеслав» Ротру<sup>22</sup> написан всецело в его вкусе, и вся эта история — вымысел. Но автор хотел изобразить необузданного в своих страстях молодого человека с его хорошими и дурными качествами, нежного и слабохарактерного отца, и отчасти ему это удалось. «Сид» и «Ираклий»<sup>23</sup> тоже построены на заимствованных у испанцев вымышленных сюжетах. Правда, был некогда император по имени Ираклий, был испанский полководец по имени Сид, но почти все истории, которые им приписывают, ложны. В «Заире» и «Альзире»<sup>24</sup>, о которых я осмеливаюсь упомянуть только для того, чтобы сослаться на известные примеры, вымышлено все, вплоть до имен. Я не понимаю после этого, как отец Брюмуа<sup>25</sup> мог сказать в своем «Театре греков», что трагедия не терпит вымышленных сюжетов и что в Афинах такие сюжеты никогда не допускались. Он изо всех сил старается найти причину тому, чего нет.

«Я полагаю,— говорит он,— что это объясняется природой человеческого ума. Его может затронуть только правдоподобное, между тем неправдоподобно, чтобы столь великие события, как те, которые изображаются в трагедии, были совершенно неизвестны; поэтому если поэт измышляет весь сюжет, вплоть до имен, он восстанавливает против себя зрителя, которому все кажется невероятным, и пьеса за отсутствием правдоподобия не достигает эффекта».

Во-первых, неверно, что греки запрещали себе создавать такого рода трагедии. Аристотель недвусмысленно



говорит, что Агафон весьма прославился в этом жанре<sup>26</sup>. Во-вторых, неверно, что такие сюжеты не имеют успеха, опыт, свидетельствуя об обратном, опровергает отца Брюмуа. В-третьих, его объяснение причины, по которой такого рода трагедии не могут будто бы производить сильного впечатления, тоже глубоко ложно; думать, что людей нельзя взволновать вымыслом, значит, без сомнения, не знать человеческого сердца. В-четвертых, сюжет, являющийся собой плод чистой фантазии, и сюжет, в основу которого положены истинные, но неизвестные события, для зрителей совершенно одно и то же, а так как на нашей сцене ставят пьесы, сюжеты которых охватывают все времена и страны, зрителю надобно было бы сверяться со всеми книгами, чтобы уразуметь, представляют ли ему вымышленные или исторические события. Конечно, он не дает себе такого труда, он позволяет себе расчувствоваться, если пьеса трогательная, и когда он смотрит «Полиевкта», ему не приходит в голову сказать: «Я никогда не слышал о Севере и Полине, судьба этих людей не должна меня трогать». Отцу Брюмуа следовало только отметить, что пьесы этого рода писать гораздо труднее, чем прочие. Характер Федры был уже целиком дан у Еврипида, а ее объяснение в любви — у Сенеки-трагика<sup>27</sup>; вся сцена между Августом и Цинной — у Сенеки-философа<sup>28</sup>, но Севера и Полину автору нужно было извлечь из глубин своего собственного воображения. Впрочем, если отец Брюмуа ошибается в этом пункте и в некоторых других, то в остальном его книга — одна из лучших и полезнейших, какими мы располагаем, и я опровергаю его мнение не иначе, как с уважением к его труду и его вкусу.

Возвращаясь к предмету моего рассуждения, повторяю: надо быть лишенным рассудка и сердца, чтобы не признать, что французская трагедия гораздо выше греческой по искусству построения, изобретательности и поэтическим красотам, которым у наших трагиков нет числа. Но вместе с тем было бы пристрастным и весьма несправедливым не согласиться, что приверженность к романическим историям почти повсюду ослабила преимущества, которыми мы обладали в остальном. Надо сознаться, что из числа примерно четырехсот трагедий, которые были представлены у нас с тех пор, как театр во Франции пользуется известным признанием, не найдется десяти или двенадцати, не основанных на любовной интриге, более уместной

в комедии, чем в произведении трагического жанра. Почти всегда перед нами одна и та же пьеса, одна и та же завязка, образуемая размолвкой из-за ревности, и та же развязка в виде брака: непрестанное кокетство, простая комедия, в которой участвуют государи и только для формы иногда проливается кровь.

Эти пьесы по большей части так похожи на комедии, что актеры с некоторых пор стали в них говорить тем же тоном, каким они произносят слова своей роли, играя в пьесах, принадлежащих к жанру так называемой высокой комедии; тем самым они способствовали еще большему вырождению трагедии, торжественность и величавость декламации были преданы забвению. Вошло в моду читать стихи как прозу, не принимая во внимание, что язык, возвышающийся над обыденным, требует иного тона, нежели тот, которым мы говорим в повседневной жизни. И если бы некоторые актеры не освободились, по счастью, от этого недостатка, трагедия скоро стала бы у нас чередой холодно произносимых любовных речей; ведь еще недавно среди актеров всех групп главные роли в трагедии именовались не иначе, как «любовником» и «любовницей». Если бы чужестранец спросил в Афинах: «Кто из ваших актеров лучше всех сыграл бы любовника в «Ифигении», «Гекубе», «Гераклидах», «Эдипе» и «Электре»? <sup>29</sup> — афиняне даже не поняли бы смысл его вопроса. Французская сцена смыла с себя это пятно некоторыми трагедиями, в которых любовь — неистовая и ужасающая страсть, поистине достойная театра, и другими, где слово «любовь» даже не произносится. Любовь никогда не исторгает столько слез, сколько то, что присуще самой человеческой природе. Жалобы возлюбленной обычно едва задевают сердце, но горестная участь матери, которой предстоит потерять сына, его глубоко трогает; поэтому Дебрео, без сомнения, лишь из благосклонности к своему другу говорил <sup>30</sup>:

Изобразив любовь продуманно и здраво,  
Пути ко всем сердцам найдете без труда вы.  
(«Поэтическое искусство», III, ст. 95)

Путь подражания природе во сто крат надежнее, как и благороднее: самые потрясающие места в «Ифигении» <sup>31</sup> — это те, где Клитемнестра защищает свою дочь, а не те, где Ахиллес защищает свою возлюбленную.

В «Семирамиде» <sup>32</sup> было задумано дать еще более па-

тетическое зрелище, чем в «Меропе»; для этого использовали весь реквизит древнегреческого театра. Было бы печально, если бы после того, как наши великие трагики во многом превзошли греков, наша нация не смогла сравниться с ними в достоинстве представлений. Одна из величайших помех, препятствующих в нашем театре всякому грандиозному патетическому действию, состоит в том, что зрители толпятся на сцене вместе с актерами; это неприлично особенно дало себя почувствовать при первом представлении «Семирамиды». Главная лондонская актриса, присутствовавшая на этом спектакле, не приходила в себя от изумления, для нее было непостижимо, как могут быть люди такими врагами своему собственному удовольствию, чтобы подобным образом портить спектакль, не наслаждаясь им. Это нарушение порядка было устранено на последующих представлениях «Семирамиды», и с ним легко было бы покончить навсегда. Не следует заблуждаться на этот счет: одного такого неурядица, как это, было достаточно для того, чтобы лишить Францию шедевров, которые, без сомнения, появились бы, будь у нас свободная, пригодная для действия сцена, как у всех других наций Европы.

Но это, разумеется, не единственный большой недостаток, который надлежит исправить. Я не перестаю удивляться и сетовать, видя, как мало пекутся во Франции о том, чтобы сделать театры достойными превосходных произведений, которые там представляют, и нации, которая наслаждается ими. «Цинна» и «Гофолия» заслуживали, чтобы их представляли в ином месте, нежели зал для игры в мяч, в глубине которого устроили декорации самого дурного вкуса и в котором зрители размещены как нельзя более беспорядочно и бессмысленно: одни стоят на самой сцене, другие толпятся в так называемом партере, где их непристойно теснят и толкают и где иногда они в давке валяются друг на друга, будто на сборище бунтующей черни. В глуши Севера <sup>33</sup> наши драматические произведения представляют в залах, в тысячу раз более великолепных и удобных и с гораздо большей благопристойностью. А как далеко нам до ума и хорошего вкуса, которые в том, что касается этого предмета, царят почти во всех городах Италии! Постыдно оставлять эти следы варварства в столь большом, столь многолюдном, столь богатом и столь цивилизованном городе. Десятой части того, что мы тратим

на безделушки, блестящие, но бесполезные и недолговечные, хватило бы для того, чтобы воздвигнуть величественные общественные здания всякого рода, чтобы сделать Париж в той же мере великолепным, в какой он богат и многолюден, и чтобы когда-нибудь он сравнялся с Римом, который в столь многом остается для нас образцом. Это было одним из проектов бессмертного Кольбера<sup>34</sup>. Осмелюсь льстить себя надеждой, что мне простят это маленькое отступление, подсказанное моей любовью к искусствам и к родине, и что, быть может, даже оно когда-нибудь внушит сановникам, возглавляющим этот город, благородное желание последовать примеру высших должностных лиц Афин, Рима и современной Италии.

Театр, построенный по правилам, должен быть весьма обширным, он должен напоминать часть форума, перистиль дворца, вход в храм. Он должен быть устроен так, чтобы действующее лицо, появляясь перед зрителями, могло при этом в случае надобности оставаться невидимым для других действующих лиц. Он должен поражать своим видом, ибо всегда надо прежде всего прельщать взор. Он должен допускать самое пышное и величественное зрелище. Все зрители должны равным образом хорошо видеть и слышать, какое бы место они ни занимали. Разве можно достигнуть этого при тесной сцене, где толпятся молодые люди, едва оставляя актерам площадку шириной в десять футов? Потому-то большинство пьес и являют собой лишь длинные разговоры; часто на нашей сцене всякое театральное действие выглядит жалко и смешно. Это неустройство продолжает существовать только потому, что оно вошло в обычай — редко сносят свой дом, хотя и знают, что он плох. Общепринятые злоупотребления никогда не пресекаются, пока они не доходят до последней крайности. Впрочем, когда я говорю о театральном действии, я имею в виду обстановку, распорядок, размещение действующих лиц, событие, необходимое по ходу пьесы, а не пустые спектакли, не столько пышные, сколько ребяческие, не ухищрения декоратора, которые восполняют бесплодие поэта и тешат взор, когда автор не умеет ласкать слух и трогать душу. Я видел в Лондоне одну пьесу, где со всевозможной точностью представляли коронацию английского короля. На сцену въезжал на коне рыцарь в полном вооружении. Я слышал иногда, как иностранцы говорят: «Какую прекрасную оперу у нас давали! Там неслось

вскачь больше двухсот гвардейцев!» Эти люди не знают, что четыре прекрасных стиха в пьесе стоят больше, чем кавалерийский полк. У нас в Париже есть иностранная комическая труппа<sup>35</sup>, которая, редко располагая хорошими пьесами, устраивает на сцене фейерверк. Еще Гораций, у которого было больше вкуса, чем у кого-либо другого из древних, осудил эти глупости, прельщающие народ.

Esseda festinant, pilenta, petorrita, naves<sup>36</sup>;  
 Captivum portatur ebur, captiva Corinthus  
 Si foret in terris, rideret Democritus...  
 Spectaret populum ludis attentius ipsis.

### *Часть третья*

#### О «СЕМИРАМИДЕ»

Из всего того, что я имел честь Вам сказать, монсеньёр, Вы видите, что было довольно смелой затеей представить Семирамиду, созывающую высшие сословия государства, чтобы объявить им о своем браке; тень Нина, встающего из могилы, чтобы предотвратить кровосмешение и отомстить за свою смерть; Семирамиду, входящую в его усыпальницу, откуда она выходит, умирая от руки своего сына. Можно было опасаться, что это представление возмутит зрителей. И вначале действительно большинство тех, кто посещает спектакли, объединились против этой трагедии нового рода, столь не похожей на любовные элегии, к которым они привыкли. Говорят, что некогда в одном из городов великой Греции назначались награды для тех, кто придумает новые развлечения. Здесь было нечто противоположное. Но какие усилия ни прилагались к тому, чтобы ниспровергнуть этого рода драму, поистине ужасающую и трагичную, они не имели успеха. Наперебой говорили и писали, что в наш век уже не верят в привидения и что явления духов умерших не могут быть в глазах просвещенных наций ничем иным, как ребяческой выдумкой. Как, весь древний мир верил в эти чудеса, а нам не дозволено сообразовываться с традициями античности! Как, наша религия освятила предания о сверхъестественных вмешательствах провидения, а нам говорят, что смешно их возобновлять!

Римские философы времен Империи не верили в привидения, однако молодой Помпей вызывает тень усопшего

в «Фарсалии»<sup>37</sup>. Англичане, конечно, не более римлян верят в привидения, однако они каждый день с удовольствием смотрят трагедию «Гамлет», где появляется тень короля примерно при таких же обстоятельствах, как тень Нина на парижской сцене. Я, разумеется, далек от намерения во всем оправдывать трагедию «Гамлет». Это грубая и варварская пьеса, которой не потерпела бы самая низкая чернь Франции и Италии. Там Гамлет лишается рассудка во втором акте, а его возлюбленная в третьем; принц убивает отца своей возлюбленной, притворяясь, что хочет убить крысу, а героиня бросается в реку. На сцене для нее роют могилу, могильщики отпускают достойные их шуточки, держа в руках черепа мертвецов, принц Гамлет отвечает на их отвратительные грубости не менее отталкивающими безумными речами. Тем временем одно из действующих лиц завоевывает Польшу. Гамлет, его мать и его отчим вместе пьют на сцене; в трагедии поют за столом, ссорятся, дерутся, убивают друг друга. Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря. Но среди грубых надругательств над правилами искусства, еще и поныне делающих английский театр столь нелепым и варварским, мы находим в «Гамлете», к еще большему нашему удивлению, возвышенные места, достойные величайшего гения. Кажется, будто природе было угодно соединить в голове Шекспира самое сильное и великое, что только можно вообразить, с самым низким и отвратительным, что только может заключаться в грубых шутках, лишенных всякого остроумия.

Надо признать, что в числе красот, которые в этой трагедии блещут среди ужасных несуразностей, одна из самых поразительных — неожиданное появление тени отца Гамлета. Оно всегда производит огромное впечатление на англичан — я имею в виду наиболее образованных и лучше других чувствующих всю безобразность их старого театра. Эта тень уже при одном только чтении внушает больший ужас, чем появление Дария в трагедии Эсхила «Персы». Почему? Потому что Дарий у Эсхила появляется только для того, чтобы возвестить о бедствиях своей семьи, тогда как у Шекспира тень отца Гамлета приходит потребовать мщения, обличить тайные преступления; она не бесполезна и не притянута искусственно, она призвана убедить нас в том, что существует незримая сила, которой подвластна природа. У всех людей есть чувство справед-

ливости, и они, естественно, желают, чтобы небо не оставалось безучастным к неотмщенному злодеянию; во все времена и во всех странах будут смотреть с удовлетворением, как Верховное существо карает тех, кого люди не могут призвать к ответу. Это утешение для слабых и узда для порочных, наделенных могуществом:

Порою небеса, свой суд свершая правый,  
 Меняют бытия извечные уставы,  
 И мертвецы грядут к нам из страны теней  
 Для поучения народов и царей.

Вот что говорит Семирамиде верховный жрец Вавилона и что преемник Самуила мог бы сказать Саулу, когда тень Самуила возвестила царю, что он осужден<sup>38</sup>.

Я иду дальше и осмеливаюсь утверждать, что, когда такое чудо предвещается в начале трагедии, когда оно подготовлено, когда оно, наконец, кажется необходимым и сами зрители желают его, это чудо — в порядке вещей.

*Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus...*<sup>39</sup>

Я, конечно, не хотел бы, чтобы автор в подражание Еврипиду заставлял Диану спуститься на землю в конце трагедии «Федра», а Минерву — в «Ифигении в Тавриде»<sup>40</sup>. Я не хотел бы, чтобы, как у Шекспира, Бруту являлся его злой гений. Я хотел бы, чтобы к таким смелым приемам прибегали только тогда, когда они в одно и то же время позволяют увлечь зрителей и вселить в них ужас, и я хотел бы в особенности, чтобы вмешательство этих сверхъестественных существ казалось совершенно необходимым. Поясняю свою мысль: если узел трагедии до того запутан, что его можно развязать только с помощью чуда, зритель чувствует замешательство и беспомощность автора, прибегающего к таким ухищрениям. Он видит только писателя, неумело пытающегося выйти из затруднительного положения. Пропадает иллюзия, пропадает интерес:

*Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi*<sup>41</sup>.

Но если автор трагедии поставил себе целью предупредить людей, что бог иногда избирает необычайные пути, чтобы покарать за великие злодеяния, если пьеса построена с таким искусством, что зритель непрестанно ожидает появления тени убитого принца, требующей мщения, и появление это отнюдь не средство, без которого невозможно

обойтись, чтобы дать развязку запутанной интриге, тогда, говорю я, это чудо, будучи хорошо подготовлено, произведет огромное впечатление, на каком бы языке, в какое время и в какой бы стране ни представляли трагедию.

Примерно такова и трагедия «Семирамида» (если не говорить о поэтических прелестях, которыми я не смог ее украсить). С первой же сцены видно, что все должно свершиться согласно небесному промыслу, в каждом акте все держится на этой мысли. Карающий бог вселяет в Семирамиду угрызения совести, которых она не испытала бы, если бы ее, находящуюся на вершине славы и благоденствия, не ужаснули стоны самого Нина. Бог пользуется самими ее угрызениями совести для того, чтобы предуготовить ей кару, и отсюда же вытекает поучение, которое можно извлечь из пьесы. Древние в своих творениях часто ставили себе цель высказать какую-нибудь глубокую истину. Так, Софокл заканчивает своего «Эдипа» словами о том, что никогда нельзя назвать человека счастливым, пока он жив. Вся мораль моей пьесы заключена в стихах:

. . . . . За черные дела  
Небесный гнев разит, как молнии стрела,—

максиме несравненно более важной, чем максима Софокла. Но какое поучение, скажут мне, могут извлечь обыкновенные люди из столь редкого злодеяния и еще более редкого возмездия? Я согласен, что катастрофы, подобные развязке «Семирамиды», происходят не часто, но о том, что происходит каждый день, говорится в заключительных стихах пьесы:

. . . . . Урок для нас таков:  
Злодейства тайные — не тайна для богов.

Мало семейств на земле, к которым были бы неприменимы в известных случаях эти стихи; таким образом, трагические сюжеты, как нельзя более возвышающиеся над обычными судьбами, имеют самое прямое касательство к нравам всех людей.

Я мог бы в особенности отнести к трагедии «Семирамида» мораль, которой Еврипид заканчивает свою «Альцесту», пьесу, где в гораздо большей мере царит чудесное: «Сколь удивительные средства употребляют боги, чтобы свершить свои нерушимые предначертания! Сколь превос-



ходят воображение смертных уготованные ими великие события!»

Итак, монсеньёр, я преподношу эту пьесу Вашему высокопреосвященству единственно потому, что она дышит самой безупречной и даже самой строгой нравственностью. Подлинная трагедия — школа добродетели, и единственное различие между облагороженным театром и трактатами о морали состоит в том, что в театре поучение всецело выражается в действии, что там оно занимательно и представляется украшенным чарами искусства, которое было некогда для того и создано, чтобы поучать смертных и благословлять небо, и которое поэтому называли языком богов. Вы, соединяющий это искусство со столькими другими, без сомнения простите мне пространное рассуждение о предметах, которые оставались, быть может, еще не совсем ясными и которые были бы вполне разъяснены, если бы Ваше высокопреосвященство, обладающее столь глубокими познаниями во всем, что касается древнего мира, благоволило меня просветить.

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ К «НАНИНЕ»<sup>1</sup>

---

Эта безделица была представлена летом 1749 года среди множества спектаклей, которые ежегодно даются в Париже.

В числе еще большего множества брошюр, наводняющих Францию, недавно появилась одна, заслуживающая особого внимания. Это искусно написанное и весьма основательное сочинение одного академика из Ларошели<sup>2</sup> по вопросу, который в последние годы, по-видимому, стал предметом спора в литературе, а именно: позволительно ли сочинять трогательные комедии. Он решительно высказывается против этого жанра, к которому местами весьма близка маленькая комедия «Нанина». Он справедливо осуждает все, что напоминает мещанскую трагедию. В самом деле, на что была бы похожа трагическая интрига между обыкновенными людьми? Построить пьесу на такой интриге значило бы только унижить трагический жанр;

это значило бы не достичь ни цели трагедии, ни цели комедии; это значило бы сотворить какую-то помесь, чудовище, порожденное бессилием создать настоящую комедию или настоящую трагедию.

Этот здравомыслящий академик в особенности порицает искусственные, романические интриги в такого рода комедии, где автор хочет растрогать зрителей, почему ее и называют в насмешку слезливой комедией. Но в каком же жанре приемлема искусственная, романическая интрига? Разве она — не глубокий порок в каком угодно произведении? В заключение он говорит, что если комедия может иногда трогать до слез, то слезы эти должна вызывать только любовная страсть. Он, без сомнения, имеет в виду не любовь, изображаемую в хороших трагедиях, неистовую, жестокую, гибельную, а любовь простодушную и нежную, ибо только она входит в сферу комедии.

Это размышление рождает другое, которое я и отдаю на суд литераторов. Речь идет о том, что у нашей нации трагедия с самого начала присвоила себе язык комедии. Если вникнуть, во многих пьесах, которые по существу своему должны были бы внушать ужас и сострадание, любовь трактуется так, как она на самом деле должна трактоваться в произведениях комического жанра. Любезничанье, объяснения в любви, кокетство, простодушие, фамильярность — все это мы находим в избытке у римских и греческих героев и героинь, чьи речи оглашают наши театры; таким образом, простодушная и трогательная любовь в комедии отнюдь не украдена у Мельпомены, наоборот, наша Мельпомена с давних пор ходит в башмаках Талии.

Бросив взгляд на первые трагедии, которые пользовались таким огромным успехом во времена кардинала Ришелье — «Софонисбу» Мере, «Марианну»<sup>3</sup>, «Тираническую любовь»<sup>4</sup>, «Альциону»<sup>5</sup>, мы увидим, что любовь всегда говорит в них фамильярным тоном, а иногда и низменным языком, тогда как героизм выражается со смешной напыщенностью. Быть может, этим и объясняется, что у нас не было в то время ни одной сносной комедии: трагический театр захватил все права комического. Весьма вероятно даже, что именно по этой причине Мольер редко наделял возлюбленных, которых он выводил на сцене, живой и трогательной страстью; он чувствовал, что в этом его предупредила трагедия.

С появлением «Софонисбы» Мере, первой пьесы, по-

строеной сколько-нибудь правильно, на объяснения в любви, произносимые героями, на лукавые и кокетливые ответы принцесс, на изображение любви в галантном духе стали смотреть как на черты, присущие трагическому театру. До нас дошли сочинения того времени, где с большими похвалами приводятся стихи, которые произносит Массинисса после битвы при Цирте:

Я тем сильнее люблю, чем больше страсть ко мне,  
 Чужим огнем согрет, я сам горю в огне...  
 Как буйная волна всегда волну вздымает,  
 Так и влюбленный вздох такой же вздох рождает.  
 Когда связал сердца торжественный обет,  
 На нежный поцелуй лишь поцелуй — ответ.  
 («Софонисба», IV, 1)

Эта привычка так говорить о любви повлияла на лучшие умы<sup>6</sup>, и даже те, чей мужественный и возвышенный гений был призван вернуть трагедии ее бывшее достоинство, поддались этому поветрию.

Мы, видим в лучших пьесах, как

. . . . . Однажды римский воин  
 Влюбился в этот лик, хоть он и недостойн.  
 («Полиевкт», I, 3)

Герой говорит своей возлюбленной:

Прощай, пленительных достоинств образец!  
 («Полиевкт», II, 3)

Героиня отвечает ему:

Прощай, несчастнейший всех доблестей венец!

Клеопатра говорит, что

Признания в любви не вымолвит царица,  
 Коль хоть на миг один в ответе усомнится? —

и что Цезарь

Послания строчит и в них скорбит о том,  
 Что, всех врагов разбив, он стал ее рабом.  
 («Смерть Помпея», II, 1)

Она добавляет, что от нее зависит выказать суровость и сделать Цезаря несчастным, на что ее наперсница отвечает:

О нет, не верю я, что прелесть ваших чар  
Захочет нанести ему такой удар!

Приходится признать, что во всех пьесах того же автора, которые последовали за «Смертью Помпея», о любви всегда говорится в том же фамильярном тоне. Но, не беря на себя ненужный труд приводить примеры столь явных недостатков, рассмотрим лишь лучшие из стихов, какие автор «Цинны» вкладывает в уста своих героев в виде любовных максим:

Есть в душах склонности, чьим тайным вверясь узам,  
Они увлечены и нежным тем союзом  
Друг с другом связаны, не порывают нить  
Невыразимого, чего не объяснить\*.  
(«Родогуна», I, 7)

По совести, можно ли поверить, что эти стихи, уместные в высокой комедии, произносит парфянская царевна, которая потребует у своего возлюбленного головы его матери? Говорят ли в столь ужасный день о «невыразимом, чью нить не порывают души, связанные нежным союзом»? Разве опустился бы Софокл до таких мадригалов? И разве все эти любовные сентенции не относятся единственно к сфере комедии?

Великий человек, сумевший быть в стихах столь красноречивым<sup>7</sup>, заставивший любовь говорить трогательным и одновременно столь благородным языком, ввел в свои трагедии не одну сцену, которую Буало считал достойной скорее высокой комедии Теренция, нежели творений соперника и победителя Еврипида.

Можно было бы привести более трехсот стихов того же рода. Я не хочу сказать, что простота, в которой есть свое очарование, и наивность, в которой иногда есть даже нечто возвышенное, не нужны для того, чтобы подготовить действие или образовать связующее звено и переход к патетическому, но если простота и наивность — черты, присутствующие даже трагическому, то с еще большим основанием они принадлежат сфере высокой комедии. В этой точке, где трагедия снижается, а комедия возвышается, эти два искусства встречаются и соприкасаются, только здесь стирается граница между ними, и если Оресту и Гермione позволено говорить друг другу:

\* Перевод А. Курошевой.

Завидуешь? Ему? Как был бы мне постыл  
 В его обличье ты! — Нет, Гермiona, мил.  
 Глядишь так холодно, что и огонь остудишь...  
 Хотела бы любить, но сердца не принудишь...

Питая ненависть, любила бы меня...  
 Ты Пирру не нужна: владеет им другая.  
 К тебе он...— Кто сказал, что, мной пренебрегая,  
 Другую любит Пирр? Он вел такую речь?  
 Так что ж, ты думаешь — мной можно пренебречь?  
 («Андромаха», II, 2)

Если эти герои, говорю я, объясняются с такой непри-  
 нужденностью, то насколько более позволительно Мизан-  
 тропу в пылу негодования сказать своей возлюбленной:

И вам не совестно? Но где же ваша честь?  
 Вы изменили мне — свидетели тут есть.

Нет, подозрения меня не зря терзали!

И вы надеетесь, что я опять смолчу?  
 Смирненно все приму? Обиду проглочу?

Такую низкую, коварную измену  
 Никак не покарать? Предательство спустить?  
 Не будет этого! Я вправе отомстить!  
 О, перед вами я предстану в новом виде!  
 Я вне себя сейчас, я весь в своей обиде!  
 Вы рану нанесли, она кровоточит,  
 Рассудок мой умолк, и только боль кричит.

(«Мизантроп», IV, 3)

Конечно, если бы вся пьеса «Мизантроп» была написа-  
 на в этом духе, это уже была бы не комедия; если бы  
 Орест и Гермiona все время изъяснялись так же, как в  
 приведенном отрывке, это уже не была бы трагедия, но  
 после того, как эти два столь различных жанра сблизил-  
 ись, они возвращаются каждый в свое истинное русло:  
 один вновь обретает веселый тон, другой — возвышенный.

Комедия, повторяю, может наполняться страстью, пы-  
 лом, может умилять, лишь бы после этого она смешила  
 порядочных людей. Если бы в ней не было ничего комиче-  
 ского, если бы она была только слезлива, вот тогда это  
 был бы глубоко порочный и весьма неприятный жанр.

Надо признать, что редко удается заставить зрителей  
 незаметно переходить от умиления к смеху, но, как ни  
 трудно овладеть этим переходом в комедии, он тем не ме-  
 нее естествен для людей. Как уже было замечено в другом  
 месте<sup>8</sup>, нет ничего более обычного, чем удручающие душу

перипетии, некоторые обстоятельства коих вызывают, однако, мимолетное веселье. Таков уж, к несчастью, человеческий род. Гомер изображает даже богов, смеющихся над неуклюжестью Вулкана в момент, когда они решают судьбу мира. Гектора забавляет испуг его сына Астианакса, и он улыбается, в то время как Андромаха проливает слезы.

Часто даже во время ужасной битвы, пожара, любого из бедствий, удручающих нас, какая-нибудь наивность или остроумия вызывают смех, несмотря на горе и жалость. В битве при Шпейере одному полку было приказано не давать пощады врагам. Немецкий офицер просит одного из наших подарить ему жизнь, и тот отвечает: «Сударь, попросите у меня что угодно другое, но подарить жизнь не могу». Этот ответ тотчас передают из уст в уста, и люди смеются среди резни. Насколько же больше оснований полагать, что смех может вызывать комедия, исполненная трогательных чувств! Разве нас не умиляет Алкмена? Разве не смешит нас Созий?<sup>9</sup> Что за жалкий и пустой труд спорить против опыта! Если те, кто спорит, не довольствуются доводами рассудка и предпочитают стихи, им можно привести следующие:

Амур всемогущ,— люди правы,  
 Источник счастья и невзгод:  
 Из-за него нам слух дерет  
 Воспламененный виршеплет  
 И разрушаются державы.  
 С огнем во взоре, меч схватив,  
 В трагедии он неумен,  
 В комедии слегка нескромен,  
 Но человечен и правдив,  
 В элегии слащав и томен,  
 А в мадригале нежно льстив.  
 Предела нет его причудам;  
 В поэзии он самодур:  
 Вергилий то иль Вуатюр<sup>10</sup> —  
 Над ними властвует Амур,  
 Как и над прочим смертным людом.

---

РАССУЖДЕНИЕ г. ДЮМОЛАРА <sup>1</sup>,  
ЧЛЕНА МНОГИХ АКАДЕМИЙ,  
О ГЛАВНЫХ ТРАГЕДИЯХ  
НА СЮЖЕТ «ЭЛЕКТРЫ»,  
НАПИСАННЫХ  
В ДРЕВНОСТИ И В НОВОЕ ВРЕМЯ,  
А В ОСОБЕННОСТИ  
ОБ «ЭЛЕКТРЕ» СОФОКЛА

---

Хороший критик неизменно следует правилам справедливости и всегда и везде порицает тех, кто совершает ошибки.

(Перевод двустихия Еврипида)

Сюжет «Электры» — один из самых прекрасных сюжетов античности — трактовался величайшими мастерами и использовался у всех наций, имевших вкус к театральным зрелищам. У греков в украшении его соперничали Эсхил, Софокл, Еврипид. У латинян было несколько трагедий на этот сюжет, о чем свидетельствует стих Вергилия:

*Aut Agamemnonius scenis agitatus Orestes* <sup>2</sup>,—

который дает понять, что эту пьесу часто представляли в Риме. Цицерон в книге «*De finibus*» <sup>3</sup> приводит отрывок из трагедии «Орест», пользовавшейся в его время большим успехом. Светоний сообщает, что Нерон исполнял роль Ореста-отцеубийцы, а Ювенал (сатира 1, стих 5) говорит о неимоверно длинном «Оресте», который был еще не окончен автором...

На нашем языке первым трактовал этот сюжет Байф <sup>4</sup>. Его произведение — лишь перевод «Электры» Софокла, оно разделило участь всех театральных пьес того времени. «Электра» Лонжпьера <sup>5</sup>, написанная в 1700 году, была сыграна, если не ошибаюсь, только в 1718 году. Тем временем г. Кребийон поставил свою трагедию «Электра» <sup>6</sup>. «Электру» барона де Валефа <sup>7</sup>, вышедшую в Нидерландах, я знаю только по названию. Наконец, г. Вольтер

только что дал нам трагедию «Орест». Эразмо ди Вальвасоне<sup>8</sup> перевел на итальянский язык «Электру» Софокла, а Ручеллаи<sup>9</sup> написал трагедию «Орест», которая вошла в первый том итальянского театра, выпущенный г. маркизом Маффеи в Вероне в 1723 году.

Я разделю это рассуждение на три части. В первой я исследую основания того предпочтения, которое во все века оказывалось «Электре» Софокла перед «Электрой» Еврипида и перед «Хозфорами» Эсхила.

Во второй я без предубеждения рассмотрю вопрос о том, как надлежит отнестись к намерению автора трактовать этот сюжет без так называемых побочных эпизодов и с простотою древних, а также о том, как он осуществил это намерение.

В третьей, и последней, части я покажу, сколь трудно, избрав этот сюжет, отклониться от пути, который проложили нам древние, и вместе с тем не погрешить против хорошего вкуса и избегнуть недостатков, относящихся не только к мыслям, но даже и к способу выражения.

Все, что я скажу в этом сочинении, я отдаю на суд тех, кто искренне любит изящную словесность, кто получил хорошее образование, кому ведом и дух греческого и дух нашего языка, кто, не будучи раболепным и слепым поклонником древних, знает красоты, отличающие их творения, чувствует их и отдает им должное, и кто соединяет ученость со здравым критическим умом; всех остальных судей я отвергаю как неправомочных.

Я не хочу никого ни восхвалять, ни осмеивать, я хочу лишь быть полезным. Театр, на который я смотрю как на школу для молодежи, заслуживает того, чтобы о нем говорили более серьезно и более глубокомысленно, чем это обычно делается в сочинениях, авторы коих высказываются за новые пьесы или против них. Публике надоели все эти писания, скорее пасквильные, чем поучительные, и все эти суждения, продиктованные интриганством и невежеством. Всякий, кто решается высказать то или иное суждение, должен обосновать его, в противном случае он показывает себя недостойным иметь собственное мнение. Что до меня, то я составил его лишь после того, как посоветовался с самыми просвещенными литераторами. Поэтому я и осмеливаюсь назвать себя, чтобы меня не смешивали с авторами стольких невразумительных и по меньшей мере бесполезных писаний.



*Часть первая*

## ОБ «ЭЛЕКТРЕ» СОФОКЛА

На «Электру» Софокла всегда смотрели как на шедевр, делающий честь как времени, когда он был создан, так и народу, для которого он был создан.

В то время трагедия была еще новшеством. Три прославленных соперника, предтечи и учителя всех тех, кто впоследствии отличался в драматическом жанре, оспаривали друг у друга первенство. Пьесы двух противников Софокла стяжали хвалы и даже награды, его пьеса принесла поэту лавры и была признана наилучшей. Вся греческая нация и все потомство неизменно придерживалось этого суждения. «Электра» Софокла вызывала скорбные вздохи и плач, доведенные до предела ужас и сострадание исторгали даже стенания. Эту трагедию невозможно читать в подлиннике, не обливаясь слезами. Такое впечатление производила и производит еще поныне сцена с урной, которая считалась в древности шедевром драматического искусства. Авл Гелий<sup>10</sup> сообщает, что в его время, при императоре Адриане, актер по имени Паулус, исполнявший роль Электры, велел выкопать из могилы урну с прахом своего возлюбленного сына и, глядя на нее, будто то была урна Ореста, потрясал зрителей не искусным подражанием скорби, а непритворными стонами и рыданиями. Действительно, эта сцена — законченный образец патетического. Читая ее, представляешь себе множество проникшихся волнением людей, которые не в силах сдержать слезы; кажется, будто слышишь вздохи и всхлипывания, прерываемые время от времени самыми скорбными стонами, за которыми, однако, следует мрачная тишина — знак общей подавленности, точно вместе с Электрой все впадают в отчаяние при виде этого предмета, внушающего ужас и сострадание.

Если все греки и римляне, две самые прославленные в мире нации, всего более насаждавшие и лелеявшие литературу и поэзию, два народа, столь умных и столь взыскательных, а вслед за ними все те, кто в других странах, где царят иные нравы, любили греческую литературу и были в состоянии почувствовать красоты этой пьесы, единодушно восхищались «Электрой» Софокла, значит это поистине вечные и всесветные красоты.

В самом деле, в «Электре» сочетается все, что может способствовать созданию превосходной пьесы: стройная фабула, ясная, цельная, величавая экспозиция, безупречное соблюдение правил искусства, единство места, действия и времени (действие длится не дольше, чем время представления), мудрое построение, правдивое и неизменно выдержанное изображение нравов и характеров. Электра в трагедии Софокла постоянно исполнена скорби и жажды мщения без всякой примеси посторонних страстей. Орест помышляет только о том, чтобы привести в исполнение столь же великое, столь же смелое, столь же трудное, сколь и интересное предприятие; его сердцу чуждо всякое иное чувство, всякое иное стремление. Скорьбь Хрисофемиды, более тихая, более умеренная, чем скорьбь ее сестры, постоянно контрастирует с порывами Электры. Везде выражаются надлежащие чувства. Сцена между Электрой и Хрисофемидой искусно оттеняет характер первой кротостью второй. Имена в трагедии Софокла «Антигона» выказывает такую же кротость, чтобы с тем же искусством явить контраст между характерами двух сестер. Исмена и Хрисофемиды испытывают одинаковое сострадание и одинаковую нежность к Антигоне и к Электре, к Оресту и к Полинику. Разница только в том, что Антигона немного менее сурова, чем Электра, а Исмена, со своей стороны, немного более тверда, чем Хрисофемиды.

Экспозиция являла прежде всего впечатляющее и весьма интересное зрелище. Огромные размеры театра и великолепие искусных декораций, непременно предполагающих прекрасное знание перспективы, позволяют наставнику Ореста показать ему два города, лес, храмы, площади и дворцы. Француз, мало сведущий в греческой истории и литературе, может смотреть на Аргос и Микены, на лес дочери Инаха, прославленной мифами об Ио и Аргусе, на дворец Агамемнона, на самые знаменитые храмы как на вещи малоинтересные. Но как много значили они для всей Греции!

И как далеко нашему театру до того, чтобы представлять столь знаменательные предметы! В остальной части своей речи наставник в немногих словах осведомляет зрителя об истории Ореста и о его замысле, который окончательно разъясняет ответ героя. Оракул запретил ему прибегать к помощи войска и пользоваться иным оружием, кроме хитрости и тайны.

И вот пресветлый мне ответил Феб,  
 Что хитростью, без войска, без оружия  
 Месть праведную сам свершить я должен<sup>11</sup>.

Вследствие этого он посылает своего наставника объявить Эгисфу и Клитемнестре, что Орест погиб на пифийских играх. «Какая важность, что будут говорить, будто я умер? Лишь бы только я был жив и покрыл себя славой. Когда ложный слух доставляет нам большое преимущество, я не могу считать его злом», — говорит он, намекая на поверье древних, что слухи о смерти — дурное предзнаменование.

Затем он уходит совершить возлияния на могиле своего отца, как повелел ему Аполлон. В его поведении нет ничего противоречивого. В характерах «Электры» то же. Электра неизменно остается непреклонной и яростной, Хрисофемиды — кроткой, Орест и его наставник — мудрыми, Клитемнестра — надменной. Объявлять эту надменность недостатком — значит наносить оскорбление всей античности, не ведать, что такое нравы, запечатленные в подобном сюжете, значит не признавать прекрасной природы.

Я не стану отрицать, что при всех этих совершенствах творение Софокла может вызвать некоторые критические замечания. Быть может, скажут, что интрига у него чрезвычайно проста; я согласен с этим и даже полагаю, что в этом — одно из величайших достоинств пьесы. Эта простота шла бы во вред интриге, если бы сама интрига не была сплошной картиной. Софоклу, скажут еще, недостает известной изысканности и утонченности, которую трагедия со временем смогла приобрести. Его мысли, пожалуй, недостаточно отточены и недостаточно разнообразны. Но грекам, и в частности Софоклу, было мало дела до легко-весных украшений. Его смелая кисть рисовала все крупными мазками, он шел прямо к цели и не заботился ни о чем другом.

Приносят прах Ореста, будто бы погибшего на пифийских играх, которые описываются весьма пространно, скорее в духе эпической поэмы, нежели трагедии. Этот рассказ к тому же не образует важного узла интриги, не ставит героя, интересующего зрителей, в реальную опасность, не вызывает ни жалости, ни страха, по крайней мере у народа, избавленного от слепого предрассудка древних, для которых слухи о смерти были самым зловещим предзнаменованием. Но именно благодаря этому предрассудку

греки особенно страшились за Ореста, и этот страх был столь силен, что приостанавливал все предшествующие душевные движения — и ужас и сострадание. Хотя слух о смерти героя чреват для него величайшей опасностью лишиться жизни, Орест попирает этот страх, ибо цель трагедии — внушить, что не должно поддаваться чрезмерному страху перед несчастьями, которым подвержены все. Софокл умеряет страх зрителей, заставляя Ореста презреть дурное предзнаменование: герой страшится одного — нарушить долг слепого повиновения прорицаниям оракула.

Впрочем, это описание, несколько постороннее сюжету, всегда оправдывали чрезвычайным пристрастием, которое вся греческая нация питала к пифийским играм; в самом деле, это было одно из тех мест пьесы, которому всего более рукоплескали. Софоклу прощали внешний анахронизм за красоту этого отрывка и увлекательность великолепно го описания.

Быть может, скажут еще, что наставник Ореста был весьма дерзок, решившись рассказать великой царице басню, лживость которой она с минуты на минуту могла обнаружить. На пифийские игры стекалась вся Греция. Неужели на них не присутствовал ни один житель Микен или Аргоса? Это невероятно. Разве никто еще не вернулся из Дельф, когда наставник рассказывал о состязаниях, и разве никто не мог прибыть оттуда как раз в это время? Царица могла в одно мгновение раскрыть обман.

Это возражение отпадает само собой, стоит только подумать о том, что действие, которое продолжается всего четыре часа, то есть время представления, развивается столь стремительно, что Клитемнестра и Эгисф погибают раньше, чем их успевают вывести из заблуждения; и снова наслаждение, которое этот отрывок доставлял всей нации, красота и возвышенность стиля, в котором он написан, одержали верх над всякой критикой.

Я не могу не согласиться, что Софокл, а равно и Еврипид не должны были делать Пилада безмолвным персонажем. Они лишили себя этим больших красот.

Не недостаток ли также и то, что Эгисф появляется только в последней сцене и тут же находит смерть? Что это за действующее лицо — король, который приходит только для того, чтобы умереть? Однако не представляется совершенно необходимым, чтобы Эгисф появился раньше. Поэт на протяжении пьесы внушает зрителям такой ужас.

что ему нет надобности вводить прежде, чем он это делает, действующее лицо, которое вызвало бы только отвращение, повредило бы его замыслу или по меньшей мере оказалось бы бесполезным.

Что касается развязки, то при наших нравах она кажется чудовищно жестокой, но для греков она была только страшной. В те времена всеми признавалось, что Орест умышленно убил свою мать, чтобы отомстить за убийство отца. Не позволялось изменять и переиначивать общепринятый миф\*, он-то и сообщал действию весь его трагизм, весь его ужас\*\*, поэтому мы видим, что Эсхил и Еврипид так же, как Софокл, в точности следовали преданию. Мне даже кажется, что смерть Клитемнестры, убитой своим сыном, в некотором смысле менее жестока и бесспорно более театральна и более трагична, чем убийство Камиллы, совершенное Горацием.

Она кажется мне менее жестокой, поскольку Камилла невинна, а Клитемнестра виновна в тягчайшем из преступлений, в преступлении, которым она иногда похвально и в котором лишь слегка раскаивается, и потому бесконечно более достойна кары, нежели Камилла, которая оплакивает возлюбленного и все преступление которой состоит в слишком суровых словах, исторгнутых у нее чрезмерной скорбью.

Смерть Клитемнестры более театральна, ибо она составляет истинный сюжет пьесы, ибо она подготовлена и ожидаема, тогда как смерть Камиллы в «Горациях» — лишь непредвиденное событие, которое могло и не произойти, которое лишь порочным образом раздваивает действие пьесы и образует ненужный пятый акт, становящийся в свою очередь третьей нитью действия. Напротив, у Софокла мы находим единство действия, поскольку кара, поражающая обоих супругов, исчерпывает сюжет пьесы. Именно это

\* «Нужно, чтобы Клитемнестра была убита Орестом» (Аристотель, *Поэтика*, гл. XV). — *Примечание Вольтера*.

\*\* Одно из главных назначений драматической поэмы — учить людей приберегать свое сострадание для лиц, которые его заслуживают, ибо есть некоторая несправедливость в чрезмерном сочувствии несчастиям тех, кто заслуживает быть отверженным. Должно без жалости смотреть на Клитемнестру, убитую ее сыном Орестом в трагедии Эсхила, потому что она убила своего супруга, и нельзя без сострадания видеть, как умирает Ипполит, ибо он умирает только потому, что был мудрым и добродетельным (смотри «Размышления о поэтике») <sup>12</sup>. — *Примечание Вольтера*.

единство столь способствовало патетичности развязки. В самом деле, что может быть более патетично, чем крики Клитемнестры: «О сын мой, сын мой, сжался над той, что тебя родила!»

Зрители трепетали при ужасном, хотя и справедливом ответе Электры: «А ты сжалилась над его отцом и над ним самим?» Зрители содрогались при страшном восклицании Электры, взывающей к брату: «Рази, рази еще, коль можешь».

После чего умирающая Клитемнестра восклицает: «Еще раз горе мне!» «Пусть то же будет и с Эгисфом!» — продолжает Электра.

Появление Эгисфа, который прибывает при этих ужасных обстоятельствах, думая, что увидит тело погибшего Ореста и находя тело своей жены, позорная смерть этого убийцы, который не имеет даже того утешения, что умирает по собственной воле и как свободный человек и которому объявляют, что он будет лишен погребения, — все это образует самую поразительную и ужасающую развязку, пусть не для нашей нации, но для всей нации греков, чьи понятия не были проникнуты расслабляющей вялостью и изнеженностью, для народа, который, будучи человеческим, просвещенным, цивилизованным не менее любого другого на земле, не искал, однако, в театре пресных и сладких чувств, именуемых у нас галантными, и вследствие этого был более расположен к восприятию впечатлений, полных жестокого трагизма.

Могла ли не занимать этот народ слава Агамемнона, его гибель и месть за нее? Все это было ему столь же близко, как и самому Оресту. Греки знали, что этот царевич виновен в убийстве своей матери, но его преступление непременно должно было быть представлено. Смерть Клитемнестры была справедливым возмездием, и ее сын был виновен только в силу прямого веления богов, которые шаг за шагом вовлекали его в это преступление, в силу неотвратимых предначертаний судеб, по своей прихоти играющих несчастными смертными: «*Qui nos homines quasi pilas habent*»<sup>13</sup>. Таким образом, осуждая, насколько было должно, Ореста, греки отнюдь не осуждали Софокла, а, напротив, осыпали его похвалами. Впрочем, все трагические поэты придерживаются стоической философии.

Как мне кажется, я показал источники всеобщего восхищения древних «Электрой» Софокла. Сопоставление

этой пьесы с пьесами Еврипида и Эсхила на тот же сюжет, которые, правда, полны красот, поможет доказать со всей очевидностью, насколько она выше их. Мы увидим, насколько прекраснее и разумнее интрига и построение пьесы Софокла по сравнению с построением и интригой двух других пьес.

Многие критики сомневались, что трагедия «Электра», которая приписывается Еврипиду, написана этим великим трагиком, и есть основания заподозрить, что это произведение значительно более позднего поэта. Как известно, ученые прославленной александрийской школы не только исправили и улучшили, но также исказили и подменили многие произведения древних. В их время «Электра», быть может, была искалечена или утрачена, возможно, они соединили все дошедшие до них фрагменты, чтобы сделать из них связную пьесу. Как бы то ни было, мы находим в ней знаменитые стихи, приводимые Плутархом<sup>14</sup> (в жизнеописании Лисандра), которые спасли Афины от полного разрушения, когда Лисандр ими овладел. В самом деле, когда победители вечером, на пиру, обсуждали, снести ли до основания стены города и этим ограничиться или не оставить в Афинах камня на камне, один фокеец спел эту прекрасную песнь хора, и все сотрапезники были так взволнованы, что не решились разрушить город, породивший столь светлые умы и столь великих людей.

У Еврипида Электра выдана Эгисфом замуж за неимущего и незнатного человека, который живет вне города, в хижине, соответствующей его положению. Действие происходит перед этой хижинкой, и сцена, таким образом, не блещет декорациями. Супруг Электры, который, правда, из почтения к царевне не прикасается к ней, открывает пьесу, излагая события, предшествующие началу действия, в длинном монологе, который можно рассматривать как пролог. Этот недостаток, которым почти всегда страдают у Еврипида первые сцены, делает его экспозиции по большей части холодными и мало связанными с пьесой.

Ореста в присутствии его сестры узнает старик по шраму над бровью, оставшемуся у него с детства, когда он упал, гонимый за косулей. Критики нашли это узнавание слишком внезапным, а узнавание у Софокла слишком растянутым. По-видимому, они совсем не приняли в расчет нравы греческой нации и не почувствовали гений и красоту обоих трагиков.

Потом Орест вместе со своим другом Пиладом уходит убить Эгисфа. Он разит его сзади, когда Эгисф наклоняется рассмотреть внутренности жертвы. Орест убивает его во время благочестивого обряда жертвоприношения, потому что все божеские и человеческие законы были попорчены убийством Агамемнона, содеянным с гнусным коварством в его собственном дворце, когда он собирался сесть за стол и совершить возлияния в честь богов. Таким образом, этот рассказ о смерти Эгисфа содержит описание жертвоприношения. Греков весьма занимали подобные описания жертвоприношений, празднеств, состязаний и т. д., так же как отметин, шрамов, колец, драгоценностей, ларцов и других вещей, которые приводят к узнаванию.

Рассказ Электры и ее брата о том, как они убили свою мать, которая появляется на сцене только для того, чтобы встретить смерть, мне кажется гораздо более жестоким, нежели изложенная выше сцена из трагедии Софокла. Орест предан фуриям за то, что он исполнил веление богов, тогда как Электра, которая похвально тем, что видела это ужасное зрелище, побуждала к мщению брата, направила его руку, потому что Орест закрыл себе лицо плащом, Электра, говоря я, пощажена. Софокл, конечно, превосходит здесь Еврипида. Но появляются Диоскуры, Кастор и Поллукс, братья Клитемнестры, которые, отнюдь не защищая свою сестру, возлагают вину за преступление ее детей на Аполлона, посылают Ореста в Афины искать искупления, предсказывают, что ему будет угрожать смертный приговор, но что Аполлон спасет его, взяв на себя ответственность за это матереубийство. Они предвещают ему затем, что его ждет счастливая участь после того, как Электра выйдет замуж за Пилада, достойного столь великой чести, ибо он сын сестры Агамемнона и происходит от Эака, сына Зевса и Эгины. Это оправдывает сделанный одним критиком г. Расину упрек в том, что в «Андромахе» он отвел Пиладу слишком подчиненную роль наперсника и этим принизил достоцитимую дружбу между двумя царевичами, равными по рождению.

Что касается пьесы Эсхила, то в ней чужеземные девы, рабыни Клитемнестры, которые, однако, преданы Электре, приносят дары на могилу Агамемнона; отсюда и название пьесы «Хозфоры», то есть приносящие возлияния или дары, от греческого слова  $\chi\omicron\upsilon\eta$ , означающего возлияния, которые совершались на могилах.



Сестра Ореста узнает его в самом начале пьесы по трем довольно сомнительным приметам — волосам, следам и платью, которое она сама соткала, очевидно, много лет назад.

Сами древние смеялись над этим узнаванием; порицает его и г. Дасье<sup>15</sup>, ибо оно плохо вяжется с превратностями судьбы, которые претерпел Орест, и с изменением его обличья. Узнавание у Софокла проще. Он говорит сестре: «Смотри: отцовский перстень».

Потом Орест объявляет, что оракул Аполлона повелел ему убить убийц его отца, если он не хочет испытать жесточайшие муки, быть преданным фуриям и т. д.

Отец Брюмуа справедливо замечает по этому поводу, что Оресту суждено совершить преступление, повинуется он оракулу или ослушается его. Однако он не может решиться убить свою мать. Электра заставляя брата откинуть колебания и ожесточает его против матери. Хор рассказывает сон царицы: ей приснилось, что из ее лона вышла змея, которая вместо молока сосет ее кровь. Орест клянется, что это сновидение сбудется. В следующей песне хора повествуется о пагубной любовной страсти, запятнанной кровью.

Орест проникает во дворец Эгисфа под видом торговца из Фокиды, пришедшего сообщить о смерти сына Агамемнона. Эгисф входит в свой дворец, чтобы удостовериться в правдивости этой вести. Орест убивает его и вновь появляется на сцене, чтобы убить свою мать. Тщетно она просит пощады, заклиная сына вскормившими его сосцами. Пилад говорит другу, который все еще страшится совершить матереубийство, что он должен повиноваться богам и исполнить свои клятвы: «Ужели ваши враги, — добавляет он, — дороже вам, чем сами боги?» Орест, решившись нанести удар, говорит матери: «Себя саму, а не меня должны винить вы в вашей смерти...»

Может ли быть что-либо более рассудочное, более жестокое, более безжалостное? Никакие предначертания рока не могут умалить жестокость этого поступка и этого зрелища на нашей сцене, поэтому, как бы Орест ни оправдывался, ни защищал себя, ни ссылаясь на оракула и на угрозу Аполлона, «разъяренная свора его матери» преследует и терзает его.

У трех греческих трагиков Электра не влюблена, и вот причины этому. В трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида

характеры были неизменны и как бы освящены, потому что характеры были наперед определены у древних. Они никогда не отклонялись от предания: «*Sit Medea ferox invictaque*»<sup>16</sup> и т. д. Электра не могла быть влюбленной, как Поликсена и Ифигения не могли быть кокетливыми, Медея — мягкой и сострадательной, Антигона — слабой и робкой. Чувства всегда соответствовали персонажам и ситуациям. Из-за одного нежного слова в устах Электры провалилась бы самая прекрасная пьеса на свете, потому что это слово противоречило бы отличительному характеру и ужасному положению дочери Агамемнона, которая должна дышать одним только мщением.

Что сказали бы у нас о поэте, у которого Людовик XII поступал бы и говорил как тиран, Генрих IV — как трус, Карл Великий — как глупец, Святой Людовик — как безбожник? Как бы ни была хороша пьеса в остальном, я сомневаюсь, что у партера хватило бы терпения дослушать ее до конца. Почему же влюбленная Электра имела бы больший успех в Афинах?

Слащавые чувства, любовные интриги, приступы ревности, нескромные клятвы в вечной любви, неподвластной ни людям, ни богам, — все это томное пустословие, которое часто бесчестит наш театр, было неизвестно грекам. Главной целью их театра было исправление нравов. Чтобы преуспеть в этом, они захотели подняться к истокам всех страстей и чувств. Отнюдь не встретив на своем пути любви, они нашли там страх и сострадание. Эти два чувства представлялись им самыми сильными из всех, какие может испытывать человеческое сердце. Но страх и сострадание, дошедшие до крайности, без сомнения толкают людей на величайшие преступления и приводят к величайшим несчастьям. Греки замыслили облагородить то и другое и одно посредством другого.

Страх, не облагороженный, не подвергшийся очищению, употребляя термин Аристотеля, заставляет нас смотреть на горестные события, на непредвиденные несчастья, на боль, изгнание, потерю имущества, утрату друзей, родных, короны, свободы и жизни как на невыносимые бедствия. Страх, подвергшийся очищению, позволяет нам переносить все эти бедствия, он даже побуждает нас с радостью идти навстречу им, когда речь заходит о благе отчизны, о чести, о добродетели и о соблюдении вечных законов, установленных богами. Греки на своей сцене учили

ничего не страшиться в таких случаях, никогда не колебаться между жадной жизни и верностью долгу и невозмутимо переносить все несчастья, видя, сколь часто и с какой беспощадностью они обрушиваются на самых выдающихся и самых добродетельных людей, не поддаваться напрасному страху и умерять его, черпая мужество в достославных примерах. Народы узнавали в театре, что малодушно и преступно страшиться того, что уже не являет собою зло в силу побуждений, которые заставляют возвыситься над ним, и причины, которая его вызывает, ибо если это и зло, оно ничто по сравнению с неизбежными и гораздо более страшными бедствиями, такими, как бесчестье, преступление, гнев и вечное мщение богов. Страх перед этими неизмеримо более ужасными бедствиями совершенно вытесняет страх перед первыми. Ореста в трагедии Софокла мало смущает, что распространится слух о его смерти, лишь бы он неукоснительно повиновался оракулам. Электра презирает рабство и притеснения матери и Эгисфа, лишь бы была отомщена смерть Агамемнона: только тот, кто никогда не читал Софокла ни в оригинале, ни в переводе, может сказать, что она помышляет отомстить не столько за смерть отца, сколько за свои собственные унижения. Антигона воздаст посмертные почести брату и не страшится, что будет погребена заживо, ибо кощунственный приказ Креона явно противоречит велению богов, а невозможно и не должно колебаться в выборе между богами и людьми, между смертью и гневом бессмертных. Оресту у Софокла нечего бояться Эвменид, потому что он строго следует велениям Аполлона.

Жалость, не подвергшаяся очищению, заставляет нас сочувствовать всем несчастным, которые стенают в изгнании, в нищете и в муках. Жалость, прошедшая через очищение, побуждала греков сочувствовать только тем, кто не заслужил этих зол и страдает безвинно, не поддаваться напрасному состраданию, не сокрушаться о несчастьях, гнетущих тех, кто не повинуется богам и законам, кто предаёт родину, кто запятнал себя преступлениями.

Клитемнестру, гибнущую от руки Ореста, отнюдь не следует жалеть, ибо она сама убила своего супруга, ибо она с жестоким наслаждением исторгла из его тела остатки жизни, ибо она нарушила верность ему кровосмешением, ибо она хотела погубить собственного сына из страха, что он отомстит за отца. Несправедливо жалеть тех,

кто заслуживает быть отверженным, несправедливо принимать близко к сердцу несчастья тиранов, предателей, отцеубийц, святотатцев, словом, тех, кто преступил все законы справедливости: надлежит жалеть лишь о том, что они совершили преступления, навлекшие на них кару и муки, которые они испытывают. Но сама эта жалость лишь излечивает душу от низкого сострадания, способного ее расслабить, и от смущающих ее напрасных страхов.

Так греческий театр стремился к исправлению нравов посредством страха и сострадания без помощи любовных перипетий. Именно из этих двух чувств рождаются возвышенные мысли и энергичные выражения, которыми мы восхищаемся в этих трагедиях и которые мы часто подменяем пошлостями, красивыми безделушками, эпиграммами.

Я спрашиваю у всякого разумного человека: может ли любовь Электры или Ореста привнести в столь ужасный сюжет, как мщение за смерть Агамемнона, нечто такое, что не было бы бесконечно ниже искусства Софокла? Ведь этот мотив предполагает объяснения в любви, альковные интриги, борьбу между любовью и жадной мщенья, а подобные сцены отнюдь не возвышали бы, но лишь растлевали душу. Точно так же обстоит дело почти со всеми великими сюжетами, которые трактовали греки. Автор «Эдипа» сам признает<sup>17</sup> — и это признание как нельзя более служит ему к чести, — что любовь Иокасты и Филоктета, которую он ввел, скрепя сердце, нарушает величие его сюжета. Новая трагедия «Филоктет»<sup>18</sup> только выиграла бы, если бы автор обошелся без любви Пирра к дочери Филоктета. Его увлекли вкусы века. Таланты его преодолели бы мнимую трудность трактовать подобные сюжеты, по примеру Софокла не прибегая к любовной интриге.

Введите любовь в «Гофолию» и в «Меропу» — и обе эти трагедии уже не будут шедеврами, потому что любовь, даже в наилучшем изображении, лишена той серьезности, значительности, возвышенности, которой требуют эти сюжеты. Влюбленная Электра уже не внушала бы, как Электра древних, страха и глубокого сострадания. Напрасно пытаются восполнить утраченное романтическими эпизодами, неуместными описаниями, всякого рода общими местами и экстравагантными мыслями, это лишь уродует искусство Софокла и красоту сюжета. Поступать так — значит превращать превосходную трагедию в скверный роман, а так как стиль обыкновенно сообразен идеям, он становится

при этом вялым, напыщенным, варварским. Пусть говорят, что если у Софокла что-нибудь достойно подражания, то уж, конечно, не «Электра»<sup>19</sup>, пусть этого короля трагедии называют «болтливым греком» — из этих инвектив явствует только, что искусство Софокла неведомо тому, кто держит подобные речи, или что он не соблаговолил достаточно тщательно обработать этот сюжет, чтобы достичь его высот, или же, наконец, что все его усилия оказались бесплодными и он не смог их достичь. По-видимому, отчаяние побудило его одним словом осудить Софокла и всю Грецию. Но как Электра, влюбленная в сына Эгисфа<sup>20</sup>, убийцы ее отца, соблазнителья ее матери, гонителя Ореста, виновника всех ее несчастий, так и Орест, влюбленный в дочь того же Эгисфа, палача всей его семьи, похитителя его короны, который помышляет только о том, чтобы лишить его жизни, не имели бы на афинской сцене никакого успеха. Эта двойная любовная интрига неизбежно встретила бы самый дурной прием. Тщетно говорили бы в защиту автора, что, чем несчастнее Электра, тем легче ей растрогать зрителей; афиняне ответили бы, что, чем несчастнее Орест и Электра, тем менее они способны на ребячески безрассудную любовь, что они слишком поглощены своими невзгодами и своим мщением, чтобы составить любовный квартет с детьми их заклятого врага, убийцы Агамемнона. Эти воздыхатели внушили бы отвращение всей Греции, и народ сразу высказался бы против пьесы столь нелепой и столь оскорбительной для разрушителя трона и для всей нации.

Этот краткий анализ двух трагедий, соперничавших с «Электрой» Софокла, достаточен для того, чтобы показать, насколько последняя заслуживает предпочтения перед ними и в отношении фабулы и в нравственном смысле.

Но главная заслуга Софокла, стяжавшая ему почет и восхищение у современников и у всех последующих поколений, вплоть до нашего, заслуга, за которую его будут восхвалять и впредь, пока будет жить греческая литература, — это благородство и гармоничность его слога. Хотя Еврипид иногда превосходит его красотой мыслей, Софокл выше его по величественности, благородству, чистоте стиля и гармоничности. Высокоученый и здравомыслящий аббат Дюбо<sup>21</sup> называет это поэзией стиля. Она-то и принесла Софоклу прозвище «Пчела», она-то и позволила ему одержать двадцать три победы над всеми поэтами его вре-

мени. Последний из этих триумфов даже стоил ему жизни — поэт не выдержал непредвиденной радости, так что можно сказать, что он умер на ложе победы.

Образность и выразительность, без которых стих вял, сделали нетленными творения Гомера и Софокла и всегда будут очаровывать любителей языка, на котором писали эти великие люди\*.

Столь редкое достоинство — красота слога, — по выражению Квинтилиана<sup>23</sup>, подобно гармоничной музыке, ласкающей тонкий слух. Пусть поэма в остальном совершенна и построена по всем правилам искусства, ее никто не прочтет, если она лишена этого достоинства и грешит против хорошего слога. Насколько это верно, показывает то, что никогда, ни на каком языке и ни у какого народа не было пьесы, которая, будучи плохо написана, пользовалась бы сколько-нибудь постоянным и прочным признанием. Вот почему совершенно забыты «Электра» Лонжпьера и пьесы на тот же сюжет, о которых я говорил выше, вот почему у нас всеми отвергнуты «Орлеанская дева» Шаплена и поэма Демаре «Хлодвиг»<sup>24</sup>.

«Эти две эпические поэмы, — добавляет г. аббат Дюбо,— и в нравственном смысле и в смысле построения несравненно лучше обеих трагедий («Сида» и «Помпея»). К тому же описанные в них события, которые составляют прекраснейшие страницы нашей истории, должны больше захватывать французов, нежели те, что происходили в давние времена в Испании и в Египте. Всем известно, каким успехом пользуются эти поэмы, которые можно порицать только за отсутствие поэзии стиля. Мы почти не находим в них естественных чувств, способных вызвать отклик в нашей душе. Это их общий изъян. Что касается образов, то Демаре набрасывает лишь нечто химерическое, а Шаплен рисует только несовершенное и уродливое. Отсюда и истекает единственный недостаток «Орлеанской девы», который, однако, должны признать ее защитники. Этот недостаток, как сказал Депрео, состоит в том, что ее «невозможно читать».

Язык должны вы звать: смешон тот рифмоплет,  
 Что по наитию писать стихи начнет  
 («Поэтическое искусство», I, ст. 161—162)

\* «Gravis ingenium, gravis dedit ore rotundo Musa loqui» (Horat. De Arte poet., v. 323)<sup>22</sup>. — *Примечание Вольтера.*

*Часть вторая*

## О ТРАГЕДИИ «ОРЕСТ»

Прежде всего нелишне заметить, что среди пьес, написанных на сюжеты, которые трактовались в творениях древних, удачными были только те, авторы коих переняли их красоты. Различие эпох и стран требует лишь легких изменений, ибо истинное и прекрасное одинаково во все времена и у всех народов. Истина едина, и древние постигли ее, потому что они стремились лишь к верности природе, подражанием которой является трагедия. Убедительные доказательства тому — «Федра» и «Ифигения». Известно, какую неудачу потерпели те, кто, трактуя те же сюжеты, захотели отдалиться от этих великих образцов. На самом деле они отделились от природы, а прекрасно только то, что естественно. Бесславие, выпавшее на долю корнелевского «Эдипа», — хорошее подтверждение этой истины. Корнель захотел отдалиться от Софокла и создал дурное произведение.

Не менее полезным представляется высказать и другое соображение: подлинные подражатели древних среди нас всегда настолько проникались их духом, что становились способными передать гармонию и неизменное изящество их творений. Причина этому, на мой взгляд, состоит в том, что, непрестанно имея перед глазами сии образцы хорошего вкуса и возвышенного стиля, они мало-помалу привыкали писать в том же духе, тогда как другие, не следуя образцам, не соблюдая правил, отдавались порывам необузданного воображения или коснели в бесплодии.

Исходя из этих двух положений, мне кажется, я не скажу ничего неразумного, заявив, что автор трагедии «Орест» подражал Софоклу, насколько позволяли ему наши нравы, и, при всем моем почитании греческой пьесы, я не думаю, что в подражании ей следовало идти дальше, чем он.

Он представил Электру и ее брата всецело поглощенными своей скорбью и мыслью о мщении и чуждыми всех иных чувств. Именно таким характером наделяют их Софокл, Эсхил и Еврипид; он отбросил лишь некоторые его проявления, слишком жестокие для наших нравов. В его трагедии Электра полна той же решимости сразить тирана, что и героиня Софокла, ее охватывает та же скорбь при ложном известии о смерти Ореста, она так же вспы-

хивает гневом и раздражается угрозами, она так же жаждет мщения.

Но он не захотел, чтобы в его трагедии Электра распространяла свою месть на собственную мать, сначала вызываясь покончить с Клитемнестрой, а потом побуждая брата к этому отвратительному поступку и направляя его разящую руку в материнскую грудь. Он сделал их более почтительными к той, что дала им жизнь, и даже заставил Электру то поддаваться чувствам нежности и уважения, то впадать в запальчивость, смотря по тому, крепнет или слабеет у нее надежда.

Роли Пилада и Памена, мне кажется, были созданы автором для того, чтобы заменить хоры Софокла. Известно, какое огромное впечатление производили эти хоры, сопровождаемые музыкой и танцем; судя по всему, музыка необычайно усиливала патетическое звучание стихов. А танцы у древних были, пожалуй, еще выше их музыки, они выражали, они рисовали самые возвышенные мысли и самые неистовые страсти, они говорили сердцам так же много, как глазам. Хор Эвменид у Эсхила стоил жизни многим зрителям. Что до слов хоров, то они были поистине сотканы из возвышенных мыслей, из принципов справедливости, добродетели и самой безупречной морали. Новый автор постарался восполнить ролями Пилада и Памена эти красоты, недостающие нашему театру. Какой мудростью дышат и тот и другой персонаж! И какими чувствами наделяет автор первого из них! Я хочу привести тому лишь два примера. Первый почерпнут из сцены, где Пилад говорит Оресту:

Не нужен нам никто! Я в кораблекрушеньи  
Зрю промысел богов и чту судьбы свершеньи:  
Поверь, затем у нас все отняли они,  
Что их избранники лишь мы, лишь мы одни.  
То тридцати царей вооружают длани,  
То, смертных обманув, мстят в грозном молчаньи,  
А ныне гнев стихий на помощь дружбе шлют,  
Чтоб вспомнил род людской, как яростен их суд

Другой взят из сцены, где Пилад говорит Электре, что Орест повинуется богам:

Нам замысел судьбы порою непонятен.  
Она — вожатый наш и, скрытая от глаз,  
Тропами тайными ведет безмолвно нас:



То в бездну погрузит, то увенчает славой,  
 То в цепи закует, то наградит державой,  
 То жизнью одарит среди немых гробниц...

Существо роли Клитемнестры тоже заимствовано у Софокла, хотя в характере ее есть нечто и от Клитемнестры Еврипида. В трагедиях обоих греческих поэтов явственно видно, что Клитемнестра часто готова смягчиться. Она оправдывается перед Электрой, она понимает ее упреки, и не вызывает сомнения, что, если бы Электра отвечала ей с большей сдержанностью и кротостью, Клитемнестра не могла бы не смутиться и не почувствовать угрызений совести. Таким образом, поскольку автор «Ореста», сообразуясь с нашими нравами и желая нас больше тронуть, делает Электру не столь жестокой к матери, он должен был сделать и Клитемнестру не столь суровой к дочери. Одно вытекает из другого. Электра тронута, когда мать говорит ей:

Вы дочери мои, вы обе мне не чужды.  
 Пусть гневался Эгисф, пусть попрекал — что нужды?  
 Природным чувствам к вам не изменяла я.  
 Безумствуешь сейчас Электра, но, дитя,  
 Не ты ль меня спасла от смертоносной боли  
 За Ифигению, что по отцовской воле  
 Закланью предана? Ты непокорна, дочь,  
 Но я любви к тебе не в силах превозмочь.

Клитемнестра растрогана, когда дочь просит у нее прощения за свою запальчивость. Как могла она устоять перед этими нежными словами:

Смягчается душа, безумная, больная.  
 Природы голос в ней звучал, не умолкая...  
 Готова я сейчас к твоим ногам припасть  
 И не грозить, о нет, а плакать, плакать всласть!..  
 Держать меня в цепях велела ты злодею,  
 Но вас одним судом судить я не посмею:  
 Я — кровь твоя и плоть... Склоняюсь пред судьбой  
 И не кляню тебя, а плачу над тобой

Но потом, когда та же Электра, думая, что мать причастна к смерти Ореста, осыпает ее тягчайшими упреками и говорит ей:

Нет сына у тебя, и трона гнусный вор  
 Теперь боится прав Орестовых сестер.  
 Но в тягость мне оно, святое это право!  
 Так пусть придет скорей кровавая расправа,

Пусть на твоих глазах Эгисф пронзит мне грудь,  
А сразу не убьет — пособницею будь!  
Рази — и разделю Ореста злую муку,  
Рази — и я твою, о мать, узнаю руку!

Рассерженная Клитемнестра — что может быть естественнее — вновь обретает всю свою прежнюю суровость и говорит дочери:

Что ж, пусть свершается, Электра, жребий твой!  
Что ж, Клитемнестра я и, помни, я — царица!  
Кровь Агамемнона в тебе, как яд, струится —  
Кровь ненавистная. О нет, не стану я  
Тебя оберегать, тлетворная змея!  
К угрозам, к жалобам глуха я стала ныне,  
На помощь не приду бунтующей рабыне:  
Кляни, и жалуйся, и утопай в слезах —  
Твой грозный господин тебя сотрет во прах!  
Тебя любила я против твоей же воли,  
Лелеяла тебя, но ты не дочь мне боле...  
С моим супругом я, с Эгисфом, заодно.  
От чувства, что нам всем природой внушено,  
От чувства, что вовек Электра осквернила,  
С тоскою, с горечью я сердце заслонила.

Разве не подлинно трагичны эти переходы от жалости к гневу, эта игра страстей? И разве наслаждение, которое они неизменно доставляли зрителям на каждом представлении, — не надежное свидетельство того, что автор, равно черпая в античности и в человеческой природе, извлек все, что можно, из того и другого?

Но когда Электра говорит с тираном, она остается верна своему непреклонному характеру, даже прося пощадить брата:

Жестокий, каменный, молю, оставь мне брата!  
Нет у меня отца, и в этом виновата  
Твоя рука. Забыть? О нет, но поклянусь,  
Что затворю уста и молча покорюсь.

Касаясь сюжета «Ореста», бесспорно самого простого, какой знает наш театр, я спрашиваю читателя: разве не удачный прием — заставить Ореста войти в пределы своей родины во время бури, в тот самый день, когда тиран оскорбляет манов его отца, разве встреча Ореста и Пилада со старцем Паменом и сцена, которая разыгрывается между ними, не отвечает чистейшему вкусу античности,

не будучи в то же время простым подражанием античным образцам, и разве может она не растрогать зрителей? Последняя сцена второго акта между Ифизой и Электрой — прекрасное подражание Софоклу — производит весь тот эффект, какого от нее можно ожидать.

Экспозиция пьесы «Орест» мне кажется столь полной, что не оставляет желать большего. Одного рассказа о смерти Агамемнона во второй сцене, где автор подражает Эсхилу, вместе с предшествующим диалогом достаточно для того, чтобы ввести в курс дела самого неосведомленного зрителя. Может ли Электра после этого рассказа выразить свое состояние более точно и более исчерпывающим образом, чем она это делает в следующих трех стихах:

Лью слезы об отце и трепещу за брата.  
Оковы на руках, а мой печальный взор  
Сквозь слезы созерцал убийства и позор

Замысел обмануть Электру, чтобы отомстить за нее, и принести мнимые останки Ореста всецело заимствован у Софокла. Оракул недвусмысленно приказал, чтобы смерть Агамемнона была отомщена хитростью, потому что так же было совершено его убийство, и возмездие не было бы полным, если бы убийц покарал не сын Агамемнона и не тем же самым способом, к какому прибегали они, совершая преступление. У Еврипида Эгисфа убивают сзади, когда он наклоняется над жертвой, потому что он убил Агамемнона, когда тот менял одеяние, чтобы сесть за стол. Это одеяние было зашито или завязано сверху, так что царь не мог высвободиться из него и защищаться, почему новый автор и назвал его «смертельным одеянием» и «одеянием-западной».

Французский трагик добавил к этому велению богов только угрозу обрушить на Ореста ужасную кару, если он не повинуется или откроется сестре. Этот мудрый запрет был к тому же необходим для успешного осуществления его замысла. Электра, без сомнения, обнаружила бы свою радость и тем самым выдала брата. К тому же что могла сделать для него несчастная принцесса, влачащая цепи неволи? Пилад прав, когда говорит другу, что его сестра может его погубить и не сумела бы ему помочь, а в другом месте убеждает его:

Электру любишь ты и преданно, и нежно,  
 Но чувства братские скрывать здесь неизбежно.  
 Ты должен твердым быть. Напрасно не грусти,  
 Не утешай сестру, но за нее отомсти

Угроза богов и образует завязку и развязку, вначале удерживая Ореста от признания, когда Электра предается отчаянию при виде урны, которая, как она думает, содержит останки брата; эта угроза влечет за собой решение неистовой Электры убить собственного брата, которого она принимает за убийцу Ореста; угроза богов исполняется, когда ее слишком нежный брат послушался их, она, наконец, заставляет несчастного Ореста в ослеплении и иступлении убить свою мать, так что, карая мать, он карает самого себя.

Все древние были убеждены, что боги карают за малейшее неповиновение их велениям как за величайшее злодеяние, и это делает особенно прекрасными стихи, которые автор в третьем акте вкладывает в уста Ореста:

Смысл высшего суда нам, людям, недоступен:<sup>25</sup>  
 Ужель не знает бог, кто слаб, а кто преступлен,  
 Кто узы естества и в ослеплении чтит,  
 А кто, их разорвав, законы преступил?

Это не отрывочные и пустые сентенции, в этих стихах выражены и чувство и глубокая мысль; они исполнены той естественной философии, которая рождается в сердце и которая составляет одну из отличительных черт произведений этого автора.

А какое искусство блещет в том, что Эвмениды появляются до преступления Ореста как божества, мстящие за убийство Агамемнона и как предвестницы преступления, которое совершит его сын! Это кажется мне весьма соответствующим воззрениям древних, хотя и весьма новым. Нечто подобное измыслили бы древние, если бы должны были смягчить преступление Ореста. В то время как у Еврипида и у Эсхила Орест предан фуриям потому, что убил свою мать, здесь Орест убивает свою мать лишь потому, что предан фуриям, а предан он им потому, что послушался богов, открывшись сестре.

В каких стихах призывает Электра Эвменид:

Где, Эвмениды, вы? Богини, я вас жду!  
 Сюда, сюда скорей! Вам место не в аду,  
 А здесь, где кровь лилась, где больше злодеяний,  
 Чем бледных ваших жертв в обители страданий.

Отмщенья дочери, не медлите! Сюда!..  
 Вот и они. Но страх души не леденит:  
 Моих мучителей мне нестерпимей вид, и т. д.

Автор трагедии «Орест», без сомнения, напрасно сократил сцену с урной: чрезмерная утонченность действительно мешает иногда воспринимать и ценить отрывки, проникнутые такою силой, монологи столь потрясающие и столь возвышенные. Скорбные сетования в пятидесяти стихах, пожалуй, показались бы длиннотами нетерпеливой публике, не привыкшей к пространным тирадам, обычным для греческой сцены. Однако автор утратил самое прекрасное и самое патетическое место в пьесе. Правда, он постарался восполнить это прекрасным новшеством. У него урна содержит останки Плистена, сына Эгисфа, это не пустая, фальшивая урна. Смерть Агамемнона наполовину уже отомщена. Тиран примет из рук своего заклятого врага сей страшный дар, внушающий ужас зрителю, который знает, что в нем сокрыто, и скорь Электре, которая этого не знает. Надо также признать, что обычаем древних собирать прах умерших и особенно тех, кого они любили самой нежной любовью, делал эту сцену бесконечно более трогательной для них, нежели для нас. Ее патетичность пришлось восполнить ужасом, который внушает вид останков Плистена, первой жертвы мщения Ореста. К тому же урна в руках у Электры оказывает неожиданное действие при появлении Эгисфа и Клитемнестры. Сама скорь Электры и ее неистовства убеждают тирана в истинности известия, которое ему только что принес Памен.

Новый автор воздержался от длинного повествования о смерти Ореста, которое велось бы в присутствии Эгисфа.

Такое повествование на нашем языке и при наших нравах обладало бы всеми недостатками, в которых хулители античности смеют упрекать Софокла. У нового автора мнимый чужеземец объявляет, что он встретился с Орестом в Дельфах. «Несчастные легко сблизаются всегда, но вслед за дружбою их тотчас ждет вражда», — замечает Пилад. А выше Орест говорит Эгисфу, что он отомстил за себя, не моля о помощи царей. Этот вымысел прост и вполне правдоподобен, и я полагаю, что Эгисф, столь заинтересованный в смерти Ореста, мог этим удовольствоваться, не входя в подробности. Люди легко верят тому, чего страстно желают. К тому же Клитемнест-

ра прерывает этот угнетающий ее разговор, и далее действие, так же как у Софокла, развивается столь стремительно, что Эгисф не может более расспрашивать пришельцев. Однако поскольку тираны всегда полны недоверия, он посылает за своим сыном, чтобы тот подтвердил рассказ чужеземцев.

Узнавание Электры и Ореста, основанное на силе природы и зове крови, а также на подозрениях Ифизы, нескольких двусмысленных словах Ореста и его растроганности, мне кажется тем более волнующим, что Орест, открываясь сестре, испытывает душевную борьбу, которая весьма усиливает патетичность ситуации. Узнавания всегда трогательны, если только они не изображаются слишком неумело, но, пожалуй, самые прекрасные из них — это те, которые производят неожиданный эффект, служат возникновению нового узла интриги и подвергают героя новой опасности. Двое несчастных, которые узнают друг друга после долгой разлуки и великих невзгод, всегда вызывают участие, но если это преходящее счастье приносит им еще большие бедствия, у зрителя поистине разрывается сердце, в чем и заключается истинная цель трагедии.

Что касается той части развязки, которую автор заимствовал у Софокла<sup>26</sup> и которую он, по его словам, не решился представить, то я не согласен с ним: я полагаю, что, будучи сыграна надлежащим образом, она вселила бы ужас в зрителей. Вообразите Электру, Ифизу и Пиллада, охваченных смятением и выказывающих свое изумление при криках Клитемнестры. Эта сцена, мне кажется, должна была бы произвести в Париже такое же впечатление, как в Афинах, тем паче что Клитемнестра во французской пьесе вызывает гораздо большую жалость, нежели в греческой. Быть может, на первом представлении «Ореста» злонамеренные люди смогли воспользоваться трудностью сыграть это явление на тесной сцене, где толпится публика, для того, чтобы потешиться над ним. Но поскольку не вызывает никакого сомнения, что сама по себе эта картина хороша, она непременно была бы в дальнейшем хорошо принята зрителями. Для этого можно было бы даже прибегнуть к более выигрышным декорациям и мизансцене. Словом, мне кажется, что тот, кто, к счастью, решился вывести на сцену призрак по примеру Эсхила и Еврипида<sup>27</sup>, прекрасно мог бы по примеру Со-

фокла огласить театр криками Клитемнестры. Я утверждаю, что подобные хорошо подготовленные перипетии и есть подлинная трагедия, которая состоит не в излишних любовных чувствах и не в рассуждениях, а в патетическом, ужасающем театральном действии — таком, как это.

В «Оресте» Электра не участвует в убийстве своей матери, как это происходит в «Электре» Софокла и особенно в трагедиях Еврипида и Эсхила. Ее оправдывает то, что она кричит брату в роковую минуту:

. . . . . Убей его рукою неподкупной!  
Мсти за нее, за нас! Режь узел сей преступный!  
Пускай у ног ее испустит дух злодей!

Я не понимаю, как та самая нация, которая каждый день без отвращения видит развязку «Родогуны» и которая стерпела развязку «Фиеста и Атрея»<sup>28</sup>, могла бы порицать картину, которую являет развязка «Ореста». Ужасное зрелище отца, который видит перед собой кровь своего невинного сына, заколотого жестоким братом, должно внушать бесконечно большее отвращение, чем невольное и вынужденное убийство виновной женщины, совершенное к тому же по прямому велению богов.

Орест, бесспорно, больше заслуживает сожаления у французского автора, нежели у афинского, и божество у него предстает не в столь невыгодном свете: оно карает за преступление преступлением, но оно по справедливости наказывает послушавшегося Ореста. Именно это послушание и составляет самое трогательное в пьесе. Орест становится матереубийцей только потому, что, как и его сестра, слишком прислушивался к голосу природы, он несчастен только потому, что был слишком нежен. Поэтому он внушает сострадание и страх, но сострадание и страх, подвергшиеся очищению и достойные всей величественности драматической поэзии; это не жалкий страх, ослабляющий душевную твердость, это не превратно понимаемое сострадание, основанное на странной и неуместной любви, столь же нелепой, сколь и несправедливой.

Что касается последнего рассказа Пилада, я знаю, что в нем можно было бы найти повод для порицаний. Но горячие рукоплескания, которыми он был встречен, ставят его выше всякой критики. Греки были восхищены рассказом вестника у Еврипида, где убийство Эгисфа описано

во всех подробностях. Как же могла бы наша нация осудить этот новый рассказ, где к тому же описывается непредвиденный, но обоснованный переворот, которым все зрители тем более удовлетворены, что он одновременно и удивителен и правдоподобен и естественным образом ведет к развязке? Это не одна из тех пошлых развязок, о которых говорит г. де Лабрюйер<sup>29</sup>, это не мятеж, где бунтовщики не внимают доводам рассудка. С каким искусством исподволь подготовлен автором этот переворот, достаточно хорошо видно из того, что уже в третьем акте он вкладывает в уста Памена слова:

Придет признание к тому, кто царь по праву<sup>30</sup>.

Я спрашиваю после этого, не обязана ли литературная республика<sup>31</sup> автору, который воскрешает античность во всем ее благородстве, во всем ее величии и во всей ее мощи и вместе с тем с величайшим тщанием подражает природе, чуждаясь всякой примеси маленьких слабостей и жалких любовных интриг, позорящих наш театр?

Публикация этой пьесы дает возможность судить о достоинствах слога, мыслей и чувств, которыми она наполнена. Читатель увидит, подражал ли автор великим образцам и как он это делал. Он найдет в ней множество мыслей, заимствованных у Софокла; это было неизбежно и к тому же как нельзя более плодотворно. Я узнал и некоторые мысли, взятые у Еврипида или навеянные им, и они мне кажутся не менее прекрасными у французского автора, нежели у самого грека. Таковы мысли Клитемнестры:

В оковах плачешь ты, на троне плачу я...  
 Меня, родную мать, заслуженно разишь

(«Так как у меня самой нет оснований гордиться своим поведением».)<sup>32</sup>

И мысль Электры, которой столько рукоплескали:

Курили б разве мы бессмертным фимиам,  
 Когда бы жалости они не знали к нам,  
 И злодеяние, в надменности бесчинной,  
 Глумилось, не страшась, над жергвою безвинной?

(«Я уверена: надо было бы перестать верить в богов<sup>33</sup>, если бы несправедливость торжествовала над справедливостью».)



У древних было правилом отводить второстепенным действующим лицам, даже тем, которые способствуют развязке, немые роли, что несравненно лучше, чем вкладывать бесцветные диалоги в уста двух или трех наперсников, участвующих в одной и той же пьесе, как это делают в наши дни. В трагедии «Орест» мы не находим этих праздных персонажей, которые лишь выслушивают доверительные речи, и дай бог, чтобы мода на них прошла! Софокл и Еврипид предпочитали, чтобы Пилад ничего не говорил, чем произносил пустые фразы. В новой пьесе все роли интересны и необходимы.

### *Часть третья*

#### О НЕДОСТАТКАХ, ПРИСУЩИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ТЕХ АВТОРОВ, КОТОРЫЕ ОТДАЛЯЮТСЯ ОТ ДРЕВНИХ В СЮЖЕТАХ, ТРАКТОВАВШИХСЯ ИМИ

Чем более я высказываю свою приверженность к античности и искреннее уважение к авторам, которые воскрешают ее красоты, с тем большей умеренностью и сдержанностью предписывает мне благопристойность говорить о тех, кто от нее отдалился. Отнюдь не намереваясь придать этому сочинению сатирический или хотя бы критический характер, я не стал бы говорить об «Электре» г. Кребийона, если бы меня не принудила к этому моя тема. Но оскорбительные выражения, которые он употребил в предисловии к этой пьесе применительно к древним вообще и к Софоклу в частности, не позволяют человеку, причастному к литературе, хранить молчание. В самом деле, поскольку г. Кребийон называет предрассудком то почитание, которым пользуется Софокл уже около трех тысячелетий, поскольку он прямо говорит, что, по его мнению, ему лучше удалось, чем трем греческим трагикам, сделать Электру вполне достойной жалости, поскольку он осмеливается утверждать, что в «Электре» Софокла больше жестокости, нежели истинного величия, и что в ней больше недостатков, чем у его пьесы, не является ли даже долгом литератора предостеречь против этих нападков тех, кого они могли бы ввести в заблуждение и некоторым образом засвидетельствовать перед потомством, что нет ни одного человека, обладающего хорошим вкусом, ни од-

ного настоящего ученого, который не был бы возмущен этими высказываниями? Я намереваюсь только показать хулителям античности на примере самого этого современного автора, что, как я уже сказал, нельзя отдаляться от древних в сюжетах, которые они трактовали, не отдаляясь вместе с тем от природы как в фабуле, так и в характерах и стиле. Сердце не ведает правил искусства, и древние, предмет их презрения, внимали только природе. В этом источнике истины они черпали благородство, воодушевление, изобилие и чистоту. Их противники, следуя по противоположному пути и отдаваясь порывам своего необузданного воображения, обрекают себя на низменность, холодность, бесплодие и варварство.

Я ограничусь здесь лишь несколькими вопросами, на которые всякий здравомыслящий легко может ответить.

Как может Электра у г. Кребийона быть более достойной жалости и более трогательной, чем у Софокла, когда она поглощена холодной любовью, которая никого не интересует, не имеет никакого значения для развязки, противоречит характеру героини, по признанию самого автора, ни к чему не ведет и, наконец, некоторым образом выставляет в смешном свете самый ужасающий и самый непреклонный персонаж античности, всего менее подверженный любви и не ведавший иных страстей, кроме скорби и жажды мщения? Разве это не то же самое, что вывести на сцену Корнелию, влюбленную в молодого человека после смерти Помпея? Что подумали бы древние, если бы Софокл изобразил Хрисофемиду влюбившейся в Ореста, которого она видела однажды, когда он сражался на стенах города, и если бы Орест сказал Хрисофемиде:

Когда бы тот, чья длань для всех врагов гроза,  
Мог нежностью зажечь столь дивные глаза,  
За бранной славой гнался б я с безумством веры:  
Есть доблесть у меня, моей любви нет меры,  
Любые подвиги, вам верный навсегда,  
Я, пленник ваших чар, свершил бы без труда  
(«Электра» Кребийона, II, 2)

Что сказали бы афиняне, если бы вместо прекрасной экспозиции, которая уже столько веков вызывает всеобщее восхищение, Софокл ввел монолог Электры, поверяющей свою любовь ночи<sup>34</sup>?

Что сказали бы они, если бы в первый же раз, когда Электра говорит с Орестом, Орест поведал ей о своей

любви к дочери Эгисфа, а Электра, в свою очередь, поведала ему о своей любви к сыну этого тирана?

Что сказали бы они, если бы слышали возглас дочери Эгисфа:

Любовь не в помощь мне, но я ей помогу.

Что сказали бы они о далеко не юной Электре, которая, завидев сына Эгисфа, растаяла бы и сказала:

...То он, увы! О, этот облик милый!  
Я нежности полна, мне изменяют силы!

Что сказали бы они, если бы наставник Ореста стал главным персонажем пьесы, привлекающим к себе все внимание зрителей и совершенно затмевающим и принадлежащим тому, кому в действительности должна принадлежать главная роль, так что пьесу следовало бы назвать скорее «Паламед», нежели «Электра»?

Что сказали бы они, если бы Орест (без своего друга Пилада) стал полководцем Эгисфа, выигрывал битвы, изгонял царей, а его наставник ничего не знал об этом?

*Ficta voluptatis causa sint proxima veris*<sup>35</sup>

Что сказали бы они о чуждой пьесе романической интриге, распутать которую не удастся на протяжении двух актов?

Что сказали бы они, наконец, если бы Софокл ввел в свою пьесу два узнавания, оба скоропалительные и очень плохо подготовленные? Может ли Электра, которая знает, что сделал Тидей для Эгисфа, которой известно, что он влюблен в дочь этого тирана, без всякого повода заподозрить, что этот самый Тидей — ее брат? Возможно ли, сверх того, что Орест был так плохо осведомлен о ее судьбе и о ее имени?

Гораций и все римляне вслед за греками при виде стольких нелепостей воскликнули бы в один голос:

*Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi*<sup>36</sup>, —

и я осмелюсь утверждать, что они нашли бы «Электру» Софокла, если бы она была сочинена и написана, как французская, совершенно несообразной со здравым смыслом, неправильной по построению, лишенной истинного благородства чувств и чистоты стиля.

Не очевидно ли, что пренебрежение к древним образ-

цам, нерадивость в их изучении, нежелание следовать им неизбежно приводят к ошибкам и безвкусице?

И разве не столь же важно показать молодым людям, желающим получить хорошую выучку, ошибки, в которые впадают хулители античности, сколь и обратить их внимание на красоты древних, которые они должны стараться перенять? По какой-то фатальной закономерности поэты, которые выступали против древних, не зная их языка, почти всегда весьма плохо говорили на своем собственном, и те, кого не трогала гармония творений Гомера и Софокла, всегда грешили против гармонии вообще, этой неотъемлемой части поэзии. Перед афинскими судьями и публикой никто безнаказанно не произнес бы грубого стиха или неподходящего выражения. По какой же странной испорченности терпят у нас невероятное множество стихов, в которых вечно нарушаются правила синтаксиса, соответствие слов, правильность фигур, ритм?

Надо признать, что в «Электре» г. Кребийона мало страниц, не пестрящих ошибками, о которых я говорю. То же небрежение, которое мешает современным авторам читать хороших авторов древности, мешает им и тщательно работать над своими собственными сочинениями. Они избегают критики умного, строгого, просвещенного друга, как избегают чтения Гомера, Софокла, Вергилия и Цицерона. Так, у автора «Электры» Итис говорит Электре:

Вы знаете, царя просил ли я когда  
 Принудить вас моей назваться навсегда.  
 Ежели узы он священные нам прочит,  
 Меня ль неправедность жестокая порочит.  
 Всю кровь свою отдать готов без колебания,  
 Чтоб вашим мужем стать по вашему желанию.  
 Ах, сжальтесь над собой, несчастная царевна,  
 Примите нежное супружество безгневно.  
 Вас ждет Гимен иль смерть, чему себя обречь?  
 Позвольте же любовь светильником возжечь.  
 Восцарствуйте со мной. Противиться довольно \*

Я полагаю, что если бы автор спросил покойного г. Депрео, какого он мнения об этих стихах — я имею в виду не их смысл (потому что сей великий критик не потерпел бы объяснения в любви к Электре), а язык и стихосложение, — г. Депрео, без сомнения, сказал бы: здесь нет ни одного стиха, который не следовало бы переделать.

\* Перевод Н. В. Наумова.

Вы знаете, царя просил ли я когда  
Принудить вас моей назваться навсегда

Это «... царя просил ли я когда» звучит неграмотно и усугубляет варварскую неправильность фразы. Надо было сказать: «вы знаете, просил ли я когда-нибудь царя принудить вас выйти за меня замуж».

Ежели узы он священные нам прочит,  
Меня ль неправедность жестокая порочит

Это «Ежели» звучит неграмотно, а слова «жестокая неправедность» нелепы в устах Итиса: он отнюдь не должен считать жестоким и неправедным брак, в который он хочет вступить с единственной целью сделать Электру счастливой.

Всю кровь свою отдать готов без колебания,  
Чтоб вашим мужем стать по вашему желаниюю

«Всю кровь свою отдать» значит отдать жизнь, а, насколько известно, лишившись жизни, люди не женятся. «Чтоб вашим мужем стать по вашему желаниюю» — прозаично, пошло и грубо даже для самой непритязательной прозы. [...]

К стыду нашей литературы нельзя не признать, что у большинства наших трагиков трудно найти шесть стихов кряду, которые были бы свободны от подобных недостатков, и это потому, что их авторы из самомнения ни с кем не советуются\* и из строптивости не прислушиваются ни к чьему мнению. Они плохо знают классические языки, благородную простоту древних, гармонию греческой трагедии и оттого презирают все это. Поспешность и лень окончательно губят их\*\*. Тщетно Ксенофонт кричит им, что труд — пища мудреца. Опьяненные мимолетным успехом, они считают себя выше самых великих мастеров и выше древних, которых они знают чуть ли не только по именам. Хорошая трагедия, так же как хорошая поэма, — творение возвышенного духа, *magnum mentis opus*, как говорит Ювенал. Не слабыми усилиями и посредственной работой создаются такие творения.

\* «In Metii descendat indicis aures»<sup>37</sup> (Horat. De Arte poet., v. 387).

\*\* «Carmen reprehendite quod non»<sup>38</sup>

Multa dies, et multa litura coercuit, atque  
Prosectum decies non castigavit ad unguem» (Horat. De Arte poet., v. 292).

Прославленный Расин сочетал с нескончаемой работой глубокое знание греческой трагедии, непрестанное изучение ее красот, равно как и красот греческого и нашего языков, он советовался с самыми строгими и самыми просвещенными ценителями, которые были искренне привязаны к нему, он прислушивался к их мнению. Наконец, он гордился тем, что носит одеяние, унаследованное от древних; он выработал свой стиль по их образцу, этим он и обессмертил свое имя. Те, кто идут иным путем, никогда этого не достигнут. Можно, пожалуй, превзойти его в развязках, можно внушать больший ужас, глубже раскрывать чувства, строить более захватывающие интриги, но тот, кто не будет, как он, учиться на творениях древних, и в особенности не будет подражать чистоте их стиля и стиля самого Расина, никогда не стяжает признания у потомства.

В течение нескольких лет играют варварские романы, именуемые трагедиями, но наконец глаза раскрываются; как ни хвалят эти пьесы, как ни покровительствуют им, они становятся со временем для всех образованных людей памятниками дурного вкуса.

«...Vos exemplaria graeca<sup>39</sup>  
Nocturna versate manu, versate diurna»  
(Horat. De Arte poët, v. 268)

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ К КОМЕДИИ «ШОТЛАНДКА»<sup>1</sup>

---

Комедия, перевод которой мы предлагаем вниманию любителей литературы, принадлежит г. Юму<sup>2</sup>, пастору эдинбургской церкви, уже известному по двум прекрасным трагедиям, поставленным в Лондоне. Он родственник и друг знаменитого философа г. Юма<sup>3</sup>, который с такой смелостью и прозорливостью исследовал основы метафизики и морали. Оба эти философа равно делают честь своей родине Шотландии.

Комедия под названием «Шотландка» показалась нам одним из тех произведений, которые могут иметь ус-

пех в переводе на любой язык, потому что автор рисует человеческую природу, а человеческая природа повсюду одна и та же. Ему присущи простодушие и правдивость почтенного Гольдони, но, пожалуй, в его пьесах больше действия, они ярче и интереснее. Развязка, характер героини и характер Фрипорта не похожи ни на что из известного нам во французском театре, и тем не менее это сама природа. Комедия г. Юма напоминает английские романы, завоевавшие такой успех: сходная манера, та же картина нравов, ничего вычурного, никакого желания блеснуть остроумием и злосчастным образом показать себя там, где надобно показывать только действующих лиц, ничего, постороннего сюжету, никаких прописных истин, призванных восполнить отсутствие действия,— во всем этом мы должны отдать справедливость знаменитому автору.

В то же время мы сочли нужным по совету самых просвещенных людей отбросить кое-что из роли Фрелона<sup>4</sup>, который опять появлялся в последних актах: его по заслугам наказывали в конце пьесы, но это возмездие несколько охлаждало живой интерес, с которым ожидается развязка.

Кроме того, Фрелон наделен столь подлым и гнусным характером, что нам хотелось избавить читателей от слишком частых встреч с этим персонажем, скорее отталкивающим, нежели комическим. Мы согласны, что он натурален, ибо в больших городах, где печать пользуется некоторой свободой, всегда можно найти жалких людишек, извлекающих доход из своего бесстыдства, этих маленьких Аретино<sup>5</sup>, которые зарабатывают себе на жизнь зловредными речами и поступками под тем предлогом, что приносят пользу литературе. Как будто черви, гложущие плоды и цветы, могут быть им полезны!

Один из двух выдающихся ученых, вернее сказать, гениальных людей, возглавлявших издание Энциклопедического словаря<sup>6</sup>, этого необходимого для человеческого рода труда, прекращение коего оплакивает вся Европа<sup>7</sup>, один из этих двух великих людей, говорю я, в своих эссе о комедии<sup>8</sup> весьма справедливо замечает, что нужно заботиться о том, чтобы представлять на сцене общественные положения людей. Лица, подобные Фрелону г. Юма, составляют в Англии своего рода сословие; установлен даже налог на листки, которые издают эти люди. Ни это

сословие, ни этот характер во Франции не считают достойными сцены, но английская кисть ничем не пренебрегает и порою рисует предметы, измененность коих может возмутить некоторые другие нации. Англичанам не важно, что сюжет низок, лишь бы он был правдив. Они говорят, что права комедии распространяются на все характеры и звания, что должно изображать все, что является природа, что мы страдаем от ложной утонченности и что самый презренный человек может послужить контрастом самому благородному.

Я прибавлю в оправдание г. Юму, что со свойственным ему искусством он представляет своего Фрелона только в такие моменты, когда действие еще не вызывает живого и волнующего интереса. Он подражает тем художникам, которые рисуют жабу, ящерицу, ужа в углу картины, сохраняя за персонажами их благородный характер.

Что нас живо поразило в этой пьесе, так это то, что в ней тщательно соблюдено единство времени, места и действия. Она имеет также то редкое у англичан, как и у итальянцев, достоинство, что сцена никогда не остается пустой. Нет ничего более обыденного и более коробящего, чем уход со сцены двух актеров и появление вместо них двух других, которых никто не звал и не ждал. «Шотландка» свободна от этого невыносимого недостатка.

Что до жанра пьесы, то это высокая комедия, смешанная с простой комедией. Порядочный человек, когда смотрит ее, улыбается в душе, а это лучше громкого смеха. В пьесе есть до слез трогательные места, но ни один персонаж не тщится достигнуть патетики, ибо, подобно тому как острота хороша, когда она не притязает на остроумие, трогает тот, кто вовсе не старается вас растрогать; он чужд риторики, у него все идет от сердца. Горе тому, кто пыжится в каком бы то ни было жанре! [...]



---

---

ИСТОРИЧЕСКОЕ И КРИТИЧЕСКОЕ  
РАССУЖДЕНИЕ  
ПО ПОВОДУ ТРАГЕДИИ «ГЕБРЫ»<sup>1</sup>

(Отрывок)

---

---

[...] В этом новом, исправленном издании трагедии «Гебры» читатель найдет много отрывков, которых не было в предшествующих изданиях. Эта пьеса — не обычная трагедия, чье единственное назначение — заполнить на час досуг зрителей, а единственное достоинство в том, что с помощью одаренной актрисы она порой исторгает быстро просыхающие слезы. Автор не искал рукоплесканий, которыми плохие пьесы часто награждаются в театре еще более щедро, чем хорошие. Он хотел лишь в меру своего слабого таланта внушить уважение к законам, милосердие, человеколюбие, снисходительность, терпимость, о чем уже говорилось в опубликованных предисловиях к этому драматическому произведению.

Чтобы вернее заронить семена этих добродетелей, необходимых всякому обществу, автор избрал своими героями людей простого звания. Он не побоялся вывести на сцену садовника, девушку, помогающую отцу в сельских работах, офицеров, из коих один — комендант маленькой пограничной крепости, а другой служит лейтенантом под началом брата, наконец, одно из действующих лиц — простой солдат. Такие безыскусные персонажи, изъясняющиеся с подобающей им простотой, как ему представлялось, должны больше впечатлять и лучше способствовать достижению цели, нежели влюбленные принцы и томимые страстью принцессы; довольно представлять на сцене события, происходящие только в дворцах властителей и малопоучительные для прочих людей. Правда, в пьесе участвует император, но не для того, чтобы поражать взоры величием и пышностью и в выпретенных стихах говорить о своем могуществе: он появляется только в конце трагедии, чтобы провозгласить закон, подобно тому как у древних законы провозглашались якобы по велению богов. [...]

---

ОТРЫВОК  
ИЗ ИСТОРИЧЕСКОГО И КРИТИЧЕСКОГО  
РАССУЖДЕНИЯ  
О «ДОНЕ ПЕДРО»<sup>1</sup>

---

Бесталанные, как и я, сочинители, рассуждающие о веке великих талантов, часто повторяют антитезу Лабрюйера<sup>2</sup>, сказавшего, что Расин изображал людей такими, какими они были на самом деле, а Корнель — такими, какими они должны быть. Они повторяют вопиющую ложь, ибо ни Баязет, ни Ксифарес, ни Британик, ни Ипполит<sup>3</sup> отнюдь не были галантными поклонниками, какими они предстают в трагедиях Расина, и Цезарь отнюдь не должен был сказать Клеопатре, как он говорит в «Помпее» Корнеля, что он сражался при Фарсале только для того, чтобы заслужить ее любовь прежде, чем увидеть ее. И он отнюдь не должен был говорить, что он, «славой первого среди людей почтенный, изведал высшее блаженство лишь плененный»<sup>4</sup> пятнадцатилетней Клеопатрой, которую ему привезли в узле с бельем. Ни Цинна, ни Максим<sup>5</sup> не должны были быть такими, какими их нарисовал Корнель. Долг Цинны не мог состоять в том, чтобы убить Августа в угоду девице, которой в действительности не существовало. Долг Максима был не в том, чтобы влюбиться в эту самую девицу и предать одновременно Августа, Цинну и свою возлюбленную. Это был не тот Максим<sup>6</sup>, которому Овидий писал, что он достоин своего имени:

*Maxime, qui tanti mensuram nominis imples*<sup>7</sup>

Феликсу в «Полиевкте» долг не повелевал быть подлым варваром, который приказывает отрубить голову своему зятю,

Чтоб тем могучую поддержку обрести<sup>8</sup>  
И выше во сто крат свой жребий вознести

О трагедии много, даже слишком много писали со времен Аристотеля. Два главных правила, которыми надлежит руководствоваться трагику, состоят в том, что персо-

нажи должны вызывать интерес и что стихи должны быть хорошими; я имею в виду хорошие стихи, соответствующие сюжету. Нет большей глупости, чем писать в стихах плохими стихами.

Мне прожужжали уши фразой, которая будто бы принадлежит Корнелию: «Я окончил пьесу; мне осталось только написать стихи». Эти слова сказал Менандр<sup>9</sup> более чем за две тысячи лет до Корнелия, если верить Плутарху, который приводит их, разбирая вопрос: верно ли, что афиняне больше отличались в военном искусстве, чем в литературе? Менандр вполне мог выразиться таким образом, потому что писать комедийные стихи — не самое трудное, но в трагическом искусстве стихосложение являет собою, по крайней мере у нас, трудность почти непреодолимую.

В прошлом веке только Расин писал трагедии, почти неизменно сохраняя чистоту и изящество стиля, и очарование этого изящества было столь велико, что люди со вкусом и искушенные в литературе прощали ему за его пленительный слог однообразие его объяснений в любви и слабость некоторых характеров.

Я вижу у прославленного поэта<sup>10</sup>, предшествовавшего ему, возвышенные сцены, о которых не могли и помыслить ни Лопе де Вега, ни Кальдерон, ни Шекспир и которые выше тех, коими мы восхищаемся у Софокла и у Еврипида, но я вижу у него также множество варваризмов и солецизмов, вызывающих возмущение, а также витиеватых рассуждений, оставляющих нас совершенно холодными; наконец, я вижу у него целых двадцать пьес, в которых едва найдешь отрывок, ради которого можно пощадить остальные. Неопровержимым доказательством этой истины служат, например, две «Береники» — Расина и Корнелия. По замыслу эти две пьесы одинаково плохи, одинаково недостойны трагического театра. Этот недостаток доходит даже до смешного. Но почему «Беренику» Корнелия невозможно читать? Почему она ниже пьес Прадона, Риуперу, Данше, Пешантре<sup>11</sup>, Пеллегрена<sup>12</sup>? И почему «Береника» Расина читается с таким удовольствием, если не говорить о нескольких бесцветных местах? Почему она исторгает слезы?.. Потому что она написана хорошими стихами; эти слова заключают в себе все — чувство, правдивость, естественность, чистоту слога, благородство, выразительность, гармоничность, изящество, глубокие и тонкие, а главное ясные мысли, трогательные картины и картины

ужасающие, притом всегда уместные. Отнимите это достоинство у божественной трагедии «Гофолия» — и от нее ничего не останется, отнимите это достоинство у четвертой книги «Энеиды» и у мольбы Приама к Ахиллу в поэме Гомера — и они станут бесцветными. Аббат Дюбо был глубоко прав: поэзия чарует только прекрасными деталями.

Если столько любителей литературы знают наизусть восхитительные отрывки<sup>13</sup> из «Горацийев», из «Цинны», из «Помпея», из «Полиевкта» и четыре стиха из «Ираклия», то потому, что это превосходные стихи, и если невозможно читать ни «Теодору», ни «Пертарита», ни «Дона Санчо Арагонского», ни «Аттилу», ни «Агесилая», ни «Пульхерию», ни «Золотое руно», ни «Сурену», и т. д., и т. д., то это потому, что в них почти все стихи отвратительны. Нужно быть очень криводушным, чтобы вопреки совести пытаться найти им оправдание. Но некоторые ничтожные писатели иногда осмеливались даже восхвалять это множество пьес, столь же плоских, сколь варварских, потому что прекрасно чувствовали, что их собственные пьесы написаны в том же вкусе: они просили пощады для себя.

---

ПИСЬМО  
 ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ.

1778 г.<sup>1</sup>

---

Господа,  
 благоволите, внемля моему умирающему голосу, принять от меня, столь обязанного вашей доброте, последнюю дань уважения и чувствительной благодарности.

Если учреждение вашего сообщества было необходимо для Франции в то время, когда у нас не было ни одного талантливого произведения, написанного чистым и благородным стилем, то это сообщество более, чем когда бы то ни было, необходимо ныне, при изобилии сочинений, порождаемом повсеместным распространением вкуса к изящной словесности.

Ни одному члену академии Круска не дозволяется ставить это звание на обложке своей книги, если академия

не признала, что она написана с сохранением чистоты тосканского языка. В былое время, когда я осмеливался в меру моих слабых сил подвизаться в искусстве Софоклов, я всегда советовался с г. аббатом Оливе<sup>2</sup>, вашим собратом, который, не называя меня, предлагал вам разрешить мои сомнения, а когда я комментировал Корнеля<sup>3</sup>, я посылал все свои примечания г. Дюкло<sup>4</sup>, который сообщал их вам. Вы их рассматривали, и это издание Корнеля считается ныне классическим благодаря примечаниям, которыми я снабдил его только по вашему решению.

Теперь я позволю себе попросить у вас наставлений по поводу ошибок, допущенных мною в трагедии «Ирина». Я напечатал несколько экземпляров этой трагедии только для того, чтобы иметь честь выслушать ваше мнение и последовать советам тех из вас, которые изволят мне их дать. Обычно считают, что старые люди неисправимы, но я, господа, полагаю, что и в сто лет нужно стараться исправиться. Ни в каком возрасте нельзя приобрести талант, которого мы лишены, но в любом возрасте можно исправлять свои ошибки. Пожалуй, это единственный способ предохранить французский язык от порчи, которая, как говорят, ему угрожает.

Расин, тот из наших поэтов, который более всех приблизился к совершенству, не выпускал в свет ни одного произведения, не выслушав советов Буало и Патрю<sup>5</sup>, поэтому сей поистине великий человек и научил нас на своем примере трудному искусству всегда изъясняться естественно, несмотря на чрезвычайную стеснительность рифмы, выражать чувства с умом, без малейшей тени аффектации, всегда употреблять подходящие слова, не смущаясь тем, что публике они часто неизвестны и она слушает их с удивлением.

«*Invenit verba quibus deberent loqui*»<sup>6</sup>, как прекрасно сказал Петроний.

Расин придал поэзии то изящество, ту неизменную гармонию, которая до него была нам неведома, таинственное и невыразимое очарование, не уступающее прелести четвертой книги Вергилия, столь пленительную сладость, что, прочтя наугад десять или двенадцать стихов в одной из его пьес, вы испытываете неодолимое желание прочесть все остальное.

Он сделал нестерпимыми для всех людей со вкусом, но, к несчастью, только для них, фантастические и нелепые

вымыслы, непрестанные обращения к богам, к которым прибегают, когда не умеют заставить говорить людей, общие места смехотворно жестокой политической теории, излагаемые дикарским слогом, фальшивые и ненужные эпитеты, темные идеи, выраженные еще более темным языком, столь же грубый, сколь небрежный, неправильный и варварский стиль — словом, все, чему, я как я видел в свое время, рукоплескал партер, состоявший тогда из молодых людей, у которых вкус еще не сформировался.

Я не говорю о неуловимой изощренности творений Расина, о его великом искусстве строить трагедию, тонкими средствами поддерживать интерес, наполнять одним чувством целый акт,— я говорю только об искусстве писать. Касательно этого искусства, столь легкого в глазах невежды, столь трудного даже для гения, законодатель Буало и дал наставление:

Пишите так стихи, чтобы свой след  
В умах оставили на много дней и лет

Вот что удавалось одному Расину во всех его творениях, начиная с «Андромахи» и кончая таким шедевром, как «Гофолия»\*.

Я уже писал однажды, что во всякого рода книгах и даже в проповедях и надгробных речах ораторы часто употребляют изящные обороты этого писателя и его красочные выражения, *verba quibus deberent loqui*. Шеминь<sup>8</sup> и Массильон прославились, один на некоторое время, другой — навсегда благодаря подражанию стилю Расина. Они пользовались его оружием, чтобы публично воевать против той литературы, которой они втайне поклонялись. Очаровательный живописец добродетели, любезный

\* Отец Брюмуа в своем «Сравнительном рассуждении о театрах» сказал о наших зрителях: «Они сдержанно аплодируют красоте стихов». Если бы этот ученый знал нашу публику, он увидел бы, что она то сдержанно аплодирует истинным или ложным мыслям, то с жаром аплодирует патетическим тирадам, полным красот или смехотворным — неважно, но всегда равнодушна к стихам, которые всего лишь правильны и приличны. [...]

Что до некоторых так называемых трагедий, написанных стихами, достойными лишь аллоброгов или вандалов<sup>7</sup>, трагедий, которые двор и публика превозносили до небес, но которые вслед за тем канули в небытие, то на этот бред надо смотреть как на преходящий недуг, который поражает нацию и со временем излечивается сам собой.

Фенелон<sup>9</sup>, еще один из ваших собратьев, который подвергался стольким гонениям из-за ныне забытых споров и который столь дорог потомству как жертва этих гонений, по образцу поэзии Расина создавал свою изящную прозу, не будучи в силах подражать ему в стихах, ибо стихи — это язык, владеть которым дано лишь очень немногим; когда самые красноречивые и самые сведущие люди, возвышенные Боссюэ<sup>10</sup>, трогательные Фенелоны, высокоученые Юэ<sup>11</sup> пытались писать французские стихи, они падали с высоты, на которую были вознесены своим гением или своей ученостью, и попадали в разряд жалких посредственностей.

Но прозаические сочинения, наиболее приближающиеся по стилю к творениям Расина, принадлежат к лучшим произведениям, написанным на нашем языке. Ныне нельзя добиться истинного успеха без той правильности, той чистоты стиля, которая одна позволяет таланту предстать во всем своем блеске и без которой он проявил бы лишь чудовищную силу, на каждом шагу впадая в еще более чудовищную слабость и низвергаясь в грязь с заоблачных высот.

Вы, господа, поддерживаете священный огонь, благодаря вашим заботам сочинения на соискание наград, присуждаемых вами, стали в последние годы истинными образцами красноречия. Вкус к здоровой литературе так распространился, что иногда вы затруднялись в выборе между тремя или четырьмя произведениями и так же, как публика, расходились во мнениях, какому из них надлежит отдать предпочтение.

Я чувствую, сколь мало подобает мне в мои восемьдесят четыре года предлагать вашему вниманию один из выродившихся плодов моей старости. Трагедия «Ирина» не может быть достойна вас и французского театра, у нее нет иных заслуг, кроме верности правилам, которые дал грекам достойный наставник Александра<sup>12</sup> и которые усвоены французами благодаря гению Корнеля, отца нашего театра.

Назвав великое имя Корнеля, я с вашего позволения, господа, присоединяю свой слабый голос к вашим верховным постановлениям, в коих сказано, что он сумел придать вечный блеск французскому языку, который до него был мало известен, а после него стал языком Европы.

Два года назад вы рассеяли мои сомнения и подтвер-

дили мое мнение, благоволив огласить на одном из ваших публичных собраний письмо, которое я имел честь вам написать о Корнеле и Шекспире<sup>13</sup>. Я краснею, ставя рядом эти два имени, но мне стало известно, что в Париже возобновляется спор, в который трудно поверить. Поклонники Шекспира опираются на мнение госпожи Монтегю<sup>14</sup>, уважаемой гражданки Лондона, которая выказывает столь простительную пристрастность к своей родине. Она отдает предпочтение Шекспиру перед авторами «Ифигении» и «Гофолии», «Полиевкта» и «Цинны». Она написала целую книгу, чтобы доказать его превосходство, и эта книга проникнута восторгом, который внушают английской нации некоторые прекрасные отрывки из Шекспира, не отмеченные грубостью его века. Она ставит Шекспира превыше всего за эти отрывки, которые действительно естественны и энергичны, хотя почти всегда обезображены низменной необходимостью выражений. Но позволительно ли предпочитать два стиха Энния<sup>15</sup> всему Вергилию или два стиха Ликофрона<sup>16</sup> всему Гомеру?

Господа, шедевры Франции представлялись перед дворами всех держав и в академиях Италии. Их играют повсюду, от берегов Ледовитого моря до моря, отделяющего Европу от Африки. Пусть окажут такую же честь хотя бы одной пьесе Шекспира, тогда можно будет спорить.

Пусть китаец скажет нам: «Наши трагедии, созданные во времена Юаньской династии, спустя пятьсот лет все еще доставляют нам наслаждение. У нас ставят пьесы, в которых одни сцены написаны прозой, другие — рифмованными стихами, третьи — нерифмованными. Политические речи и тирады, исполненные высоких чувств, прерываются в них песнями, как в вашей «Гофолии». Сверх того, в них участвуют ведьмы, прилетающие на помеле, шарлатаны и балаганные шуты, которые посреди серьезного диалога принимаются кривляться, чтобы вы не опечалились, приняв слишком близко к сердцу то, что происходит на сцене. Мы выводим в наших пьесах сапожников вместе с мандаринами и могильщиков вместе с государями, чтобы напомнить людям о их первоначальном равенстве. В наших трагедиях нет ни экспозиции, ни развязки. Действие одной из наших пьес продолжается пятьсот лет, а крестьянина, который рождается в первом акте, вешают в последнем. Все наши принцы говорят, как крючники, а крючники подчас изъясняются, как принцы. Наши



королевы произносят такие непристойности, какие не вырвались бы даже у торговки в объятиях последнего из людей, и т. д. и т. д.».

Я сказал бы на это: господа, играйте эти пьесы в Нанкине, но не вздумайте представлять их в наше время в Париже или во Флоренции, хотя в Париже иногда дают такие спектакли, которые имеют еще больший недостаток: они оставляют нас холодными.

Госпожа Монтегю справедливо отмечает некоторые недостатки прекрасной трагедии «Цинна» и трагедии «Родогуна». Я согласен, что в этих знаменитых пьесах не все хорошо изображено и не все хорошо выражено. Я даже должен вам сказать, господа, что эта умная и образованная дама приводит лишь малую часть ошибок, отмеченных мною самим, когда я советовался с вами по поводу комментария к Корнелию. Я всецело сошелся с нею в справедливой критике, которой я должен был подвергнуть эти ошибки. Но, отмечая промахи Корнеля, я всегда восхищался его гением. И какая огромная разница между недостатками Корнеля в его хороших пьесах и недостатками всех произведений Шекспира! <sup>17</sup>

В чем можно упрекнуть Корнеля как автора тех трагедий, в которых его возвышенный гений и ныне живет в Европе (ибо о прочих не следует говорить)? В том, что он иногда принимал выпренность за величие, позволяя себе некоторые рассуждения, неприемлемые для трагедии; покоряясь обычаю своего времени, он вводил в трагедии, построенные на столкновении политических интересов, пошлые любовные эпизоды.

Можно пожалеть, что Корнель не изображал подлинных страстей, если оставить в стороне испанскую пьесу «Сид» — пьесу, в которой он, что составляет его великую заслугу, в десятках мест исправил свой образец с удивительным пониманием правил театральной благопристойности, в то время еще неизвестных во Франции. В особенности его осуждают за небрежение к своему языку. Этим и исчерпывается критика, которой умные люди подвергали великого поэта, а «Цинну» и «Полиевкта» играют перед императрицей римлян <sup>18</sup>, перед императрицей России, перед дожем и сенаторами Венеции, как и перед королем и королевой Франции.

В чем упрекают Шекспира? Вы это знаете, господа: во всем том, что, как вы видели, хвалят китайцы. Это,

как говорит г. Фонтенель в своих «Мирах»<sup>19</sup>, чуть ли не другие принципы мышления. Но, как ни странно, их узаконивал в то время испанский театр, распространявший свое пагубное влияние на всю Европу. Лопе де Вега признавал, что это позор, но Шекспир не имел мужества это признать. Что должны были сделать англичане? То же, что сделали французы,— исправиться.

Госпожа Монтегю осуждает Расина за то, что в своих совершенных творениях он постоянно обращался к теме любви, и любовь служит основой тех немногих трагедий, которые он нам оставил, за исключением «Эсфири» и «Гофолии». Без сомнения, прекрасно, что дама осуждает всевластную страсть, благодаря которой царит ее пол, но пусть она посмотрит «Беренику», которую мы сами столь осуждали за то, что она являет собой лишь любовную идиллию, пусть роль главного действующего лица этой идиллии исполнит такая актриса, как мадемуазель Госсен, и я ручаюсь, госпожа Монтегю прольет слезы. Я видел, сколь растроган был прусский король<sup>20</sup> при одном чтении «Береники», когда стихи произносились, как их должно произносить, что случается весьма редко. Какие чары исторгли слезы из глаз этого героя и философа? Одно лишь волшебство стиха истинного поэта, qui invenit verba quibus deberent loqui. Критические суждения рассудка никогда не лишают наслаждения чувство. Пусть строгий ум сколько угодно порицает Расина, его пьесы останутся дороги вашему сердцу. У тех, кому известна чрезвычайная трудность и тонкость французского языка, никогда не пропадет желание читать и слушать стихи этого неподражаемого поэта, которого не называют великим только потому, что у него не было брата<sup>21</sup>, от коего его следовало бы отличать. Если можно упрекать его в том, что он поэт любви, то надобно осудить и четвертую книгу Вергилия<sup>22</sup>. Его характерам и его стилю иногда недостает силы; то же самое говорили о Вергилии, но у того и другого мы восхищаемся неизменным изяществом.

Госпожа Монтегю старается проникнуться красотами Еврипида, чтобы остаться нечувствительной к совершенствам Расина. Мне было бы ее очень жаль, если бы, к несчастью, ее не растрогала до слез неподражаемая французская «Федра» и не потрясла трагедия «Ифигения». Она, кажется, весьма ценит Брюмуа, потому что Брюмуа в качестве переводчика Еврипида, по-видимому, отда-

ет греческому поэту предпочтение перед французским. Но если бы она знала, что Брюмуа переводит грека весьма неточно, если бы она знала, что слов «вы там будете, дочь моя» нет у Еврипида<sup>23</sup>, если бы она знала, что Кли-темнестра обнимает колени Ахилла как в греческой пьесе, так и во французской (хотя Брюмуа позволяет себе измышлять обратное), если бы, наконец, ее ухо освоилось с чарующей мелодичностью, которую мы находим у одного Расина из всех трагиков Европы, тогда госпожа Монтегю изменила бы свое мнение.

«Ахилл Расина,— говорит она,— походит на предприимчивого молодого любовника, а между тем «Ифигения» — одна из лучших французских трагедий». Я сказал бы ей: «А между тем, мадам, эта трагедия — нетленный шедевр, украшающий блистательный век Людовика XIV — нашу славу и наш недостижимый образец. Если мы негодовали на госпожу де Севинье<sup>24</sup>, которая так хорошо писала и дурно судила о литературе, если нас возмущает та пристрастность, то слепое предубеждение, которое побудило ее сказать, что «мода любить Расина пройдет, как мода пить кофе», посудите сами, мадам, как нас должно огорчать, что столь образованная особа, как Вы, не воздаст должного величайшему достоинству столь великого человека. Я говорю это в минуту, когда мои глаза еще увлажнены слезами восхищения и умиления, которые исторгла у меня прочитанная в сотый раз «Ифигения».

Я должен добавить, что с этим неоценимым достоинством — умением волновать сердца на протяжении пяти актов — у Расина сочетается достоинство более редкое и менее приметное, которое состоит в том, что он на протяжении пяти актов столь искусно преодолевает трудность рифмы и размера, что ни в одной строке, ни в одном слове не чувствуется ни малейшей стесненности, хотя поэт был постоянно стеснен. Эта черта и отличает немногие хорошие стихи, написанные на нашем языке. Госпожа Монтегю ни во что не ставит преодоленную трудность. Но, мадам, не забываете ли Вы, что никогда не существовало на земле такого искусства и даже такого развлечения, которое не ценилось бы сообразно с его трудностью? Разве не старались в древнейшие времена затруднить разгадывание загадок, которые цари задавали друг другу? Разве не приходилось атлетам преодолевать величайшие трудности во всех играх, которые устраивались в Греции,

начиная с метания диска и кончая гонками на колесницах? Разве легки были наши турниры, наши конные состязания? Что я говорю! Разве жалкие карточные игры привлекают ныне вельмож, которые повсюду, от Петербурга до Мадрида, губят свои дни в вялой праздности, не одной только трудностью комбинаций, избавляющей их от дремотной скуки?

Поэтому весьма странно и, осмелюсь сказать, чудовищно пытаться отнять у поэзии то, что отличает ее от обычной речи. Белые стихи были придуманы только из лени и неспособности писать рифмованные стихи, как мне не раз признавался прославленный Поп. Вставлять в трагедию целые сцены в прозе — значит выказывать еще более постыдную беспомощность.

Греки поместили муз на вершине Парнаса, без сомнения, лишь для того, чтобы подчеркнуть заслугу и счастье тех, кто может подняться к ним, одолев все препятствия. Не уничтожайте же эти препятствия, мадам, оставьте существовать преграды, которые отделяют хорошее общество от шарлатанов и верящих им простаков. Пусть Поп подражает истинным итальянским талантам, подобным Тассо и Ариосто, которые подчинились стеснительности рифмы, чтобы ее преодолеть. В сущности, когда Буало произнес:

Пишите так стихи, чтобы они свой след  
В умах оставили на много дней и лет,—

разве не подразумевал он, что благодаря рифме слова легче запечатляются в памяти?

Я не льщу себя надеждой, что мои речи и чувства упадут в сердце госпожи Монтегю и что мне суждено обратить в свою веру *divisos orbe Britannos*<sup>25</sup>. Но к чему литературный вопрос делать предметом распри между нациями? Разве у англичан мало своих раздоров, и разве мало неурядиц у нас? Или, вернее, разве у той и другой нации не достаточно великих людей на всех поприщах, чтобы нисколько не завидовать друг другу и ни в чем друг друга не упрекать?

Ах, позвольте мне, господа, повторить вам, что я посвятил часть своей жизни ознакомлению французов с самыми замечательными страницами тех авторов, которые пользовались признанием у других наций. Я первым извлек рупицы золота из грязи, в которой увяз гений Шек-

спира<sup>26</sup>, жертва своего века. Я воздал должное англичанину Шекспиру, как и испанцу Кальдерону<sup>27</sup>, и я никогда не поддавался национальному предрассудку. Смею сказать, что только у моей родины я научился беспристрастным взором смотреть на другие народы. Настоящие писатели во Франции всегда были чужды того спесивого и мелочного соперничества, того возмутительного себялюбия, которое прячется под личиной любви к своей родине и побуждает иных отдавать предпочтение счастливым талантам своих сограждан, творивших в прежние времена, перед достоинствами любого иностранца только для того, чтобы приобщиться к их славе.

Какие только хвалы не расточали мы ученым и мыслителям, подобным Бэкону, Кеплеру, Копернику, вначале даже не пытаясь соревноваться с ними! Как только не прославляли мы великого Галилея, восстановившего в Италии разум в своих правах и пострадавшего за это, первого учителя философии, на которого Декарт, к несчастью, никогда не ссылался!

Мы все теперь ученики Ньютона, мы благодарны ему за то, что он открыл законы мироздания и доказал их истинность, что он научил человеческий род видеть свет, и мы прощаем ему его комментарии к видениям Даниила и Апокалипсису<sup>28</sup>.

Мы восхищаемся метафизикой Локка, единственной в мире со времен Платона, который пытался построить ее, и нам нечего прощать Локку. Разве мы не восхищались бы в той же мере Шекспиром, если бы он воскресил искусство Софокла, как осмеливаются утверждать его переводчик и мадам Монтегю? Разве, будь они правы, г. Лагарп<sup>29</sup>, отстаивающий хороший вкус оружием разума, не возвысил бы свой голос в защиту этого необыкновенного человека? А что он делает? Он, напротив, терпеливо доказывает в своем здравомыслящем журнале то, что чувствуют все: что Шекспир — дикарь с проблесками гения, сверкающими, как искры в кромешной тьме.

Пусть Англия довольствуется своими великими людьми, стяжавшими ей славу на стольких поприщах. Родина Черного принца<sup>30</sup> и Ньютона может обойтись без лавров Софоклов, Зевксисов, Фидиев, Тимофеев<sup>31</sup>, которых у нее еще нет.

Оканчивая свой жизненный путь, я желаю, чтобы на поприщах, где блистали наши великие люди, всегда под-

визались их достойные преемники, чтобы грядущие века сравнились с великим веком Людовика XIV и чтобы потомки тех, кто возвысил его, не выродились, полагая, что превзошли своих предков.

*С глубоким уважением, господа,  
остаюсь вашим нижайшим, покорнейшим  
и премного обязанным вам слугой и собратом.*

---

### РАССУЖДЕНИЕ ПЕРЕВОДЧИКА ОБ «ИРАКЛИИ» КАЛЬДЕРОНА<sup>1</sup>

---

[...] Большая разница между «Ираклием» Кальдерона и «Юлием Цезарем» Шекспира состоит в том, что испанский «Ираклий» — это роман менее правдоподобный, чем сказки из «Тысячи и одной ночи», основанный на крайнем невежестве по части истории и наполненный самыми нелепыми порождениями разнузданной фантазии, тогда как пьеса Шекспира, напротив, являет собой живую картину римской истории от возникновения заговора Брута до смерти последнего. Правда, действующие лица в этой пьесе часто говорят языком пьяниц времен королевы Елизаветы, но по существу она неизменно правдива, а иногда и возвышенна в своей правдивости.

У Кальдерона тоже есть возвышенные места, но почти нигде нет ни правдивости, ни правдоподобия, ни естественности. На нашем языке написано много скучных пьес, что еще хуже, но у нас нет ничего, похожего на это варварское безумство. [...]

Великое несчастье Лопе и Шекспира заключалось в том, что они были актерами, но ведь и Мольер был актером, однако он не покорился отвратительным вкусам своего века, а заставил современников перенять свой собственный вкус.

Разумеется, есть хороший и дурной вкус, иначе не было бы никакой разницы между народными песенками и второй книгой Вергилия, и уличные певцы были бы вправе сказать нам: у нас свой вкус, у Августа, Мецената,

Поллиона, Вария<sup>2</sup> был свой, и Самаритянка<sup>3</sup> стоит Аполлона Палатинского<sup>4</sup>.

«Но кто будет нашими судьями?» — скажут приверженцы этих неправильных и странных пьес. Кто? Все нации, за исключением вашей. Если вы убедитесь, что просвещенные люди всех стран, *quibus est equus, et pater, et res*<sup>5</sup> высоко ценят вторую, третью, четвертую и шестую книги Вергилия и знают их наизусть, то будьте уверены, что это творения гения, сохраняющие свою красоту для всех времен и народов; если вы увидите, что прекрасным отрывкам из «Цинны» и «Гофолии» рукоплещут в театрах всей Европы от Петербурга до Пармы, то сделайте вывод, что эти трагедии восхитительны, несмотря на их недостатки, но если ваши трагедии играют только у вас, что можно из этого заключить?

---

---

---

РАЗДЕЛ II

---

---

СТАТЬИ  
ИЗ «ФИЛОСОФСКОГО  
СЛОВАРЯ»

---

---



---

## ДРЕВНИЕ И НОВЫЕ <sup>1</sup>

---

Великая тяжба древних и новых все еще не разрешена, она тянется с серебряного века, сменившего золотой. Люди всегда утверждали, что доброе старое время было куда лучше настоящего. Нестор в «Илиаде», увещевая, как мудрый посредник, Ахилла и Агамемнона, начинает свою речь словами<sup>2</sup>: «Мне довелось некогда жить с людьми, с которыми вам не сравняться, нет, никогда я не видел и не увижу мужей, столь великих, как Дриас, Сеней, Эксадиус и богоравный Полифем».

Будущее отомстило за этот нелестный комплимент Нестора, которого напрасно превозносят те, кому мила лишь седая древность: никто не знает ныне Дриаса, никто ничего не слышал о Сенее или Эксадиусе, что же до богоравного Полифема, то он пользуется не слишком доброй славой — не считать же за знак божественности единственный огромный глаз во лбу и привычку поедать людей в сыром виде.

Лукреций, не колеблясь, утверждает<sup>3</sup>, что природа выродилась (кн. II, ст. 1160—1162):

Истощена земля, природа захирела,  
И жалкий человек рукой окостенелой  
Бесплодные поля не в силах оживить

Древность полна похвал другой, еще более давней древности.

Нам верить свойственно в любые времена,  
Что некогда и ночь была не так темна,  
И реки молока текли с веселым звоном,  
И был зимою луг покрыт ковром зеленым,  
И властелин земли, бездельный человек,  
Самодовольно жил среди ленивых нег.  
Он, призванный к труду, любил одну лишь праздность  
и т. д.

Гораций в своем Послании Августу изящно и убедительно оспаривает этот предрассудок. «Неужели,— говорит он,— наши стихи подобны нашему вину<sup>4</sup>: чем старее, тем дороже?» И продолжает:

Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse<sup>6</sup>  
 Compositum illepideve putetur, sed quia nuper;  
 Nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci.

• • • • •  
 Ingeniis non ille favet plauditque sepultis;  
 Nostra sed impugnat; nos nostraque evidus odit etc.

Мне попался этот отрывок в свободном переложении:

Прекрасна красота всегда,  
 И новизна ей не вредна.  
 Восславим же ее творенья!  
 Но петь хвалы мы не должны  
 Бездарным виршам старины,  
 Достойным смеха иль презренья.  
 Не потому кричит Зонл:  
 — Ах, книги древних! Кладезь истин! —  
 Что мертвых страстно возлюбил:  
 Ему живущий ненавистен

Ученый и изобретательный Фонтенель высказывает такое суждение: «Вопрос о превосходстве древних над новыми, ежели в нем однажды как следует разобраться, сводится к выяснению, были ли некогда деревья в нашей сельской местности выше, нежели теперь. Если они действительно были выше, то Гомер, Платон, Демосфен не найдут себе равных в последние столетия, но если наши деревья столь же высоки, сколь деревья былых времен, то и мы можем сравняться с Гомером, Платоном и Демосфеном.

Разъясним этот парадокс. Если древние были умнее нас, значит их мозг был лучше устроен, состоял из более твердых или более тонких волокон, содержал больше жизненных соков; но почему мозг мог быть в те времена устроен лучше? Тогда и деревья должны были быть выше и красивее, ибо если природа была моложе и мощнее, то ее мощь и молодость должны были сказаться на деревьях в той же мере, что и на мозге человека» («Вольные рассуждения о древних и новых...» т. IV, изд. 1742 г.).

Позвольте сказать прославленному академику, что вопрос отнюдь не в этом. Речь идет не о том, чтобы выяснить, может ли природа произвести в наши дни гениев столь же великих и произведения столь же прекрасные, как во времена греческой и латинской древности; мы хотим знать, есть ли они у нас на самом деле. Вовсе не исключено, что в лесу Шантйи произрастают дубы не менее высокие, чем в Додоне<sup>6</sup>, но коль скоро предполагается, что дубы Додо-

ны разговаривали, очевидно у них было огромное преимущество перед нашими, которые, по всей вероятности, так никогда и не заговорят.

Ламотт, человек остроумный и талантливый, заслуживший признание произведениями в различных жанрах, поддерживал в одной из од<sup>7</sup>, где было немало удачных строк, сторонников новых. Вот один из стансов этой оды:

Не преисполнен я почтенья  
К далеким предкам, лжебогам:  
В нас тот же светоч разуменья,  
Дар песен свойственен и нам.  
Ужели, в ослепленьи неком,  
К одним лишь римлянам и грекам  
Была щедрa природа-мать,  
А остальным земным народам  
Она, как пасынкам-уродам,  
Во всем решила отказать?

Можно было бы ему ответить: относитесь к старшим с уважением, но без преклонения. Подобно Вергилию и Горацию, вы обладаете умом и дарованиями, но ум у вас, быть может, иной. Быть может, и гений их был выше вашего, и творили они на языке более богатом и гармоничном, нежели языки современные, являющие собой смесь чудовищного наречья кельтов и испорченной латыни.

Ничего странного в природе нет; но вполне вероятно, что она одарила афинян землей и небесами более благоприятствующими воспитанию определенного рода дарований, нежели Вестфалия и Лимузен. Не исключено также, что афинское правительство, действуя в лад с климатом, вложило в голову Демосфена нечто, чего воздух Кламара и Ла Гренуйера, а также правительство кардинала де Ришелье отнюдь не вкладывали в голову Омера Талона и Жерома Биньона<sup>8</sup>.

Кто-то ответил в свое время Ламотту следующим куплетом:

Богам старайся поклоняться,  
Пусть даже чужд тебе их род.  
Но если предок твой — Гораций,  
Неблагодарен ты, Ламотт.  
Природа-мать не бессердечна:  
К Данше она скупа, конечно,  
Зато Расин — какой богач!  
Тибуллa<sup>9</sup> баловала с детства,  
Зато лишен ее наследства  
Бедняга Лашапель, хоть плачь!

Этот спор решается делами. Была ли древность до эпохи Плутарха <sup>10</sup> богаче великими произведениями искусства, нежели последние века, начиная с века Медичи и кончая веком Людовика XIV?

Китайцы более чем за двести лет до начала нашей эры выстроили великую стену, но она не спасла их от татарского нашествия. Египтяне за три тысячи лет до того отяготили землю своими удивительными пирамидами, имевшими в основании около девяноста тысяч квадратных футов. Никто не сомневается, что, если бы сейчас затеяли столь же бесполезные сооружения, их трудно было бы воздвигнуть, даже вложив много денег. Великая китайская стена — памятник страха; пирамиды — памятники тщеславия и предрассудков. То и другое — свидетельство долготерпения народа, но отнюдь не высшего гения. Ни египтянам, ни китайцам не удалось бы изваять ни одной статуи, подобной тем, какие создают наши скульпторы сегодня. [...]

#### О БУАЛО И РАСИНЕ

Буало и Расин, защищая древних против Перро... остергались касаться астрономии и физики. Буало ограничился оправданием Гомера <sup>11</sup>, он ловко обошел молчанием недостатки греческого поэта... Буало добивается одного — поднять на смех Перро, врага Гомера. Перро плохо понял какое-то место или, хорошо его понимая, плохо перевел. Буало этого довольно, он использует сие ничтожное преимущество и ополчается против Перро, обзывает его невеждой, плоским писателем. Перро хоть и часто ошибался, но нередко бывал и прав <sup>12</sup>, отмечая противоречия, повторы, монотонность в описании битв, долгие речи во время сражений, непристойности, непоследовательность поведения богов в поэме и прочие серьезные промахи, совершенные греческим поэтом. Одним словом, Буало скорее удалось высмеять Перро, нежели оправдать Гомера.

О НЕСПРАВЕДЛИВОСТИ  
И НЕДОБРОСОВЕСТНОСТИ РАСИНА  
В СПОРЕ ПРОТИВ ПЕРРО  
ПО ПОВОДУ ЕВРИПИДА  
И О НЕТОЧНОСТИ БРЮМУА

Расин пользовался тем же приемом, ибо в язвительности нисколько не уступал Буало. Хотя не сатира (в отличие от Буало) создала ему славу, он не отказывал себе в удовольствии поймать противника на ничтожной и вполне извинительной ошибке в истолковании Еврипида, сознавая при этом собственное превосходство перед тем же Еврипидом. Он также вдоволь глумится над Перро и его сторонниками за их критику «Алкесты» Еврипида<sup>13</sup>, приравнявшись к тому, что эти господа были, себе на горе, введены в заблуждение опечатками в издании Еврипида и приняли несколько реплик Адмета за реплики Алкесты; но это не меняет дела, Адмет у Еврипида держится в разговоре с отцом недостойно — так было бы сочтено в любой стране, — он яростно упрекает отца за то, что тот не умер ради него.

«Что я слышу, — отвечает ему царь, его отец, — к кому вы столь надменную речь обращаете? К лидийскому или фригийскому рабу? Или вам неведомо, что я рожден свободным и фессалийцем? (Прекрасная речь в устах царя и отца!) Вы оскорбляете меня, как последнего из людей. Где существует закон, велящий отцам умирать ради детей? На земле каждый живет для себя. Я выполнял мои обязанности по отношению к вам. В чем моя вина перед вами? Требовал ли я, чтобы вы умерли ради меня? Вам дорог этот свет, а разве мне он не дорог?.. Вы обвиняете меня в трусости... Вы сами трус, вы, не краснея, принуждаете вашу жену даровать вам жизнь, умерев за вас... Вправе ли вы после этого обзывать трусами тех, кто отказывается сделать для вас то, на что у вас самого не хватает мужества?.. Послушайте меня, умолкните... Вы любите жизнь, но другие любят ее не меньше... Поверьте, что, если вы не перестанете меня оскорблять, вам придется выслушать жестокие истины».

Тут вступает хор. «Достаточно, слишком много уже сказано с обеих сторон, остановитесь, старец, перестаньте бранить сына».

Хору надлежало бы скорее сделать суровый выговор

сыну за грубость в разговоре с отцом, за горькие попреки в том, что тот не умер.

Конец сцены выдержан в том же духе.

«Ферет (*сыну*). Ты обвиняешь отца, не будучи им оскорблен.

Адмет. О, я отлично понял, что вы хотите долго жить.

Ферет. А ты? Разве не опускаешь ты в могилу ту, которая умерла ради тебя?

Адмет. Ах, самый подлый из людей, это доказательство твоей трусости.

Ферет. Во всяком случае, ты не можешь сказать, что она умерла ради меня.

Адмет. Да будет воля неба, понадобится и я тебе.

Отец. Лучше женись сразу на нескольких женщинах, чтобы они своей смертью обеспечили тебе более долгую жизнь».

После этой сцены выходит слуга и в полном одиночестве сообщает о прибытии Геракла. «Это чужеземец,— говорит он,— который сам открыл дверь и уселся за стол, он гневается, что ему недостаточно быстро подают еду, он непрестанно подливает вино в свою чашу, хлещет то красное, то белое, не перестает пить и распевать дурные песни и совсем не предается горю по царю и его супруге, коих мы оплакиваем. Нет сомнений, что это какой-то проходимец, бродяга и убийца».

Может показаться странным, что Геракла принимают за ловкого пройдоху; не менее странно и то, что Геракла, друга Адмета, не знают в доме. И еще более странно, что Гераклу ничего не известно о смерти Алкесты в момент, когда ее опускают в могилу.

Не следует спорить о вкусах, но ясно, что таких сцен в наше время не потерпели бы даже на ярмарке.

Брюмуа, которому мы обязаны «Театром греков» и не слишком тщательным переводом Еврипида, всячески защищает сцену между Адметом и его отцом; никому не додуматься, как он это делает. Начинает он с того, что «греки не находили ничего предосудительного в вещах, которые на наш взгляд непристойны и чудовищны; отсюда следует заключить, что они были не совсем такими, какими мы их себе представляем, одним словом, взгляды переменялись». Можно возразить, что просвещенные нации никогда не меняли своих взглядов на необходимость уважения детей к родителям.

«Кто усомнится,— добавляет Брюмуа,— что на протяжении столетий менялись представления и о более важных нравственных правилах». Возразим: более важных правил не существует.

«Француз оскорблен,— продолжает он,— и так называемый французский здравый смысл требует, чтобы оскорбленный подверг себя риску поединка и либо убил обидчика, либо погиб сам, спасая свою честь».

Ответим, что этого требует не только так называемый «французский здравый смысл», но и здравый смысл всех народов Европы без исключения.

«Мы не вполне ощущаем, насколько смешным покажется это правило через две тысячи лет и как оно было бы освистано во времена Еврипида».

Это правило жестоко и неумолимо, но не смешно, и оно отнюдь не было бы освистано и во времена Еврипида. Имеется немало примеров поединков и у греков и у азиатов. В самом начале первой книги «Илиады» мы видим Ахилла, наполовину вытащившего свой меч из ножен. Он готов был уже сразиться с Агамемноном, если бы Минерва не явилась, чтоб оттащить его за волосы, и не заставила вложить меч в ножны.

Плутарх сообщает о поединке Гестифиона и Кратера<sup>14</sup>, их разнял Александр. Квинт Курций<sup>15</sup> рассказывает, что два других воина Александра бились в его присутствии, один был вооружен по всей форме, у другого, атлета, была только дубинка, причем именно он одержал победу над противником.

К тому же, прошу прощения, какое отношение имеет поединок к попрекам, коими обмениваются Адмет и его отец Ферет, обвиняя друг друга в чрезмерной любви к жизни и в трусости?

Я ограничусь этим примером слепоты переводчиков и толкователей: если уж Брюмуа, самый беспристрастный из всех, заблуждается до такой степени, чего ждать от остальных? Но если бы Брюмуа, Дасье и им подобные были здесь, я охотно спросил бы их, так ли уж остроумна, на их взгляд, речь, которую Полифем держит у Еврипида<sup>16</sup>: «Мне не страшны молнии Юпитера. Не знаю, выше ли, могущественнее ли, чем я, этот Юпитер. Что мне за дело до него? Когда он проливает дождь на землю, я запираюсь в моей пещере, я ем телячье жаркое или дичь, а потом растягиваюсь во весь рост, выпиваю залпом боль-

шой кувшин молока, развязываю плащ и испускаю звук, который стоит раскатов грома». У толкователей Еврипида, должно быть, не слишком чувствительный нос, ежели им не отвратителен звук, испускаемый наевшимся до отвала Полифемом.

Они говорят, что афинский партер смеялся этой шутке и «что у афинян глупость никогда не вызывала смеха». Как! Афинская чернь была умнее двора Людовика XIV? Разве чернь не одинакова повсюду?

Из этого не следует, что у Еврипида и тем более у Софокла нет ничего прекрасного, но их недостатки еще значительней. Смеем утверждать, что прекрасные сцены Корнеля и трогательные трагедии Расина столь же превосходят трагедии Софокла и Еврипида, как оба эти грека превосходят Фесписа<sup>17</sup>. Расин чувствовал свое огромное превосходство над Еврипидом, но хвалил греческого поэта, дабы унижить Перро.

Мольер в лучших своих пьесах превосходит чистого, но холодного Теренция<sup>18</sup> и балагура Аристофана, так же как и фигляра Данкура<sup>19</sup>.

Таким образом, существуют виды поэзии, где новые писатели возвышаются над древними, и другие, весьма немногочисленные, где мы стоим ниже их. К этому и сводится весь спор.

#### СОПОСТАВЛЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ПРОСЛАВЛЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Разум и вкус повелевают, думается мне, различать у древнего писателя, равно как и у нового, дурное и хорошее, которые нередко соседствуют. Должно испытывать восторг перед стихом Корнеля, коему нет равного ни у Гомера, ни у Софокла, ни даже у Еврипида, приближающегося к Корнелю:

«Но что же должен был он сделать? — Умереть»

Однако с той же трезвостью и справедливостью надлежит осудить строки, которые следуют за этим стихом.

Восхищаясь возвышенной картиной в последней сцене «Родогуны»<sup>20</sup>, разительным контрастом персонажей, мощью красок, человек со вкусом заметит, однако, и другое — сколь много ошибок совершает автор, создавая эту ужасающую сцену, до какой степени поведение Родогуны



не согласуется с ее характером, какими извилистыми путями нужно было пройти, чтобы достичь этой величественной и трагической развязки.

Тот же беспристрастный судья не устанет воздавать должное Расину за искусное и изящное построение его трагедий, которые, быть может, только одни и были со времен Эсхила и до великого века Людовика XIV задуманы безупречно от первой до последней реплики. Его тронет это изящество, эта чистота языка, эта правдивость характеров, которую не встретишь у других писателей; величие без напыщенности, которое, собственно, только и есть величие, естественность, которая никогда не впадает в пустую декламацию, в софистические прения, в мысли, равно ложные и изощренные, нередко выраженные при этом весьма замысловато, в адвокатскую риторику, уместную скорее в провинциальных школах, нежели в трагедии.

Но он же заметит у Расина недостаток силы и однообразия некоторых характеров, галантность, а подчас даже жеманство объяснений в любви, уместные скорее в идиллии или элегии, нежели на театре, где им подобает дышать страстью. Он посетует, найдя во многих отменно написанных сценах лишь приятное изящество, а не пламенное красноречие, которое захватывает и увлекает; ему будет огорчительно, что он испытывает лишь легкое волнение и вынужден ограничиться одобрением, тогда как ему хотелось бы, чтобы его ум был поражен, а сердце потрясено.

Точно так же он будет судить и о древних — не по их именам и не по времени, когда они жили, а по самим их творениям; привлекать должна не трехтысячелетняя древность, а сам предмет. Коли дарик<sup>21</sup> худо отчеканен, какая мне радость от того, что на нем изображен сын Гистаспа<sup>22</sup>? Монета Варена<sup>23</sup> новее, но куда красивее.

Если бы живописец Тимант<sup>24</sup> выставил сейчас рядом с полотнами Пале-Рояля свою картину заклятия Ифигении, писанную четырьмя красками, и если бы он нам сказал: «Умные люди в Греции заверили меня, что я проявил замечательную искусность, прикрыв лицо Агамемнона из опасения, как бы его страдания не заслонили страданий Клитемнестры и слезы отца не нанесли урона величию монарха», — истинные ценители ответили бы ему: «Сие есть ухищрение ума, а не находка живописца, покрывало на

лице вашего главного персонажа портит картину, вы погребили против вашего искусства. Взгляните на шедевр Рубенса<sup>25</sup>, который сумел передать на лице Марии Медичи родовые муки, изнуренность, радость, улыбку, нежность, притом не в четырех цветах, а всеми красками природы. Если вы хотели, чтобы Агамемнон несколько скрыл свое лицо, он мог это сделать, прижав руки ко лбу, к глазам, но нельзя было набрасывать на него покрывало, которого мужчины никогда еще не носили и которое столь же неприятно для взора, столь же неживописно, сколь и не соответствует одеянию царя. Вам надлежало показать слезы, которые герой пытается скрыть, вам надлежало показать мышцы его лица, искаженные судорогой преодолемых страданий; вам надлежало передать в его позе величие и отчаяние. Вы грек, а Рубенс бельгиец, но бельгиец одержал верх».

#### ОБ ОДНОМ МЕСТЕ У ГОМЕРА

Однажды сошлись в библиотеке лорда Честерфильда флорентиец — литератор, человек здравомыслящий и со вкусом, — оксфордский профессор и шотландец, превозносивший поэму Фингала<sup>26</sup>, сочиненную, по его словам, на языке Уэльского края, который до сих пор еще употребителен в Нижней Бретани.

«Сколь прекрасна древность! — вскричал он. — Поэма Фингала передавалась из уст в уста на протяжении почти двух тысяч лет и дошла до нас неискаженной. Вот до какой степени истинная красота властвует над умами людей!» И он прочел собравшимся начало поэмы Фингала.

«Кухулин сидел у стен Туры под деревом с трепещущей листвою, его копьё опиралось на замшелый утес, щит лежал в ногах, на траве. Кухулин был погружен в воспоминания о великом Карбаре, герое, убитом им на войне. Моран, сын Фитхла, Моран, часовой океана, предстал перед ним.

«Встань, — сказал он, — встань, о Кухулин. Я вижу корабли Сварана, врагам нет числа, и немало героев приближается к нам по черным волнам моря».

Кухулин с синими глазами ответил ему: «О, Моран, сын Фитхла, вечно ты дрожишь, твой страх умножает число врагов. Не царь ли это пустынных гор идет мне на по-

мощь по равнинам Уллина?» «Нет,— сказал Моран,— это сам Сваран, он огромен, как ледяная гора, я видел его копье, оно подобно высокой сосне, ободранной ветрами, щит его подобен восходящей луне; он сидел на прибрежной скале и был подобен туче, покрывающей горы», и т. д.

«Да, это поистине слог Гомера! — сказал тогда оксфордский профессор.— Но что еще замечательнее, эта поэма напоминает мне образцы высокого древнееврейского красноречия. Мне так и слышатся отрывки прекрасных псалмов:

«Проси у меня, и дам народы в наследие тебе. Ты поразишь их жезлом железным, сокрушишь их, как сосуд горшечника, сокрушишь зубы нечестивых».

«Всколебалась земля и подвиглись основания гор, ибо разгневался бог на горы и обрушил на них град и горящие угли» [...]

Флорентиец, выслушав с большим вниманием псалмы, прочитанные доктором, и первые строки Фингала, оглашенные шотландцем, признался, что его не тронуло все это азиатское великолепие и что он предпочитает простой и благородный слог Вергилия.

При этих словах шотландец побледнел от гнева, а оксфордский доктор с пренебрежением пожал плечами, но лорд Честерфильд подбодрил флорентийца поощрительной улыбкой.

Раззадоренный флорентиец, чувствуя поддержку, сказал им: «Господа, нет ничего легче, как преувеличивать, насиловать природу, нет ничего труднее, как ей подражать. Я из тех, кого в Италии именуют «*improvisatori*», и без труда могу неделю кряду говорить с вами подобными стихами в восточном стиле, ибо куда как нетрудно выражаться напыщенно, небрежными стихами, отягощенными эпитетами, которые вдобавок, как правило, повторяются, могу громоздить одну битву на другую и рисовать химеры».

«Как? — сказал профессор.— Вы можете создать у нас на глазах эпическую поэму?» «Да, но только не разумную поэму, писанную правильным стихом, как у Вергилия,— ответил итальянец,— а поэму, в которой я отдамся произволу мыслей, не заботясь об их упорядочении».

«Бьемся об заклад, что это невозможно»,— сказали шотландец и оксфордец. «Хорошо, предложите мне тему»,— возразил флорентиец. Лорд Честерфильд предло-

жил историю Черного принца, который, взяв верх в битве при Пуатье, установил мир после одержанной победы.

Импровизатор сосредоточился и начал так:

«О, муза Альбиона, о дух, ведущий героев, воспойте со мною не бесплодный гнев мужа, неумолимого к друзьям и недругам, не героев, коим боги благоприятствуют поочередно, не имея на то никаких оснований, не осаду города, что так и не будет взят, не невероятные подвиги легендарного Фингала, но истинные победы, одержанные героем столь же скромным, сколь отважным, повергшим во прах своим мечом королей, но отнесшимся к побежденным врагам с уважением.

Уже Георгий<sup>27</sup>, Марс Англии, спустился с высот эмпирея верхом на бессмертном своем скакуне, пред которыми самые гордые кони Лимузена бегут, подобно бляющим овцам и нежным ягнятам, что всем стадом, теснясь друг на друга, устремляются в хлев, дабы укрыться, завидев страшного волка со сверкающими глазами, вздыбленной шерстью и пастью, исторгающей пену, который, вышед из тьмы лесов, угрожает стадам и пастухам яростью своих зубов, жадных до крови.

Мартеи<sup>28</sup>, славный хранитель жителей плодородной Турени, Женевьева<sup>29</sup>, добрая богиня народов, утоляющих жажду водами Сены и Марны, Дени<sup>30</sup>, который на глазах у людей и бессмертных нес свою голову в руках,— все они задрожали при виде великолепного Георгия, пересекавшего просторное лоно небес.

Голова его покрыта золотым шлемом, украшенным бриллиантами, которыми были замощены площади небесного Иерусалима в дни, когда сей град открылся взору смертных на время сорока дневных оборотов лучезарного светила и его непостоянной сестры, одаряющей своим мягким сиянием ночной мрак.

В его руке грозное и священное копьё, которым полубог Михаил<sup>31</sup>, исполнитель кар, ниспосланных Вседержителем, пригвоздил в первые дни творенья извечного врага мира и Создателя. Самые прекрасные перья ангелов, хранителей престола, отделенные от их бессмертных спин, вьются на его шлеме, вокруг которого царят ужас, братоубийственная война, неумолимая ненависть и смерть, которая кладет конец всем бедствиям и злосчастиям смертных. Он подобен комете, рассекающей в своем стремительном полете орбиты пораженных светил, оставляя далеко

за собой след бледного и страшного света, предвещающего слабым людям падение королей и наций.

Он остановился на берегах Шаранты, и грохот его бессмертного оружия долетел до самых сфер Юпитера и Сатурна. Он сделал два шага и достиг тех мест, где сын великодушного Эдуарда ожидал сына неустрашимого Филиппа де Валуа<sup>32</sup>.

Флорентиец продолжал в том же духе более четверти часа. Слова исходили из уст его, как выражается Гомер, гуще и изобильнее, нежели снега, выпадающие зимой, однако слова его не были столь холодны; они напоминали скорее те быстрые искры, что вылетают из пышущего пламенем горна, когда циклопы куют молнии Юпитера на звонкой наковальне.

Его противники были, наконец, вынуждены попросить, чтобы он умолк, признав, что оказалось куда легче, нежели они полагали, расточать гигантские образы, призывая себе на помощь небо, землю и ад, но они продолжали настаивать, что вершина искусства состоит в переплетении трогательного и нежного с высоким.

«Есть ли, к примеру, что-либо столь же высоконравственное и в то же время исполненное томной неги, как зрелище Юпитера, возлежащего со своей супругой на горе Ида?» — сказал оксфордец.

Тогда взял слово лорд Честерфильд. «Господа,— сказал он,— я прошу прощения за то, что вмешиваюсь в ваш спор; возможно, у греков и считалось интересным зрелище бога, возлежащего на горе со своей супругой, но я не вижу, что здесь тонкого или привлекательного. Соглашусь с вами, что косынка, которую комментаторам и подражателям угодно было назвать «поясом Венеры»,— образ прелестный, но мне так и не удалось понять, ни почему она обладала свойствами снотворного, ни как представляла себе Юнона ласки повелителя богов, ежели она его усыпила. Нечего сказать, очарователен бог, который засыпает от подобного пустяка. Клянусь вам, меня в дни моей юности не так легко было погрузить в дрему. Не знаю, благородно ли, приятно ли, интересно ли, умно ли, прилично ли, чтобы Юнона говорила Юпитеру: «Если уж вы непременно хотите ласкать меня, отправимся на небо<sup>33</sup>, в ваши покои, выстроенные Вулканом, где такие крепкие запоры, что никто из богов не сможет туда проникнуть».

Я не могу также понять, каким образом Сон, коего

Юнона просит усыпить Юпитера, оказывается божеством столь бодрым. В мгновение ока он прибывает на гору Ида с островов Лемноса и Имброса — неплохо отправляться одновременно с двух островов! Затем он влезает на сосну и тотчас устремляется к кораблям греков, ищет Нептуна, находит его, заклинает даровать в этот день победу греческой армии и столь же стремительно возвращается на Лемнос. Я не встречал никого проворнее этого Сна.

Наконец, если уж в эпической поэме непременно нужно, чтобы кто-то с кем-то спал, то мне, признаюсь, востораз любезнее свидания Альцины с Роже и Армиды с Рено<sup>34</sup>.

Пойдемте, дорогой мой флорентиец, вы прочтете мне эти две очаровательные песни Ариосто и Тассо».

Флорентиец не заставил себя просить. Лорд Честерфильд был в восторге. Шотландец тем временем перечитывал Фингала, оксфордский профессор перечитывал Гомера, и все были довольны. Скажем в заключение: счастлив тот, кто, расставшись с предрассудками, чувствителен к достоинствам и древних и новых авторов, равно ценит в них прекрасное, равно видит слабости и их прощает.

---

## ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО<sup>1</sup>

---

### ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ТРАГЕДИЯ, КОМЕДИЯ, ОПЕРА

«*Ranem et circenses*»<sup>2</sup> — заповедь для всех народов. Чем истреблять жителей Карибских островов, не лучше ли было бы пленить их разными зрелищами, балаганами, фокусами, музыкой. Они бы легко покорились. Есть свои зрелища для людей всякого состояния; чернь жаждет, чтобы услаждали ее взор. Это присуще и многим высокопоставленным особам. Души просвещенные и чувствительные нуждаются в трагедиях и комедиях.

Сей род искусства начинается повсюду с повозок Фесписа<sup>3</sup>, вослед являются свои Эсхилы, далее свои Софок-

лы и Еврипиды, гордость нации, а затем все клонится к упадку: таков закон развития человеческого духа.

Не буду здесь говорить о греческом театре. В современной Европе о нем написано больше толкований, нежели Еврипид, Софокл, Эсхил, Менандр и Аристофан вместе создали драматических произведений. Приступим сразу к новой трагедии.

Ею так же, как и возрождением всех иных искусств, мы обязаны итальянцам. Правда, начали они в тринадцатом веке, а может и раньше, с фарсов, сюжеты которых весьма неуместно черпали из Ветхого и Нового завета. Это недостойное заблуждение немедля охватило Испанию и Францию: театр пошел по порочному пути, подражая опытам святого Григория Богослова, который стремился противопоставить театр христианский языческому театру Софокла и Еврипида. Святой Григорий сообщил своим пьесам известное красноречие и достоинство, итальянцы же и их подражатели не вкладывали в свои ничего, кроме пошлости и шутовства.

Наконец, около 1514 года прелат Триссино, автор эпической поэмы под названием «*Italia liberata da'Gothi*»<sup>4</sup>, создал свою трагедию «Софонисба», первую в Италии и тем не менее правильную. Он соблюл в ней все три единства — места, времени и действия. Он ввел в нее хор на манер древних. Ей не хватало только таланта. Она была растянута и высокопарна. Но, сообразуясь со временем, когда она была создана, ее надлежит оценить как истинное чудо. Пьеса была представлена в Виченце, и город специально выстроил по сему случаю великолепный театр. Все литераторы того прекрасного века съехались на спектакли и рукоплескали этому достойному всяческого уважения начинанию, как оно того заслуживало.

В 1516 году папа Лев X почтил своим присутствием «Розамунду» Ручеллаи. Тогдашние трагедии, а их творили все наперебой, были писаны правильным, чистым и естественным слогом; но вот что странно — почти все они отличались некоторой холодностью, ибо трудно освоить диалог в стихах, и гении, искусство которых властвует над душами, весьма редки; «Торрисмондо» Тассо<sup>5</sup> оказался еще безжизненней прочих трагедий.

Только в «*Pastor Fido*» Гварини впервые появились трогательные сцены, которые заставляли проливать слезы, брали за сердце и потому невольно запоминались наи-

зуть; отсюда и выражение «*getenig rag søug*» — «то, что трогает сердце», запечатлевается в памяти.

Еще ранее кардинал Библиена возродил истинную комедию, сыграв в отношении ее роль Триссино, вернувшего итальянцам трагедию. Уже в 1480 году, в пору, когда остальные народы Европы прозябали в совершенном неведении изящных искусств, когда повсюду еще царило варварство, этот прелат поставил на театре свою «Каландрию», пьесу интриги и истинного комизма, которой, как и «Мандрагоре» Макиавелли, можно поставить в упрек разве что излишнюю вольность нравов.

В течение почти столетия итальянцы одни владели театром так же, как и ораторским искусством, историей, математикой, всеми жанрами поэзии и всеми художествами, где дух направляет руку.

У французов на всем протяжении пятнадцатого и шестнадцатого веков ставились, как известно, лишь жалкие фарсы.

Испанцы, при всей их искусности и величии духа, сохранили до наших дней прескверный обычай уснащать самым низменным шутовством самые серьезные сюжеты; дурной пример, поданный однажды, способен растлить всю нацию, и привычка обращается в тиранию.

## ОБ ИСПАНСКОМ ТЕАТРЕ

«*Autos sacramentales*»<sup>6</sup> оскверняли испанский театр гораздо дольше, нежели «Мистерии страстей», «Действа о святых», «Моралите» и «Матушка Дура»<sup>7</sup> позорили театр французский. «*Autos sacramentales*» игрались в Мадриде еще совсем недавно. Сам Кальдерон создал их свыше двух сотен.

Передо мной одна из самых известных пьес такого рода, напечатанная в Вальядолиде без года издания — «*Devocion de la missa*»<sup>8</sup>. В ней действуют мусульманский король Кордовы, христианский ангел, публичная девка, два солдата-шута и дьявол. Один из шутов, по имени Паскаль Вивас, влюблен в Аминту. У него есть соперник — Лелио, солдат-магометанин.

Дьявол и Лелио замышляют убить Виваса и полагают, что это сойдет им с рук, поскольку Вивас совершил смертный грех. Но Паскаль просит отслужить мессу тут



же на сцене и сам прислуживает у алтаря. Дьявол таким образом теряет свою власть над ним.

Во время мессы начинается сражение и изумленный дьявол видит Паскаля в гуще боя, хотя тот и продолжает служить мессу. «Ох! Ох! — говорит дьявол. — Я отлично знаю, что одно тело не может одновременно находиться в двух местах, если не считать святого таинства, к которому этот чудак питает такое благоговение». Дьяволу и невдомек, что христианский ангел принял облик доброго Паскаля Виваса и сражался вместо него во время богослужения.

Как можно легко догадаться, король Кордовы терпит поражение, Паскаль женится на своей маркитантке и пьеса заканчивается хвалой мессе.

В любой другой стране такой спектакль сочли бы кощунственным и инквизиция жестоко наказала бы за него, но в Испании он считался назидательным.

В другом литургическом действе Иисус Христос в квадратном парике и дьявол в двурогом колпаке ведут ученые прения, бьются на кулаках, а под конец вместе отплясывают сарабанду.

Некоторые пьесы подобного жанра оканчиваются словами: «*ite, comedia est*»<sup>9</sup>.

Другие пьесы, весьма многочисленные, не имели литургического характера, это трагикомедии и даже трагедии; одна из них называлась «Сотворение мира», другая — «Власа Абсалона». На театре играли «Солнце, покорное человеку», «Бог — щедрый плательщик», «Мажордом Бога», «Благоговение перед почившими». И все эти пьесы именовались «*la Famosa comedia*»<sup>10</sup>.

Кто поверит, что в сей бездне грубых пошлостей время от времени сверкали искры гения?.. Возможно, некоторые из этих варварских пьес не так уж далеки от пьес Эсхила, где греческая религия была предметом театральной игры, как религия христианская во Франции и Испании.

Что такое, в самом деле, Вулкан, который приковывает Прометея к скале<sup>11</sup> по повелению Юпитера? Что такое Сила и Отвага, которые служат Вулкану как помощники палача, если не греческий «*auto sacramentale*»? И если Кальдерон наводнил чертями мадридский театр, разве Эсхил не наводнил фуриями афинский? И если Паскаль Вивас служит на сцене мессу, разве нет в трагедии об Эвменидах<sup>12</sup> старой пифийской жрицы, которая совер-

шает на сцене все свои священные обряды? Сходство представляется мне разительным.

Трагические сюжеты разрабатывались испанцами на тот же лад, что и литургические действия, с той же неправомерностью, непристойностью и сумасбродством. Как бы ни был трагичен сюжет пьесы, в ней непременно присутствуют один или два шута. Мы сталкиваемся с ними даже в «Сиде»<sup>13</sup>. Вполне понятно, что Корнель от них отказался.

Известна пьеса Кальдерона об Ираклии, написанная за двадцать лет до «Ираклия» Корнеля. Хоть в ней и полно несусветных бредней, но некоторые места весьма красноречивы и попадаются строки истинно прекрасные. Таково, к примеру, четверостишие, столь счастливо переведенное Корнелем:

Тебе милее казнь, чем мой престол великий?  
 Фока, ты нищим стал! Как ты богат, Маврикий!  
 Два сына спустятся в могилу за тобой,  
 Но не взойдет мой сын на трон вослед за мной!  
 («Ираклий», IV, 4)

Предшественником Кальдерона во всех сумасбродствах этого грубого и нелепого театра был Лопе де Вега, но и он нашел их уже установившимися. Лопе де Вега такое варварство было противно, но все же он ему покорился. Он желал нравиться невежественному народу, любителю ложных чудес, который хотел, чтобы услаждали не столько его душу, сколько взор. Вот как сам Лопе де Вега говорит об этом в своем «Новом искусстве сочинять комедии»:

В далекие года вандальский сочинитель  
 Искусством эллинов и римлян пренебрег.  
 Был разумением не менее убог  
 Наш бедный варвар-прародитель.  
 Теперь в искусстве нет ни вкуса, ни ума,  
 А кто их сохраняет все же,  
 Того презренье ждет и под конец — сума.  
 Он в нищете умрет на одиноком ложе.  
 Невеждам я служу, хоть это и не гоже.  
 Надежно заперт Еврипид,  
 Софокл забыт, Теренций тоже,  
 Строчу, как бешеный, для дураков... О стыд!..  
 Лакей читателя, стараюсь и тружусь:  
 Он платит денежки, я угождать обязан.  
 Его желаньями связан,  
 Успеха я ищу, которого стыжусь

Извращенный испанский вкус, в сущности, не проник во Францию, но коренной порок французского театра был более серьезным, это — скука; скуку вызывали бесконечно растянутые декламации, где не было ни связи, ни интриги, ни интереса. Написаны они были, вдобавок, на языке еще не сложившемся. Арди и Гарнье<sup>14</sup> писали слогом нестерпимым и плоским; разыгрывались эти пошлости не в театре, а на подмостках.

### ОБ АНГЛИЙСКОМ ТЕАТРЕ

Английский театр, напротив, отличался живостью, однако в испанском вкусе, шутовство сочеталось с ужасами. В сюжет одной трагедии вбиралась вся жизнь человека, действующие лица перемещались из Рима, Венеции на Кипр, самым гнусный сброд показывался на театре вместе с принцами, а принцы изъяснялись нередко языком этого сброда.

Я заглянул в издание Шекспира, выпущенное сэром Сэмюэлем Джонсоном<sup>15</sup>, и увидел, что издатель говорит об «ограниченности ума» иностранцев, удивляющихся, что в пьесах великого Шекспира «римский сенатор выступает как шут, а король показывается на сцене пьяным».

Я не намереваюсь заподозрить сэра Джонсона ни в склонности к глупым шуткам, ни в чрезмерном пристрастии к вину, но я нахожу несколько странным, что он причисляет шутовство и пьянство к красотам трагического театра; не менее удивительны и его доводы. «Поэт,— говорит он,— пренебрегает случайными сословными или национальными различиями, подобно художнику, который, будучи удовлетворен тем, как он написал лицо, не обращает внимания на складки одежды». Сравнение было бы точнее если бы он говорил о художнике, который, избрав благородный сюжет, ввел бы в него нелепый гротеск, написал, к примеру, Александра Великого в битве при Арбеллах верхом на осле или жену Дария, которая кутит с мужем в кабаке.

Подобных живописцев ныне нет в Европе, а если у англичан таковые имелись, то о них можно было бы сказать словами Вергилия:

*Et penitus toto divisos orbe Britannos*<sup>16</sup>.

Взгляните на точный перевод первых трех актов «Юлия Цезаря» Шекспира<sup>17</sup> во втором томе сочинений Корнеля.

Там Кассий говорит, что Цезарь, «когда его лихорадило», «не прочь был выпить», там сапожник обещает «подбить подметки» трибуну, там можно услышать, как Цезарь восклицает, что он всегда «прав, когда действует несправедливо», там же Цезарь говорит, что опасность и он явились на свет в одном помете, но поскольку он старше и поскольку опасности хорошо известно, что Цезарь более опасен, чем она, то все, что ему угрожает, следует всегда позади него.

Прочтите прекрасную трагедию «Венецианский мавр». Вы найдете в первой же сцене дочь сенатора, которая «играет с мавром в зверя о двух спинах, и от этого совокупления родятся африканские жеребцы». Вот как выражались в ту пору на трагической сцене Лондона. Гений Шекспира и не мог быть ничем иным, как только воспитанником нравов и духа эпохи. [...]

Но есть нечто куда более невероятное... это то, что Шекспир все-таки гений. Итальянцы, французы, литераторы всех иных стран, не побывавшие в Англии, принимают его за ярмарочного скомороха, фигляра, стоящего куда ниже Арлекина, за презреннейшего из шутов, когда-либо развлекавших чернь. И однако у того же самого человека встречаются места, возвышающие воображение и пронзающие сердце.

Сама истина, сама природа говорят его языком без всякой примеси искусства. Это возвышенно, хотя автор не прилагает никаких усилий.

В трагедии «Смерть Цезаря»<sup>18</sup> Брут, упрекая Кассия в попустительстве хищениям, которые совершают в Азии его ближние, говорит: «Припомни мартовские иды: припомни кровь Цезаря. Мы пролили ее во имя справедливости. Неужто тот, кто нанес первые удары, кто первым наказал Цезаря за покровительство разбою, сам запятнает руки лихоимством?»

Цезарь, приняв, наконец, решение отправиться в сенат, где его должны убить, говорит так: «Трус умирает много раз задолго до смерти, а храбрый умирает только однажды. Из всего, чему я в жизни удивлялся, ничто меня не поражало больше страха. Коль скоро неизбежна смерть, так пусть она придет».

В той же пьесе Брут, вступив в заговор, говорит: «Я сна лишился с тех пор, как заговорил об этом с Кассием. Промежуток между ужасным замыслом и его исполнением похож на страшный сон. Смерть и дух спорят в сердце, собравшись на совет. Оно потрясено, подобно стране, где вспыхнуло междоусобье».

Не следует забывать также о прекрасном и незабываемом монологе Гамлета, который был воспроизведен на французском языке<sup>19</sup> с тщанием, коего требует язык нации, скрупулезной до чрезмерности во всем, что касается благопристойности.

Небытие иль жизнь — вот ныне выбор мой,  
 Страдать иль умереть — судьбины нет иной.  
 О небо, помоги, дай мужества и силы!  
 Позорный гнет сносить, смиряться до могилы,  
 Иль сразу кончить все, покинуть эту твердь?  
 Зачем же медлю я? И что такое смерть?  
 Предел всем горестям, мое отдохновенье,  
 Сон после долгого, горячего бденья.  
 Уснешь — и все кругом замрет. А что, как вдруг  
 Сон сменится чредой неизреченных мук?

Нам с детских лет грозят, что с жизнью скоротечной  
 Не все кончается, что пыткой бесконечной  
 Загробный мир грозит. О страшный переход!  
 Одна лишь мысль о нем — и в сердце мрак и лед.  
 Но если бы не он, не этот ужас странный,  
 Кто стал бы жизнь терпеть, сносить ее обманы,  
 Лжецов-священников кощунственную ложь,  
 Коварство женское, заносчивость вельмож?  
 И кто своей души томленьем и недугом  
 Делился бы с пустым и равнодушным другом?  
 Сияла бы нам смерть, как факел, впереди...  
 Но страх сжимает грудь, он говорит — «Пожди!»  
 И бегство от скорбей несчастным запрещает,  
 И в робких христиан героев превращает

Какое заключение вывести из этого контраста величия и низости, высокой разумности и грубого безумья, наконец, из всех иных контрастов, которые мы видим у Шекспира? То, что он был бы величайшим поэтом, живи во времена Аддисона.

Этот прославленный муж, чей талант расцвел в царствование королевы Анны, умел, быть может, лучше всех английских писателей поверять свой гений вкусом. У него был правильный слог, воображение, выразившееся с чувством меры, изящность, сила и естественность в стихе и в прозе. Друг благопристойности и правил, он желал, что-

бы трагедия была исполнена достоинства, и его «Катон» именно таков.

С первой строки стихи этой трагедии достойны Вергилия, а чувства — Катона. Нет в Европе театра, где сцена Юбы и Сифакса не была бы встречена аплодисментами как верх искусства, умелого развития характеров, прекрасных контрастов, чистоты и благородства слога. Литературная Европа, знакомая с пьесой по переводам, рукоплещет философским истинам, высказываемым Катонем.

Строки, которые произносит в пятом акте этот выдающийся деятель<sup>20</sup> философии и Рима, читая «Трактат о бессмертии души» Платона, тогда как на столе пред ним лежит обнаженный меч, уже давно переведены на французский. Мы должны привести их здесь.

О да, Платон, ты прав, душа не знает тленья!  
 Ей вняты господа заветы и веленья:  
 Не потому ль она, предчувствием полна,  
 От благ мирских бежит и гибель ей страшна?  
 Века бескрайние, меня вы унесете!  
 Я цепи разобью и чувств моих и плоти,  
 И сброшу тяжкий груз всех суетных тревог,  
 И грозной вечности переступлю порог.  
 О милосердная и роковая вечность!  
 Сиянье и туман, провала бесконечность!  
 Откуда я пришел? Куда сейчас иду?  
 В краях заоблачных что я в тот миг найду,  
 Когда порвется связь со всей тщетой гнетущей?  
 Где будет этот дух, себя не познающий?  
 Каков он, мир иной, без граней и времен?  
 Но если есть господь, возрадуйся, Катон!  
 Сомненья прочь, он есть, и я — его творенье.  
 В душе у праведных его напечатленье,  
 А грешный не уйдет от страшного суда.  
 Но где свершится он, сей страшный суд? Когда?  
 Здесь целомудрие растоптано пороком,  
 Добро в плену у зла и слезы льет потоком,  
 Удача правит всем, и только жалкий тать,  
 Подобный Цезарю, здесь может процветать.  
 Так поспешим бежать на волю из темницы!  
 О Истина, ты мне сверкнешь, как луч денницы.  
 Тут, на земле, мы спим, и ты нам не видна:  
 Жизнь — сон, и только смерть — восстание от сна

Пьеса имела большой и вполне заслуженный успех, в ней были прекрасные подробности, этим успехом она была обязана недвусмысленным намекам на недавно происходившие в Англии политические беспорядки, разбросанным

во многих местах трагедии. Однако обстоятельства, с которыми были связаны эти намеки, канули в прошлое, и хотя стихи «Катона» красивы, а поучения благородны и справедливы, пьеса в целом холодна, так что сейчас мы ощущаем лишь ее холодность. Нет ничего прекраснее, чем вторая песнь Вергилия, но прочтите ее со сцены — она покажется скучной: сцене необходимы страсти, живой диалог, действие. Поэтому вскоре все вернулись к грубым, но привлекательным неправильностям Шекспира.

### О ХОРОШЕЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРАГЕДИИ

Я оставляю в стороне все посредственное; несметное множество наших слабых трагедий ужасает, ими можно заполнить сотню томов — это огромный склад скуки.

Хороших пьес или хотя бы таких, которые, не будучи полностью хорошими, содержат отличные сцены, насчитывается не более двадцати, зато смею утверждать, что это малое число замечательных произведений стоит выше всего, что было когда-либо создано в этом жанре, не исключая Софокла и Еврипида.

Свести в одно место героев древности, заставить их изъясняться французским стихом и говорить то, что им приличествует, заставить их входить и выходить, когда надлежит, заставить зал проливать из-за них слезы, одарив их чарующей речью, в которой не будет ни напыщенности, ни просторечий, нигде не нарушать пристойности и непрерывно возбуждать интерес — дело столь трудное, что произведение такого рода — истинное чудо, и остается только удивляться появлению во Франции двадцати таких чудес.

Не следует ли, однако, отдать предпочтение тем из этих шедевров, которые говорят сердцу, а не только уму? Тот, кто стремится вызвать лишь восхищение, может стяжать отзыв: «Как это прекрасно», но не заставит пролить слезы. Четыре-пять сцен, хорошо подготовленных, глубоко продуманных, мастерски написанных, вызывают своего рода почтение, но это чувство быстропроходящее, и оно оставляет душу спокойной. Есть сцены в высшей степени красивые, написанные в манере, которой даже не ведали древние, но этого мало, трагедии необходимо нечто большее, чем красота. Надлежит постепенно овладеть сердцем зрителя, взволновать его, пронзить его душу, подкрепляя

эту магию соблюдением правил поэзии и всех правил театра, которые почти неисчислимы.

Посмотрим, какую пьесу, соединяющую все эти преимущества, мы можем предложить Европе.

Критики не позволят нам дать в качестве самого совершенного образца «Федру»<sup>21</sup>, хотя роль Федры от начала и до конца не имеет себе равных по трогательности и мастерству разработки. Они скажут, что роль Тезея слишком слаба, что Ипполит слишком француз, Арикия недостаточно трагична, Терамена можно обвинить в том, что он без удержу расточает любовные поучения своему воспитаннику; все эти слабости, по правде говоря, украшены слогом столь чистым и трогательным, что, читая пьесу, я их не замечаю. Но попытаемся все же найти такую пьесу, которую по справедливости нельзя упрекнуть ни в чем.

Не такова ли «Ифигения в Авлиде»<sup>22</sup>? С первой строки я чувствую себя заинтересованным и растроганным, мое любопытство возбуждено уже стихами, которые произнесены одним из военачальников Агамемнона, гармоничными, чарующими стихами, каких не создавал в ту пору ни один поэт.

Рассвет едва блеснул — ваш факел, мой вожатый.  
Одни мы бодрствуем в Авлиде, сном объятый.  
Ни разу в темноте не шелохнулся лист.  
Всю ночь и ветер был нем и свод небесный чист.  
Войска, Нептун и ветер в объятых дремы темной

[...] Какие чувства! Какие прекрасные стихи! Какая естественность!

Не могу удержаться от того, чтобы не прервать себя на мгновение и не поведать миру, что некий шотландский судья<sup>23</sup>, удостоивший свою страну сводом правил поэзии и вкуса, заявляет в главе двадцать первой «Повествований и описаний», что ему отнюдь не правится строка:

Войска, Нептун и ветер в объятых дремы темной

Если бы он знал, что этот стих воспроизводит стих Еврипида, он, возможно, пощадил бы его, но он предпочитает ответ солдата в первой сцене «Гамлета».

Все, как мышь, притихло

«Вот где естественность,— говорит он,— вот как должен отвечать солдат». Да, господин судья, в казарме, но



не в трагедии; знайте, что французы, на которых вы обрушиваетесь, приемлют простоту, но не измененность и грубость. Следует прежде удостовериться в безупречности собственного вкуса, а потом уж выдавать его суждения за закон, мне, право, жаль тяжущихся, если вы их судите так, как судите стихи. Но вернемся к «Ифигении».

Найдется ли обладающий здравым смыслом и чувствительным сердцем человек, который с восторгом, смешанным с жалостью и страхом, не слушает рассказа Агамемнона, не ощущает, что стихи Расина проникают в глубину его души? Интерес, беспокойство, тревога возрастают после третьей сцены, когда Агамемнон оказывается между Ахиллом и Улиссом.

Страх — эта душа трагедии — усиливается в следующей сцене. Улисс стремится убедить Агамемнона принести Ифигению в жертву интересам Греции. Роль Улисса отвратительна, но восхитительное искусство Расина сообщает ей интерес.

Я слаб, как слабы все, и я отец к тому же:  
Удар, постигший вас, в меня вселяет ужас.  
Стенания отца могу ли осуждать?  
Нет, вместе с вами я и сам готов рыдать!

Ифигению обрекли на смерть уже в первом акте, Ифигению, у которой столько оснований льстить себя надеждой стать супругой Ахилла; ее предадут заклятию на том самом алтаре, пред которым она собиралась обручиться с возлюбленным. [...]

С искусством, достойным его гения, Расин во втором акте выводит на сцену Эрифилу прежде, чем мы видим Ифигению. Если бы счастливая возлюбленная Ахилла предстала зрителю первой, Эрифилы, ее соперница, показалась бы несносной. Эта роль непременно нужна в пьесе, поскольку подводит ее к развязке, она же — главная пружина действия, именно Эрифилы, сама того не ведая, поселяет жестокие сомнения в сердце Клитемнестры и вызывает ревность Ифигении; достойно еще большего восхищения то искусство, с которым Расин заинтересовывает зрителя в судьбе самой Эрифилы. Она всегда была несчастна, она не знает родителей, она была пленена на пепелище родного города, ее тревожит мрачное предсказание оракула, и в довершение всех бед она невольно воспылала страстью к тому самому Ахиллу, чьей пленницей является.

Он долго нес меня, в объятиях сжимая,  
 А я, без чувств, без сил была как неживая,  
 Потом пришла в себя в безжалостных руках,  
 И в сердце мне заполз невыразимый страх:  
 Ужель придется мне, дрожа и холодея,  
 Увидеть этот лик, ужасный лик злодея?  
 На ненавистного я глаз не подняла  
 И на корабль его, отворотясь, взошла.  
 Потом узрела. Нет, не страшен он, Дорида!  
 Что я могу сказать? Горчайшая обида  
 Рассеялась как дым, и гнев совсем погас,  
 И слезы хлынули из помраченных глаз

Нельзя не признать, что таких стихов до Расина не писали; не только никто не ведал пути к сердцу, но почти никто не ведал и тонкостей стихосложения, искусства метрической паузы.

Потом узрела. Нет, не страшен он, Дорида!

Никто не знал счастливого сочетания долгих и кратких слогов, согласных звуков с последующими гласными, которые сообщают стиху плавность течения и доставляют неизъяснимое удовольствие чувствительному и верному слуху.

Сколь нежное и пленительное впечатление производит вслед за тем появление Ифигении! На глазах у той же Эрифилы она устремляется к отцу — отцу, принявшему, наконец, решение принести ее в жертву; каждое слово этой сцены поворачивает кинжал в сердце, в словах Ифигении нет никаких преувеличений, как у Еврипида: «я хотела бы быть безумной, чтобы вас развеселить, чтобы вам понравиться». Во французской пьесе все благородно, трогательно, просто. Сцена завершается ужасными словами: «Дитя, тебе пойти придется!» Смертный приговор вынесен, все сказано.

Утверждают, что эти душераздирающие слова есть и у Еврипида, нам прожужжали об этом уши. Нет, у него таких слов нет. В наш век пора уже нам избавиться от досадного упорства вечно превозносить греческий театр в ущерб театру французскому. [...]

После различных естественных и умело подготовленных автором событий, способствующих усложнению завязки, мы видим на сцене Клитемнестру, Ифигению, Ахилла в радостном ожидании свадьбы; присутствие Эрифилы и контраст ее страданий с веселостью матери и обоих влюбленных усиливает красоту сцены. Появляется Аркас,

вестник Агамемнона; он пришел сообщить, что все готово для счастливого свадебного обряда. Но какой удар!

Он ждет у алтаря... чтобы ее заковать...

В один стих сливаются восклицания Ахилла, Клитемнестры, Ифигении, Эрифилы, выражающие их противоречивые чувства. Клитемнестра падает к ногам Ахилла:

...Не вспоминай моей бывлой гордыни:  
Уничжение мне подобает ныне...  
К тебе бежали мы, но именем твоим  
Ее влекут на смерть. Иль ты неумолим?  
Скажи, что делать ей? У алтаря молиться,--  
Там, где ее же кровь должна сейчас пролиться?  
Она твоя, твоя! Теперь лишь ты один  
Ее отец, супруг, опора, господин!

Вот истинная трагедия! Прекрасная в любые времена, для любой нации! Горе варварам, которых эти пленительные совершенства не растрогали бы до глубины души!

Я знаю, что в трагедии Еврипида уже заключен образ этой ситуации, однако там он подобен мрамору в карьере, Расин же воздвиг дворец.

Поразительно, хотя и достойно комментаторов, настроенных всегда несколько враждебно к собственному отечеству, что иезуит Брюмуа в «Рассуждении о театре греков» делает такое критическое замечание: «Предположим, что Еврипид явился с того света и посетил представление «Ифигении» г-на Расина... не возмутит ли его Клитемнестра у ног Ахилла, поднимающего ее, и множество иных вещей, которые имеют отношение либо к нашим нравам, на наш взгляд, более цивилизованным, нежели нравы древности, либо к правилам благопристойности?» и т. д.

Читатели, обратите внимание на то, что Клитемнестра и у Еврипида бросается в ноги Ахиллу и при этом даже не сказано, что он ее поднимает.

Получается, что во «множестве иных вещей, которые имеют отношение к нашим нравам» Еврипид не грешил против обычаев Франции, а Расин — против обычаев Греции. Доверяйте после этого уму и справедливости комментаторов.

Поскольку в этой трагедии интерес разгорается от сцены к сцене, которые одна совершеннее другой, решающая сцена Агамемнона, Клитемнестры и Ифигении возвышается надо всем, что мы видели ранее. Ничто не произ-

водит на театре большего впечатления, нежели персонажи, сначала прячущие страдания в глубине души, а затем позволяющие вырваться наружу тем чувствам, которые их обуревают; сердце зрителя разрывается между жалостью и ужасом, когда Агамемнон, сам удрученный горем, является за дочь, чтобы вести ее к алтарю под предлогом, что вручит ее герою, с которым она обручена. И Клитемнестра отвечает ему прерывающимся голосом:

Готова дочь моя. Идем, но только, мнится,  
ты кое-что забыл, супруг  
мой.

Агамемнон.  
Я, царица? Не понимаю.

Клитемнестра.  
Все ли ты приготовил,  
царь?

Агамемнон.  
Калхас давно пришел,  
и весь в цветах алтарь.  
Я делаю лишь то, что долг повелевает.  
Клитемнестра.  
А жертва? Мой супруг о жертве забывает.

Слов: «А жертва? Мой супруг о жертве забывает» — у Еврипида нет. Известно, сколь возвышенно продолжение сцены, но это не выпренность декламации, не выпренность изысканных мыслей или словесных преувеличений, это возвышенность отчаяния матери в самом проникновенном и самом ужасном своем выражении, возвышенность благородных и трогательных чувств юной принцессы, ощущающей свое злосчастье. В следующей сцене Ахилл выказывает гордость, возмущение, ярость разгневанного героя, при этом Агамемнон нисколько не теряет достоинства, а это было всего труднее.

Никогда Ахилл не был более Ахиллом, нежели в этой трагедии. Иноземцы не смогут сказать о нем того, что они говорят об Ипполите, Ксифаресе, Антиохе, царе Комагены, даже о Баязете<sup>24</sup>; они именуют их мсье Баязет, мсье Антиох, мсье Ксифарес, мсье Ипполит и, признаюсь, не без оснований. Эта слабость Расина — дань, уплаченная нравам его эпохи, галантности двора Людовика XIV, вкусам, которые были почерпнуты французами из романов, и даже образцам, созданным самим Корнелем, не сочинившим ни

одной трагедии, где не было бы любви и, более того, сделавшим эту страсть основной пружиной таких трагедий, как «Полиевкт, подвижник и мученик», «Аттила, король гуннов» и о святой Теодоре...

Лишь в последние годы французы осмеливаются сочинять светские трагедии без любовной интриги. Нация столь привыкла к этой безвкусице, что еще в начале нашего века рукоплескала влюбленной Электре и четырехугольнику двух влюбленных пар<sup>25</sup> в трагедии на самый ужасающий сюжет античности, меж тем как «Электра» Лонжпьера была освистана и не только потому, что отличалась декламацией на античный лад, но и потому, что в ней вовсе не говорилось о любви.

Во времена Расина, да и позднее, почти до нашего времени, главными персонажами на театре были «любовник» и «любовница», как в ярмарочных балаганах — Арлекин и Коломба. Актера так и брали на роль любовника.

Ахилл любит Ифигению, таков его долг, он смотрит на нее как на свою жену, но гордость и ярость в нем сильнее нежности, он любит, как должно любить Ахиллу, и говорит, как говорил бы у Гомера, будь тот французом.

Г. Люно де Буажермен, издавший Расина со своими комментариями, хотел бы, чтобы развязка «Ифигении» совершалась на сцене. «Мы можем сожалеть лишь об одном,— говорит он,— о том, что Расин писал свою пьесу во времена, когда сцена не была, как теперь, очищена от толпы зрителей, некогда заполнявших ее; поэт не преминул бы показать в действии ту развязку, о которой ныне только рассказывается. Мы увидели бы на одной стороне сцены убитого горем отца, совершенно потерянную мать, двадцать царей, застывших в ожидании, алтарь, костер, жреца, нож, жертву — и какую жертву! А на другой — угрожающего Ахилла, мятежную армию, кровь, готовую вот-вот пролиться; тут появлялась бы Эрифилла, Калхас указывал бы на нее, как на единственную причину небесного гнева, и эта принцесса, схватив священный нож, вскоре испускала бы дух от нанесенных ею себе ударов».

На первый взгляд подобная идея допустима. Это, действительно, сюжет для прекрасной картины, ибо на картине живописуется одно мгновение; нелегко было бы, однако, добиться, чтобы на театре подобное действие, длящееся несколько минут, не оказалось холодным и смешным. Мне всегда представлялось очевидным, что разъя-

ренный Ахилл, который обнажил меч, но не вступает в бой, двадцать героев, застывших в одной позе, подобно персонажам на гобелене, Агамемнон, царь царей, пренебрегаемый всеми, недвижный среди всего этого волнения, будут выглядеть как кружок королевы, составленный из восковых фигур, раскрашенных Бенуа<sup>26</sup>.

Волнует зримое сильнее, чем рассказ,  
И то, что стерпит слух, того не стерпит глаз  
(Буало, «Поэтическое искусство», III, ст. 53—54)

Более того, смерть Эрифилы охледила бы зрителей, а не взволновала. Если и дозволено проливать кровь на театре (во что я верю с трудом), то убивать можно лишь персонажей, на которых сосредоточен интерес зрителей. Тогда его сердце поистине взволнуется, замрет в ожидании удара, ощутит в себе самом кровотокающую рану; зритель наслаждается, страдая, когда видит, как падает Заира, сраженная кинжалом Оросмана, который ее боготворит. Убивайте, если угодно, того, кого любите, но никогда не убивайте лицо безразличное, публика останется вполне безразлична к этой смерти — а Эрифилу никто не любит. Расин добился того, что до четвертого акта зритель относится к ней терпимо, но с момента, когда Ифигения подвергается смертельной опасности, об Эрифиле сначала все забывают, а вслед за тем проникаются к ней ненавистью: ее смерть произведет не больше впечатления, чем смерть одной из ланей Дианы. Мне рассказали недавно, что в Париже попробовали разыграть спектакль, предложенный г. Люно де Буажерменом, — из этого ничего не получилось. Надлежит знать, что рассказ, написанный Расином, стоит выше любого театрального действия.

### О «ГОФОЛИИ»

Я начну с того, что именно в «Гофолии» замечательна развязка, показанная в действии, именно в этой трагедии происходит самое интересное узнавание, каждый актер играет здесь значительную роль. Гофолию не убивают на сцене, царский сын спасен и возведен на престол — все в этом спектакле вызывает восторг зрителей.

Я воздал бы хвалу этой пьесе, выдающемуся творению человеческого духа, если бы и без того все, кто обладает в Европе вкусом, единодушно не отдавали бы ей предпочтения. Можно осудить характер и поступки первосвящен-

ника Иодая — его заговорщицкая деятельность, его фанатизм могут подать весьма дурной пример; ни один монарх от Японии до Неаполя не желал бы иметь подобного первосвященника: он непокорен, дерзок, восторжен, неумолим, кровожаден, он подло обманывает свою царицу, он посылает священников заколоть эту восьмидесятичетырехлетнюю женщину, которая отнюдь не посягала на жизнь юного Иоаса и «хотела воспитать его как собственного сына». Признаюсь, что, размышляя об этом событии, можно возненавидеть первосвященника как личность, но его создатель вызывает восхищение, мысли автора покоряют, думаешь, чувствуешь вместе с ним. Избранный сюжет, вполне достойный уважения, не допускает критики, которой его можно было бы подвергнуть, будь то сюжет вымышленный. Зритель предполагает вместе с Расином, что Иодай был вправе сделать все, что он совершил; исходя из этой посылки нельзя не согласиться, что пьеса великолепно построена, проста и возвышенна. Достоинства этого произведения тем больше, что из всех сюжетов этот — самый трудный для разработки.

Печатно высказывалось не лишнее оснований мнение, что Расин воспроизвел в этой пьесе несколько мест из трагедии «Лига», принадлежащей перу государственного советника Матье, историографа Франции при Генрихе IV, писавшего совсем недурные для своего времени стихи. Констанс в трагедии Матье говорит<sup>27</sup>:

Я господа боюсь и больше никого...  
 Всевышний нам отец, мы под его защитой:  
 Даст корм воробушкам, не обойдет ворон,  
 И от своих щедрот всех напитает он —  
 Любую тварь в лесах, горах и луговинах.  
 Он милосерд и благ

У Расина:

Я господа страшусь, мне страх иной неведом...  
 В нужде не бросит нас всеведущий господь:  
 Он малому птенцу дает и корм, и воду,  
 И в щедрости своей животворит природу

Плагиат кажется очевидным, и все же это отнюдь не плагиат; нет ничего естественнее совпадения мыслей по одному и тому же поводу. К тому же Расин и Матье не первые, кто выразил мысли, которые легко найти во многих местах Священного писания.

## О ШЕДЕВРАХ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРАГЕДИИ

Что можно поставить в один ряд с такими общепризнанными во Франции и других странах шедеврами, как «Ифигения» и «Гофолия»? Мы назвали бы значительную часть «Цинны», лучшие сцены «Горациев», «Сида», «Помпея», «Полиевкта», финал «Родогуны», великолепную, неподражаемую роль Федры, стоящую выше всех иных ролей, роль Акомата<sup>28</sup>, столь же прекрасную в своем роде, четыре первых акта «Британика», всю «Андромаху», за исключением одной кокетливой сцены, полностью роли Роксаны и Монины<sup>29</sup>, восхитительные как одна, так и другая, хотя и противоположные по жанру, истинно трагические куски из нескольких других пьес. Но что мы имеем, кроме двадцати хороших трагедий, из более чем четырех тысяч написанных? Ничего. Тем лучше. Мы уже говорили в другом месте<sup>30</sup>: прекрасное должно быть редким, иначе оно перестало бы быть прекрасным.

## КОМЕДИЯ

Говоря о трагедии, я не осмелился излагать ее правила, хороших трактатов больше, чем хороших пьес, и если молодой человек, одаренный талантом, желает постичь важнейшие правила сего искусства, ему достаточно прочесть, что говорит об этом Буало в своем «Поэтическом искусстве», и глубоко этим проникнуться. Повторю то же самое о комедии.

Я оставляю в стороне теорию и ограничусь историческим обозрением. Спрошу только, почему греки и римляне писали все свои комедии в стихах, тогда как новые авторы часто пишут их в прозе? Не в том ли дело, что проза куда легче стихов, а люди в любом роде искусства стремятся преуспеть, не слишком себя затрудняя? Фенелон сочинил своего «Телемаха» в прозе, потому что не умел написать его в стихах.

Аббат д'Обиньяк<sup>31</sup>, который, будучи королевским проповедником, считал себя в силу этого самым красноречивым человеком в королевстве, так же как он полагал себя учителем Корнелия потому лишь, что прочел «Поэтику» Аристотеля, сочинил в прозе трагедию, которую невозможно было поставить и которой так никто никогда и не прочел.



Ламотт, давший убедить себя, что его ум намного превосходит его поэтическое дарование, просил у публики прощения, что унизился до стихосложения. Он создал оду в прозе и трагедию в прозе, и его высмеяли. По-иному обстоит дело с комедией. Мольер написал своего «Скупого» в прозе с тем, чтобы потом переложить в стихах, но пьеса оказалась столь хороша, что артисты пожелали сыграть ее как она есть и никто впоследствии не осмелился к ней прикоснуться.

Напротив, «Каменный гость», которого так некстати стали именовать «Каменным пиршеством», был после смерти Мольера переложен в стихах Тома Корнелем, и его ныне играют в этом переложении.

Полагаю, никому не придет в голову переписать стихами «Жоржа Дандена». Слог пьесы столь простодушен и забавен, такое множество острот из нее вошло в поговорку, что, думается, им могла бы только повредить попытка облечь их в стихи.

Я полагаю, не столь ложна мысль, что есть шутки для прозы и шутки для стихов. Один рассказ станет бесцветным, если его зарифмовать, иной же шутке для успеха нужна рифма. Полагаю, что господин и госпожа де Сoganвиль<sup>32</sup> или госпожа графиня д'Эскарбаньяс<sup>33</sup> были бы далеко не столь забавны, если бы выражались в рифму. Однако мне представляется, что в больших пьесах, где есть портреты, поучения, монологи, где персонажи обладают четко выписанными характерами, таких, как «Мизантроп», «Тартюф», «Школа жен», «Школа мужей», «Ученые женщины», «Игрок»<sup>34</sup>, стихи совершенно необходимы. Я всегда придерживался мнения Мишеля Монтеня, который сказал, что «мысль стремительней воспаряет, если нажать на все стопы поэзии».

Не будем повторять здесь того, что всеми говорилось о Мольере, достаточно известно, что в своих хороших пьесах он возвышается над комическими авторами всех древних и новых наций.

Депрео сказал:

Но Парка ножницы безжалостно взяла,  
И навсегда от нас его укрыла мгла.  
Тогда признали все Мольера дивный гений.  
Меж тем Комедия, простертая на сцене,  
Давно немотствует, и некому помочь  
Ей снова встать с колен и горе превозмочь  
(Буало, «Послание 7-е», 33—38)

Буало был прав. С 1673 года, когда Франция потеряла Мольера, и вплоть до «Игрока» казначея Франции Реньяра, сыгранного в 1697 году, не было написано ни одной сносной комедии; следует признать, что после Мольера никто, кроме Реньяра, не писал хороших комедий в стихах. Единственная комедия характеров после Мольера — «Тщеславный» Детуша<sup>35</sup>; публика, как правило, рукоплескала всем ее персонажам, за исключением, как ни жаль, самого Тщеславного, главного действующего лица пьесы.

Поскольку нет ничего труднее, как рассмешить порядочных людей, все свелось в конце концов к любовным комедиям, которые были в меньшей степени изображением смешных сторон жизни, чем первыми опытами мещанской трагедии; эти своего рода ублюдки, не будучи ни комическими, ни трагическими, свидетельствовали о бессилии создать как трагедию, так и комедию. Сия разновидность, однако, обладала одним достоинством — она возбуждала интерес, а интерес — верный залог успеха. Некоторые писатели сочетали с талантом, которого требует этот жанр, дар пересыпать свои пьесы звучными стихами. Таким образом этот жанр упрочился.

Несколько человек забавлялось как-то в своем замке постановкой маленьких комедий, близких к фарсам, именуемым «парадами»; в одной из них, сыгранной в 1732 году<sup>36</sup>, главным героем был купеческий сын из Бордо, добрый человек, хотя и неотесанный, моряк, который по возвращении из долгого путешествия в Индию, думая, что потерял жену и сына, вступал в Париже в новый брак.

Его жена, наглая особа, переселяясь в столицу, строила из себя знатную даму, спускала большую часть мужнина состояния и женила сына на благородной бабышне.

Сын, превосходя даже мать наглостью, разыгрывал из себя вельможу и с высоты своего превосходства презирал жену, являвшую собой образец добродетели и благоразумия. Молодая женщина, ни на что не жалуясь, подавляла его достойными манерами, платила втайне его долги, когда он играл и проигрывал под честное слово, и от имени подставных лиц делала ему весьма любезные преподношения, чем только разжигала фатовство молодого человека. В конце пьесы моряк возвращался и наводил порядок.

Одна парижская актриса, девица незаурядного ума по имени мадемуазель Кино<sup>37</sup>, увидев этот фарс, решила, что из него можно сделать весьма интересную комедию совершенно нового для французов жанра, противопоставив на сцене молодого человека, который полагает, что любить собственную жену смешно, его достойной супруге, которая вынуждает в конце концов своего мужа выразить ей свою любовь во всеуслышанье. Мадемуазель Кино настаивала на том, чтобы автор сделал из фарса правильную пьесу, написанную благородным слогом, но поскольку тот отказался, она испросила разрешения дать этот сюжет г. Лашоссе<sup>38</sup>, молодому человеку, который хорошо писал стихи и изъяснялся правильным слогом. Так публика получила «Модный предрассудок» (в 1735 году).

Рядом с пьесами Мольера и Реньяра эта пьеса казалась холодной, она напоминала грузного человека, который танцует скорее правильно, нежели грациозно. Автор хотел сочетать остроумие с добрыми чувствами, он ввел в пьесу двух маркизов, на его взгляд комичных, но на самом деле неестественных и безвкусных. Один из них говорит другому:

Когда у двух мужчин избранница одна —  
Кого ей предпочесть? Чьи наградить страданья?  
Поверьте, слабый пол достоин состраданья

Персонажи Мольера выражались иначе. Отныне комическое было изгнано из комедии. Его заменила патетика; утверждали, что так повелевает хороший вкус, но повелевало бесплодие.

Это не означает, что одна-две патетические сцены не могут произвести весьма хорошего впечатления. Мы находим тому примеры у Теренция, у Мольера, но после сцен такого рода следует опять перейти к простодушному и забавному живописанию нравов.

Жанр слезной комедии привлекателен, ибо требует меньшего труда, но в самой этой легкости причина его упадка. Короче, французы разучились смеяться.

Когда комедия была изуродована, тому же подверглась и трагедия, на сцене появились варварские пьесы, и театр пал. Но он еще может подняться.

## ОБ ОПЕРЕ

Своим появлением на французской сцене трагедия и опера обязаны двум кардиналам, ибо под покровительством Ришелье прошли годы учения Корнеля, одного из пяти авторов, работавших в качестве подмастерьев над драмами, план которых принадлежал министру и в которые он частенько вставлял дурные стихи своего сочинения; тот же Ришелье, ополчившись на «Сида», имел счастье пробудить в Корнеле то благородное негодование и великодушное упорство, которые подвигли его на создание замечательных сцен «Горацийев» и «Цинны».

Кардинал Мазарини познакомил французов с оперой, которая поначалу была попросту нелепа, хотя сам министр и не прилагал к ней рук.

В 1647 году он впервые пригласил труппу итальянских музыкантов в полном составе, с декоратором и оркестром; в Лувре была представлена трагикомедия «Орфей»<sup>39</sup> в итальянских стихах и с музыкальным сопровождением; Париж нашел спектакль скучным. Весьма немногие понимали по-итальянски, почти никто не знал музыки и все ненавидели кардинала; празднество, стоившее громадных денег, было освистано, вскоре шутники той поры устроили «большой балет и народные пляски бегства Мазарини, исполненные на французской сцене им самим и его сторонниками». Вот и вся благодарность, которую он получил за свое желание понравиться французам.

До него с начала XVI века во Франции ставили балеты; балетная музыка для одного или двух голосов, иногда в сопровождении хора представляла собой, в сущности, григорианское церковное пение. Сирены, дочери Ахелая<sup>40</sup>, пели в 1582 году на бракосочетании герцога де Жуаёза, но то были странные сирены.

Кардинала Мазарини не смутил нелюбезный прием, оказанный итальянской опере; став всемогущим, он вновь пригласил своих итальянских музыкантов, которые в 1654 году исполнили трехактную оперу «La nozze di Peleo e di Fetide»<sup>41</sup>. Людовик XIV танцевал в ней; нация была очарована, увидев, как ее король, юный, величественный, с лицом столь же приятным, сколь благородным, танцует, вернувшись в свою столицу после изгнания, но тем не менее кардинальская опера и во второй раз показалась Парижу скучной.

Мазарини не сдавался; в 1660 году он пригласил синьора Кавалли, который дал в большой галерее Лувра пятиактную оперу «Ксеркс»; французы зевали больше, чем когда-либо, и сочли себя, наконец, избавленными от итальянской оперы со смертью Мазарини, породившей в 1661 году множество смешных эпитафий и почти столько же глумливых песенок<sup>42</sup>, сколько было создано против него при жизни.

Однако с этого момента французам захотелось иметь оперу на родном языке, хотя в стране не было ни одного человека, способного написать трио или сносно играть на скрипке. Уже в 1659 году некий аббат Перрен<sup>43</sup>, полагавший, что умеет писать стихи, и некий Камбер<sup>44</sup>, интендант, ведавший двенадцатью скрипками королевы-матери, которые именовались «Французской музыкой», поставили в деревне Исси музыкальную пастораль, превосходившую по скуке и «Hercole amant»<sup>45</sup> и «Nozze di Peleo».

В 1669 году тот же аббат Перрен и тот же Камбер вступили в товарищество с маркизом де Сурдеаком, крупным механиком, который, не будучи совершенным безумцем, обладал весьма своеобразным разумом и который окончательно разорился на сем предприятии. Начало казалось многообещающим, первой была сыграна «Помона», где было много разговору о яблоках и артишоках.

Затем были представлены «Горести и радости любви» и, наконец, Люлли, первая скрипка Мадемуазель, став главным распорядителем музыки короля, завладел залом для игры в мяч, уже разорившим маркиза де Сурдеака. Неразоряемый аббат Перрен утешился в Париже сочинением элегий и сонетов и даже переводом «Энеиды» Вергилия в стихах, которые он именовал героическими. [...]

Имя Перрена часто встречается в «Сатирах» Буало, который зря нападал на него, ибо не следует смеяться ни над очень хорошим, ни над очень плохим: смеяться надлежит над людьми, которые, будучи посредственностями, мнят себя гениями и заносятся чересчур высоко.

Что касается Камбера, то он с досады покинул Францию и отправился исполнять свою отвратительную музыку к англичанам, которые нашли ее великолепной.

Люлли, которого вскоре стали называть «господином де Люлли», весьма удачно вступил в товарищество с Кино, чьи достоинства он понимал; Кино, однако, так и не стали называть «господин де Кино». Люлли в 1672 году

поставил в своем зале для игры в мяч в Белере «Празднества Любви и Вакха», сочиненные сим любезным поэтом, но ни стихи, ни музыка не были достойны славы, заслуженной авторами в дальнейшем. [...] В этой опере так же, как в «Кадме»<sup>46</sup> и «Алкесте»<sup>47</sup>, были шутовские сцены. Дурной вкус господствовал тогда в балетах, разыгрываемых при дворе, а в итальянской опере было полно арлекинад. Кино не постыдилось унизиться до такого рода нелепостей:

В слезах гримасничаешь ты,  
А я невольно улыбаюсь...  
Пойми же, наконец, малютка:  
Весьма дурного вкуса шутка —  
Перечить мне и возражать...  
Друзья мои, увы, увы!  
Боюсь, чудовище не напители вы!..  
Как так! Дракон издох? Иль притворился он?..

Жизнь мгновенна, быстрокрыла.  
Всех могила  
Заберет.

Смерть от мук освобождает:  
Тот страдает,  
Кто живет.

(«Кадм», акт II, сцены 1 и 3; акт III, сцены 3 и 4)

Но и в «Кадме» и в «Алкесте» Кино принадлежат прелестные поэтические отрывки. Люлли удалось неплохо передать их, приспособив свой талант к духу французского языка. И поскольку к тому же он был весьма любезен, развращен, ловок, корыстен, льстив и, следовательно, любим великими мира сего, а Кино был мягок и скромн, Люлли обратил всю славу на себя. Он убедил всех, что Кино был у него в поэтах-подмастерьях и работал по его указаниям, что если бы не он, Люлли, Кино был бы известен лишь по «Сатирам» Буало. Поэтому Кино при всех своих заслугах так и остался предметом глумления Буало и покровительства Люлли.

Нет, однако, ничего более прекрасного, более возвышенного, чем хор прислужников Плутона в «Алкесте» (акт IV, сцена 3):

Вал всевластный  
В порт прекрасный  
Безопасный  
Мчит людей...

Смерть встречая,  
 Мира чая,  
 Слез не лей!

Речь, с которой Геракл обращается к Плутону, достойна величия сюжета (акт IV, сцена 5):

Мое к тебе вторжение  
 Ты преступленьем не зови:  
 Простив за дерзновенье,  
 Будь милостив к любви

Очаровательная трагедия «Атис»<sup>48</sup>, разнообразные красоты, то благородные, то изысканные, то простодушные, рассеянные по другим его пьесам, должны были бы возвести Кино на вершину славы, но они укрепили лишь славу Люлли, в котором увидели бога музыки. У него в самом деле был редкий декламационный дар: он рано почувствовал, что французский язык обладает преимуществом чередования женских и мужских рифм и что, следовательно, французское музыкальное произношение должно отличаться от итальянского. Люлли создал тот особый речитатив, который подходит нашей нации, речитатив, единственным достоинством которого могла быть точная передача слова. Нужны были еще актеры, он воспитал их; занимался с ними Кино, он внушал им дух роли, душу пения. Буало (сатира X, 141—142) говорит, что в стихах Кино

...общие места затерты и запеты,  
 Но музыкой Люлли божественно согреты

Напротив, это Кино подогревал Люлли. Речитатив хорош только в той мере, в какой хороши стихи, эта истина подтверждается тем, что после содружества Кино и Люлли, созданных один для другого, в опере едва насчитывается пять-шесть сцен, где есть сносные речитативы.

Ариетты Люлли весьма слабы, это венецианские «баркароллы». Для легких арий такого рода нужны были любовные песенки столь же нежные, как и музыка. Люлли сначала сочинял мелодии для всех этих дивертисментов, поэт подбирал к ним слова. Люлли принуждал Кино быть бесцветным, но подлинные поэтические удачи Кино, разумеется, не состояли из «общих мест, затертых и запетых». Много ли найдется у Пиндара од более гордых и гармоничных, чем этот куплет из оперы «Прозерпина»<sup>49</sup>?

Гиганты злобные нас боле не страшат:  
 Богам кощунственно грозили,  
 На приступ неба шли и скалы громоздили,  
 И вот раздавлены, у наших ног лежат.  
 Под огненной скалой, громадой из громад,  
 Их дерзкий вождь пал в вихрях пыли,  
 Поток изрыгнув бессильной злобы яд.  
 Грома Юпитера гигантов победили;  
 Могучий их раскат —  
 Многоголосый гимн необоримой силе.  
 И прелестью своих услад  
 Покой и мир нас осенили

Что бы там ни говорил адвокат Броссет<sup>50</sup>, но ода на взятие Намюра с ее «обломками пик, мертвыми телами, скалами и кирпичами» столь же дурна, сколь хороши эти строки Кино. Суровому автору «Поэтического искусства», не знавшему соперников в своем неповторимом жанре, следовало бы быть справедливее к человеку, не знавшему соперников в своем, к человеку, вдобавок любезному в обществе, никогда и никого не оскорблявшему и унизившему Буало тем, что он оставил его нападки без ответа.

Наконец, можно причислить к шедеврам поэта четвертый акт «Роланда»<sup>51</sup> и трагедию «Армида»<sup>52</sup>; даже музыка речитатива здесь близка к совершенству. Эти оперы, сюжеты которых взяты у Ариосто и Тассо, были самой высокой данью уважения, которой когда-либо удостоивались эти поэты. [...]

В «Энциклопедии», в статье «Выражение», принадлежащей автору нескольких плохих опер и комедий<sup>53</sup>, можно прочесть странные слова: «Вообще вокальная музыка Люлли не что иное, повторяем, как чистый речитатив, и сама по себе не выражает никаких чувств, рисуемых словами Кино. Это столь неоспоримо, что достаточно подставить в ту самую мелодию, которую долгое время считали отменно выразительной, слова противоположного смысла, как она приложится к новым словам ничуть не хуже, чем к прежним. Не говоря уже о первом хоре в прологе к «Амадису», где Люлли выразил «пробудимся же» так, как будто ему надлежало выразить «заснем же», возьмем для примера и доказательства один из самых прославленных его отрывков.

Прочтите прежде прелестные стихи, вложенные Кино в уста жестокой, дикой Медузы («Персей», акт III, сцена 1):



Я поселяю смерть и страх в людских сердцах.  
 Мой небывалый лик всех превращает в камень.  
 Юпитеровых стрел, сверкнувших в небесах,  
 Не так ужасен пламень,  
 Как лед в моих глазах

Каждый ощутит, что мелодия, являющаяся истинным выражением этих слов, не может сопровождать иные слова, если они имеют противоположный смысл; между тем песня, вложенная Люлли в уста чудовищной Медузы, здесь и дальше столь приятна и, следовательно, столь не совпадает со смыслом слов, что вполне подошла бы для торжествующей Любви, если бы ей надо было нарисовать свой портрет»... Что же касается меня, то я придерживаюсь противоположного мнения. [...]

## ПРЕКРАСНОЕ<sup>1</sup>

Коль скоро мы привели высказывание Платона о любви, отчего бы не привести и сказанного им о прекрасном; ведь прекрасное пленяет нас. Возможно, некоторым будет любопытно узнать, что говорил о прекрасном этот грек более двух тысяч лет тому назад.

«Когда человек, пройдя очищение<sup>2</sup> в священных таинствах, видит прекрасное лицо, пленяющее божественной формой, или бесплотный образ, он испытывает прежде всего тайное содрогание, некий благоговейный страх; он взирает на этот лик как на божество... когда красота вливается в его душу, проникая через глаза, он согревается, крылья его души орошены, они теряют твердость, которая сдерживала их рост, они тают; стержни, набухшие у основания крыльев, стремятся найти себе выход, проникая душу» (ибо душа тогда имела крылья), и т. д.

Я готов поверить, что нет ничего прекраснее этой речи Платона, но она не дает нам ясного представления о природе прекрасного.

Спросите у самца жабы, что такое красота, прекрасное, «to kalon»? Он ответит, что это — жаба-самка с ее огромными, круглыми, выпученными глазами на маленькой головке, с плоским ртом до ушей, желтым брюшком, корич-

невой спинкой. Спросите гвинейского негра: для него прекрасное — черная лоснящаяся кожа, глубоко посаженные глаза, приплюснутый нос.

Спросите черта, он ответит вам, что прекрасное — это пара рогов, четыре когтя и хвост. Поинтересуйтесь, наконец, мнением философов, вы услышите в ответ невообразимую чепуху: философам необходимо некое соответствие архетипу прекрасного в его сущности, соответствие «to kalon». Однажды я был вместе с неким философом на представлении трагедии. «Сколь это прекрасно!» — говорил он. «А в чем вы видите здесь прекрасное?» — спросил я его. «Да в том, — сказал он, — что автор достигает своей цели». На следующий день он принял лекарство, принесшее ему облегчение. «Лекарство достигло своей цели, — сказал я ему, — сколь исполнено оно прекрасно!» Он понял, что понятие «прекрасное» не приложимо к лекарству и что о красоте можно говорить лишь в применении к предмету, внушающему нам чувство восхищения и удовольствия. Он согласился, что трагедия возбудила в нем эти чувства. Именно в этом проявилось прекрасное — «to kalon».

Мы совершили путешествие в Англию; там играли ту же пьесу в отменном переводе; зрители единодушно зевали. «О! — сказал он. — У англичан и у французов разное представление о «to kalon». И он заключил после долгих раздумий, что прекрасное зачастую весьма относительно, точно так же как почитаемое пристойным в Японии, в Риме считается непристойным, а то, что модно в Париже, не модно в Пекине. Это избавило его от труда сочинять прекрасный трактат о прекрасном.

Бывают поступки, прекрасные в глазах всех. Два военачальника Цезаря, смертельные враги между собой, бросают друг другу вызов, но победителем будет признан не тот, кто прольет за деревьями, как то принято у нас, кровь противника, встав в третью или четвертую позицию, а тот, кто лучше защитит римский лагерь от нападающих варваров. Одному из них, храбро отражавшему натиск врагов, грозит гибель, тогда другой летит на помощь, спасает его жизнь и довершает победу.

Друг идет на смерть ради друга, сын ради отца... алгонкин, француз, китаец — любой скажет, что это *прекрасно*, что поступки такого рода его радуют, что он ими восхищается.

Столь же единодушным окажется мнение о великих нравственных правилах, будь то заповедь Зороастра: «Если сомневаешься в справедливости дела, воздержись...», или заповедь Конфуция<sup>3</sup>: «Забудь оскорбления, но никогда не забывай благодеяний».

Негр с круглыми глазами и приплюснутым носом, который не назовет прекрасными наших придворных дам, не колеблясь назовет таковыми эти поступки и правила. Даже дурной человек признает прекрасными добродетели, хотя и не тщится им подражать. Следовательно, прекрасное, которое поражает лишь наши внешние чувства, воображение и то, что именуется *умом*, подчас относительно. Не таково прекрасное, если оно говорит сердцу. Вы встретите немало людей, которые вам скажут, что не нашли ничего прекрасного в трех четвертях «Илиады», но никто не станет отрицать, что прекрасна преданность Кодра<sup>4</sup> своему народу, если только эта история правдива.

Брат Аттире<sup>5</sup>, иезуит родом из Дижона, исполнял обязанности рисовальщика при загородном доме императора Канг-И в нескольких лье от Пекина.

«Сия сельская усадьба, — говорит он в одном из писем к г. Дассо, — превосходит размерами город Дижон; в ней тысяча жилых домов, вытянувшихся в одну линию, при каждом из дворцов свои дворы, цветники, сады и водоем, все фасады украшены золотом, лаком и росписями. В обширном парке насыпаны искусственные холмы высотой от двадцати до шестидесяти футов. Долины орошаемы несметными каналами, которые вдалеке соединяются, образуя пруды и моря. По этим морям можно совершать прогулки в покрытых лаком и позолотой челнах длиной в двенадцать-тринадцать сажений и шириной в четыре сажени. На челнах устроены великолепные салоны, а по берегам каналов, морей и прудов рассеяны дома, каждый из которых выдержан в ином вкусе. При каждом доме свой сад и водопад. Из долины в долину ведут извилистые дорожки, украшенные беседками и гротами. Ни одна долина не походит на другую; самая обширная из всех окружена колоннадой, за которой стоят здания, покрытые золотом. Покои в домах соответствуют великолепию их внешнего вида; через каналы на известном расстоянии друг от друга перекинуты мосты, они ограждены беломраморными перилами с изваянными на них барельефами.

Посредине широкого моря воздвигнута скала, а на скале квадратный чертог, в котором насчитывается свыше ста покоев. Из этого квадратного чертога открывается вид на все дворцы, палаты, сады необъятной усадьбы — число их превышает четыре сотни. Когда император дает празднества, все дома в одно мгновение озаряются светом и отовсюду видны потешные огни.

Это еще не все: в конце водоема, именуемого морем, устроена богатая ярмарка, ведают ею императорские чиновники. Корабли плывут по морю и пристают подле ярмарки. Придворные рядятся в купцов, во всякого рода мастеровых; один содержит трактир, другой — кофейню, один разыгрывает вора, другой стража, который за ним гонится. Император, императрица и все придворные дамы являются торговать ткани, мнимые купцы стараются их надуть. Их срамят за то, что они торгуются о цене, попрекают дурными привычками; их величества отвечают, что имеют дело с мошенниками, купцы сердятся, делают вид, будто хотят уйти; их уговаривают, император скупает весь товар и устраивает лотерею для двора. Затем следуют всякого рода зрелища».

Когда брат Аттире вернулся из Китая в Версаль, он нашел его маленьким и скучным. Немцы, которые приходили в восторг, гуляя по рощам, были удивлены, что брату Аттире столь трудно угодить. Вот лишний довод, чтобы отказаться от сочинения трактата *о прекрасном*.

---

## БУФФОНАДА, БУРЛЕСК<sup>1</sup>

---

### НИЗМЕННО КОМИЧЕСКОЕ

Не лишен был проницательности толкователь, первым сказавший, что слово «буффон» берет начало от Буфо — имени некоего афинского заклателя быков, удравшего, когда ему наскучило его дело. Не имея возможности наказать беглеца, которого и след простыл, ареопаг свершил свой суд над топором жреца. Этот фарс, как говорят, разыгрывался ежегодно в храме Юпитера и получил название «буффонады». Историй-

ка не слишком достоверна. Буффон не имя собственное, «bouffon» означало «заклатель быков». Греки никогда не именовали шутку «bouffonia». В самом же обряде, при всей его видимой вздорности, может заключаться мудрое, туманное начало, достойное истинных афинян.

Раз в год один из низших жрецов-заклателей, точнее, священный мясник, уже готовый к жертвоприношению, убегал, словно охваченный ужасом, чтобы напомнить людям, что во времена более мудрые и счастливые богам бывали приносимы лишь цветы и плоды и что варварский обычай отдавать на заклатие невинных и полезных животных возник только тогда, когда появились жрецы, захотевшие получать доход от крови и жиреть за счет народа. Ничего шутовского здесь нет.

Слово «буффон» издавна было в ходу у итальянцев и испанцев, оно означало — mimus, scurra, jocolator — мим, шут, жонглер. Менаж вслед за Сомэзом<sup>2</sup> производит его от «bosса inflata» — надутый; действительно, шута представляют обычно круглолицым, толстощеким. Итальянцы говорят «buffone magго» — «тощий шут», имея в виду неловкого шутника, чьи остроты не смешны.

Шут, буффон, буффонада — принадлежность низменно комического, ярмарки, балагана, всего, что потешает чернь. От них, к стыду ума человеческого, берет начало и трагедия. Феспис был шутом раньше, чем Софокл стал великим мужем<sup>3</sup>.

Отвратительные буффонады оскверняли в XVI и XVII веках испанские и английские трагедии. Постыдное шутовство бесчестило королевские дворы еще более, чем театры. Ржавчина варварства въелась столь глубоко, что люди вовсе утратили вкус к развлечениям, достойным порядочных людей. Буало говорит о Мольере:

Присматривался к ним внимательно Мольер;  
Искусства высшего он дал бы нам пример,  
Когда б, в стремлении к народу подольститься,  
Порой гримасами не искажал он лица,  
Постыдным шутовством веселье не губил.  
С Теренцием — увы! — он Табарена слил.  
Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый,  
Того, чей «Мизантроп» увенчан громкой славой

Но следует принять во внимание, что и Рафаэль не гнушался рисовать гротески<sup>4</sup>. Мольер не дал бы столь низко, если бы его зрителями были только Людовик XIV,

принцы Конде<sup>5</sup>, Тюренн<sup>6</sup>, герцоги де Ларошфуко<sup>7</sup>, Монтозье<sup>8</sup>, Бовилье<sup>9</sup>, г-жи де Монтеспан<sup>10</sup> и де Тианж, но он работал также и для парижского народа, в ту пору еще весьма неотесанного; буржуа любили грубый фарс и за него платили. В моде был «Жодле» Скаррона<sup>11</sup>. Прежде чем возвыситься над своим веком, приходится приспособливаться к его уровню, да в конце концов не грех иногда и посмеяться. Что такое «Война мышей и лягушек»<sup>12</sup>, приписываемая Гомеру, если не буффонада, не бурлескная поэма?

Славного имени себе подобными творениями не заработаешь, а свое опозорить недолго.

Буффонада не всегда выдержана в бурлескном стиле. «Лекарь поневоле», «Проделки Скапена» написаны отнюдь не в стиле «Жодле» Скаррона, Мольер не уснащает своих комедий площадными словечками, как Скаррон. Самые низменные его персонажи не щеголяют балаганными шутками. Буффонада у него заключена в самом предмете, а не в слогe. Бурлескный стиль — это стиль «Дона Яфета Армянского»<sup>13</sup>:

Узнайте же, что я — прямой потомок Ноя:  
Забрался он в ковчег, туда и присных сгреб,  
А прочий грешный люд меж тем в воде утоп.  
Я чистой кровей вполне могу гордиться:  
Хрусталь в сравнении — лишь мутная водица

Желая сказать, что хочет прогуляться, он говорит, что «намерен запустить свое ходячее достоинство». Желая дать понять, что с ним не удастся побеседовать, он говорит:

В моем присутствии словами не блудите

Тут что ни слово — жаргон нищих, базарный говор; он даже сочиняет словечки в таком же духе:

Как изгадюкала, проклятая гадюка!

[...] Примерно в таком же вкусе написан «Вергилий наизнанку»<sup>14</sup>; но всего отвратительней «Мазаринада» Скаррона:

Отнюдь не Цезарь этот Жюль.  
Мужского рода, но скажу ль? —  
Публичной девке соприроден  
И разве что для фарса годен.  
Проваливая все дела,  
Ты разоришь страну дотла.

Прелату из Сорбонны рьяно  
 Ты подражаешь, обезьяна,  
 Но с кардиналом Ришелье  
 Схож, как орангутанг в белье.  
 Срамными знаменит частями,  
 Ступай и хвастайся штанами!..  
 Поставь в известность Ватикан,  
 Что пуст дырявый твой карман,  
 Что все мы в луже безобразной,  
 Из-за тебя, пройдоха грязный

Эти пакости тошнотворны, а продолжение столь мерзостно, что рука не подымается переписывать. Этот человек был достойным сыном времен Фронды. Нет, пожалуй, ничего более удивительного, чем уважение, которым он пользовался при жизни, если не считать того, что произошло в его доме после его кончины<sup>15</sup>.

Сначала именовали бурлескной поэмой «Налой» Буало<sup>16</sup>, но бурлескным был только сюжет поэмы, слогом же она отличалась приятным и тонким, подчас даже возвышенным.

Итальянский бурлеск иного свойства, нежели наш, и многим его выше — это бурлеск Аретино, архиепископа Лаказа, Берни<sup>17</sup>, Мауро<sup>18</sup>, Дольчи<sup>19</sup>. Пристойность здесь нередко принесена в жертву остроумию, но бесчестные слова, как правило, изгнаны. «Capitolo del forno»<sup>20</sup> архиепископа Лаказа затрагивает, по правде говоря, сюжет, из-за которого аббат Дефонтен<sup>21</sup> и ему подобные попадали в Бисетр, а Дюшоффура — на Гревскую площадь; ни одно слово, однако, не коробит целомудренный слух, обо всем можно только догадываться.

Трое или четверо англичан достигли совершенства в этом жанре: Батлер<sup>22</sup> в «Гудибрасе», где изображена гражданская война, разжигаемая пуританами, которые подвергаются осмеянию; доктор Гарт в своей поэме о распре аптекарей и лекарей<sup>23</sup>; Прайор в «Истории души»<sup>24</sup>, где он весьма забавно смеется над своим сюжетом; Филипп в своей пьесе «Brilliant Shelling»<sup>25</sup>.

«Гудибрас» настолько же выше творений Скаррона, насколько человек из хорошего общества выше какого-нибудь кабацкого сочинителя песен с площади Ла Куртий. Героем «Гудибраса» был реальный человек. Он был военачальником у Ферфакса<sup>26</sup> и Кромвеля, звали его сэра Сэмюэля Льюка.

Поэма Гарта о лекарях и аптекарях написана не столь-

ко в бурлескном стиле, сколько в стиле «Палоя» Буало; в ней больше воображения, разнообразия, простодушия и т. д., чем в «Налое», и всего поразительней, что глубокая эрудиция облечена здесь в прекрасную форму благодаря тонкости и изяществу стиля. Начинает он примерно так:

О Муза милая, о том хочу узнать я,  
 Как в граде Лондоне аптекарская братья  
 Вступила с медиками в бой во благо нам:  
 Их меж собой сравить пришло на ум богам.  
 Но как позволили они, тузя друг друга,  
 Большим здоровыми вставить с одра недуга?  
 И как осмелились на шлем сменить парик,  
 Пилюлю на ядро, клистир на острый штык?  
 Им слава грезилась, затем и воевали,  
 Свою теряли жизнь, а нашу продлевали

Прайор, бывший вплоть до Утрехтского мира полномочным послом во Франции, берет на себя роль посредника в споре философов о душе. Его поэма выдержана в стиле «Гудибраса», получившем название «doggerel rhymes»<sup>27</sup>, что равнозначно «stilo Bernesco»<sup>28</sup> итальянцев. Выясняется великий вопрос: пребывает ли душа вся во всем или она помещается позади носа и глаз, никуда не выходя из своей конуры. Следуя последнему воззрению, Прайор сравнивает душу с папой, который, никогда не покидая Рима, рассылает повсюду своих нунциев и соглядатаев, дабы знать, что творится в христианском мире.

Осмеяв различные системы взглядов на душу, Прайор предлагает свою. Он замечает, что двуногое животное в младенчестве изо всех сил сучит ножками, когда имеют глупость его пеленать; отсюда он умозаключает, что душа входит в новорожденного через ноги, годам к пятнадцати она поднимается до середины тела, затем вступает в сердце, потом в голову, откуда и выходит ногами вперед, когда животное испускает дух. В конце этой неподражаемой поэмы, изобилующей искусными стихами и мыслями, столь же тонкими, сколь забавными, мы находим прелестную строку Фонтенеля:

Игрушки есть на все лета

Прайор просит судьбу одарить его погремушками на старость:

Give us playthings for our old age<sup>29</sup>.



Разумеется, ни Фонтенель не взял этой строки у Прайора, ни Прайор у Фонтенеля. Произведение Прайора написано за двадцать лет до Фонтенеля, а Фонтенель не знал английского.

Поэму заключает вывод:

Не для меня пример Катона:  
У нас, в трагедии одной,  
Он, на основе слов Платона,  
Уйти решает в мир иной.  
Ну, а по мне Платон хвалений  
Исполнен скукою зеленой,  
А скука злость вселяет в нас.  
Возьмите ж от меня тотчас  
Рене Декарта, Цицерона  
И дайте мне бокал граненый —  
Усладу и души, и глаз!

Будем различать во всех этих поэмах забавное, легкое, естественное, вольное от гротескного, буффонного, низменного и, главное, нарочитого. Знатoki разбираются в оттенках, а ведь в конечном итоге судьбу произведений решают они.

Лафонтен иногда снисходил до бурлескного стиля.

Однажды некий карп-чудак  
Стал проповедовать из лодки,  
Но кончил дни свои, увы! — на сковородке  
(Басня X, кн. IX)

Федр<sup>30</sup> в своих баснях никогда не пользуется этим стилем; хотя он и отличается большей точностью и чистотой слога, но не обладает изяществом и простодушной мягкостью Лафонтена.

---

## ДАНТЕ

---

Вам угодно познакомиться с Данте. Итальянцы называют его божественным, но это божество сокрытое, немногим внятен сей оракул; у него есть и свои толкователи, но это, возможно, еще одна причина остаться непонятым. Слава Данте пребудет вечно, ибо его не читают. Есть в нем два десятка строк, знакомых

всем наизусть; этого довольно, чтоб избавить себя от труда проникнуть в остальное.

Божественный Данте был, как говорят, человек несчастный. Не думайте, что он слыл божественным в свою эпоху и был пророком в своем отечестве. Правда, он был приором<sup>1</sup>, не приором монастыря, а приором Флоренции, то есть одним из сенаторов.

Он родился в 1260 году<sup>2</sup>, как говорят его соотечественники. Бейль<sup>3</sup>, писавший в Роттердаме *currente calamo*<sup>4</sup> для издателя Данте примерно четыре века спустя, относит его появление на свет к 1265 году; ошибка на пять лет не заставит меня относиться к Бейлю с большим или меньшим почтением: для меня главное — безошибочность вкуса и умозаключений.

В ту пору искусства рождались на свет в отечестве Данте. Флоренция, подобно Афинам, была исполнена ума, величия, легкомыслия, непостоянства и политических распри. Большим доверием пользовалась партия «белых», она именовалась так в честь синьора Бьянки. Противники «белых» звали себя «партией черных», дабы разительней от них отличаться. Флорентийцам, однако, этих двух партий было недостаточно. Они делились также на гвельфов и гибеллинов<sup>5</sup>. Большинство белых принадлежало к гибеллинам, императорской партии, а черные склонялись к гвельфам, сторонникам папы.

Эти партии равно любили свободу, делая, однако, все, что было в их силах, дабы с ней покончить. Папа Бонифаций VIII<sup>6</sup> хотел воспользоваться их раздорами, чтобы свести на нет императорскую власть в Италии. Он объявил Шарля де Валуа, брата французского короля Филиппа Красивого<sup>7</sup>, своим викарием в Тоскане. Викарий прибыл вооруженным до зубов, изгнал «белых» и гибеллинов, возбудил к себе ненависть «черных» и гвельфов. Данте был «белым» и гибеллином, он подвергся изгнанию в числе первых, дом его был сметен с лица земли. Из этого легко заключить, как он благоволил остаток своей жизни к французскому королевскому дому и папам; утверждают, однако, что он совершил путешествие в Париж<sup>8</sup> и, став от скуки богословом, принимал деятельное участие в университетских словопрениях. Добавляют также, что, хотя он и был гибеллином, император Генрих VII<sup>9</sup> ничего для него не сделал. Данте направился ко двору Фридриха Арагонского, короля Сицилии, откуда вер-

нулся не богаче, чем прежде. Ему пришлось довольствоваться маркизом Маласпиной<sup>10</sup> и князем Вероны<sup>11</sup>. Маркиз и князь вознаградили его не щедрее, он умер бедным в Равенне в возрасте пятидесяти шести лет<sup>12</sup>. Во всех этих местах он и сочинял свою комедию рая, чистилища и ада; эта мешанина была сочтена прекрасной эпической поэмой.

В начале поэмы он встречается у входа в ад льва и волчицу. Внезапно перед ним является Вергилий, чтоб его ободрить; Вергилий говорит, что и он по рождению ломбардец; с тем же основанием Гомер мог бы заявить, что он по рождению турок. Вергилий любезно предлагает показать Данте ад и чистилище и проводить его до врат святого Петра, но признается, что не может войти с ним в рай.

Тем временем Харон перевозит их обоих в своей ладье. Вергилий рассказывает, что ему довелось вскоре после своего прибытия в ад видеть властителя, пришедшего за душами Авеля, Ноя, Авраама, Моисея и Давида. Продолжая свой путь, они обнаруживают места, любезные взору: в одном находятся Гомер, Гораций, Овидий и Лукан, в другом — Электра, Гектор, Эней, Лукреций, Брут и турок Саладин, в третьем — Сократ, Платон, Гиппократ и араб Аверроэс.

Наконец пред ними предстает подлинный ад, где Плутон выносит приговоры осужденным. Путешественник узнает нескольких кардиналов, нескольких пап и немало флорентийцев.

Писано ли сие в стиле комическом? Нет. Выдержано ли в жанре героическом? Нет. В каком же вкусе создана эта поэма? В довольно странном.

Но есть в ней строки столь удачные и простодушные, что они не устарели за четыреста лет и не устареют никогда.

Впрочем, поэма, где папы помещены в ад, достойна особого интереса: комментаторы истощили всю свою проныцательность, стараясь определить в точности, кого проклял Данте, и опасаясь ошибиться в столь серьезном предмете. [...]

---

## ИЗЯЩЕСТВО<sup>1</sup>

---

Слово «изящество» — «*élégance*» — по мнению некоторых, происходит от латинского «*electus*» — избранный. Иного латинского слова, с которым может быть связано его происхождение, мы не видим; в самом деле, все, что изящно, отмечено отбором. Изящность — сочетание точности и приятности.

Понятие изящности применяют к скульптуре и живописи. «*Elegans signum*»<sup>2</sup> противопоставляется «*signum rigens*»<sup>3</sup>, изображение соразмерное, округлые очертания которого выражены пластически, изображению слишком жесткому, дурно выработанному.

Суровость древних римлян сообщила слову «*elegantia*» смысл уничижительный. Они видели в изящности притворство, жеманство, недостойные степенной серьезности древних. «*Vitii, non laudis fuit*»<sup>4</sup>, — говорит Авл Гелий. Они называли «изящными мужчинами» примерно тех, кого мы сейчас именуем петиметрами, *bellus homuncio*<sup>5</sup>, а англичане — «красавчиками»; ко времени Цицерона, однако, когда нравы стали в высшей степени цивилизованными, слово «изящный» приобрело похвальный смысл. Цицерон сотни раз пользуется им, чтобы отметить лоск, присущий человеку или речи; в ту пору говорили даже «изящная трапеза», чего мы никогда не скажем.

Понятие изящества в языке французском, как и у древних римлян, связано со скульптурой, живописью, красноречием и в особенности с поэзией. В отношении к живописи и скульптуре оно не вполне совпадает с понятием «грации».

Понятие «грация» приложимо главным образом к лицу, никто не скажет «изящное лицо», как говорят «изящные контуры»: причина здесь в том, что грации всегда присуща некая одушевленность. [...]

Изящность речи не есть красноречие, но она часть его, красноречие не сводится к гармонии, мере, но требует и ясности, и меры, и отбора слов.

Есть в Европе языки, где изящная речь — редкость: жесткие окончания, изобилие согласных, необходимость

многократного повтора вспомогательных глаголов в одном предложении оскорбляют ухо даже местных уроженцев.

Речь может быть изящна, не будучи хорошей, поскольку изящество — лишь достоинство словесной формы, но речь не может быть совершенной, не будучи изящной.

Поэзия нуждается в изяществе в еще большей степени, нежели красноречие, ибо оно — часть гармонии, столь необходимой стиху. Оратор может убедить и даже взволновать речь, лишенной изящества, чистоты, гармонии. Поэма не произведет впечатления, если она не изящна: изящество — одно из основных достоинств Вергилия. Гораций в своих сатирах и посланиях не столь изящен; посему он и в меньшей степени поэт, *sermoni praeior*<sup>6</sup>.

Камень преткновения как в поэзии, так и в ораторском искусстве в том, что изящество не должно быть достигнуто за счет силы, поэту здесь, как и во всем остальном, приходится труднее, нежели оратору, ибо коль скоро гармония есть основа его искусства, он не может допустить стыка неблагозвучных слогов; подчас он оказывается перед необходимостью несколько пожертвовать мыслью ради изящности выражения; затруднения такого рода неведомы оратору. Следует заметить, что в изяществе всегда есть легкость, однако не все, что легко и естественно, непременно изящно. [...]

О комедии редко говорят, что она написана изящно. Наивность и стремительность обиходного диалога исключают это достоинство, свойственное иным родам поэзии.

Изящество, на первый взгляд, противопоказано комическому: вещь, высказанная в изящной форме, не вызывает смеха, однако стихи «Амфитриона» Мольера, если не считать прямых острот, по большей части изящны. Смещение богов и людей в этой единственной в своем роде пьесе, а также неправильные стихи, складывающиеся в мадригалы, быть может, являются тому причиной.

Мадригалу изящество нужнее, нежели эпиграмме, ибо мадригал ближе к стансам, а эпиграмма ближе к комическому; мадригал создан для выражения тонкого чувства, а эпиграмма — смешного.

В величественном изяществе не должно бросаться в глаза, это ослабило бы впечатление. Похвала изяществу Фидиева Юпитера<sup>7</sup> Олимпийца была бы сатирой на него. Обратит внимание на изящность Праксителевой Венеры вполне допустимо.

---

# ЭПОПЕЯ

---

## ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Слово «ēpos» означало у греков «речь», следовательно, эпическая поэма и была речью, а в стихи ее облекали потому, что в ту пору еще не возник обычай повествовать в прозе. Это кажется странным, но тем не менее соответствует истине. Некий Фересид<sup>1</sup> слывет первым греком, прибегшим к прозе для написания истории, наполовину правдивой, наполовину лживой, как почти все истории древности.

Орфей, Лин<sup>2</sup>, Тамирис<sup>3</sup>, Мусей<sup>4</sup>, предшественники Гомера, писали только стихами. Гесиод, современник Гомера, создал свою «Теогонию» и поэму «Труды и дни» в стихах. Гармония греческого языка столь властно влекла людей к поэзии, что правило, втиснутое в стих, легко запечатлевалось в памяти; законы, предсказания, мораль, богословие — все было в стихах.

### О ГЕСИОДЕ

Он использовал сказания, которые издавна были распространены в Греции. По беглой манере его рассказа о Прометее и Эпиметее ясно видно, что он полагает, что их имена хорошо знакомы всем грекам. Он упоминает их для того лишь, чтобы показать, что человеку надлежит трудиться и что ленивая праздность, к которой другие толкователи мифов сводили блаженство человека, есть посягательство против порядка, установленного Верховным Существом.

Попытаемся познакомить здесь читателя с его басней о Пандоре, слегка изменив, впрочем, первые ее строки в согласии с представлениями, полученными нами после Гесиода, ибо ни одна мифология никогда не была единообразной:

В седую старину похитил Прометей<sup>5</sup>  
Божественный огонь и одарил людей.  
Так искры разума, что движет всей Вселенной,  
В наследство перешли к людской породе глениой.

Юпитер в ярости вскричал: За этот грех,  
Предатель мерзостный, я накажу их всех!  
Вулкана он призвал; тот сотворил Пандору.

С Венерой сходная, очарованье взору,  
Цвела прелестница небесной красотой.  
К ней неотступно льнул амуров легкий рой;  
О тайнах женского изящного убора  
Все ей поведали три Грации и Флора;  
Дар красноречия Минерва поднесла;  
Уменье властвовать Юнона припасла;  
Меркурий научил соблазнам неустанным,  
Предательству в любви, бессовестным обманам.  
И ученицею учитель побежден.

Людскому роду был сей страшный дар вручен,  
И грозные слова промолвил бог гневливый:  
— Вот наказание вам; его любить должны вы.

Ларец диковинный Пандоре он послал.  
В камнях дорогих, тот ярче звезд блистал.  
— Должно быть, скрыты в нем, в ларце бесценном,

клады:

То знак любви богов. Они осыпать рады  
Благами род людской. Мы станем, наконец,  
Бессмертны, как они.— В единый миг ларец  
Пандорою открыт, и все бичи природы  
На волю вырвались. В далекие те годы,  
Живя в неведеньи, знал счастье человек,  
И долог, долог был его беспечный век.  
Затем что нищета, пороки и тревога  
Бежали в трепете прочь от его порога.  
Душой и сердцем чист, он радовался дням, и т. д.

Если бы Гесиод всегда писал так, насколько бы он превзошел Гомера!

Вслед за тем Гесиод описывает пресловутые четыре века, упоминание о которых мы впервые находим именно у него (во всяком случае, среди древних авторов, дошедших до нас). Первый век предшествует появлению Пандоры, это времена, когда люди и боги жили вместе. Железный век — век осады Фив и Трои<sup>6</sup>. «Я живу в пятом веке, — говорит Гесиод. — О, как бы я хотел не родиться». Сколько людей, угнетенных завистью, фанатизмом и тиранией, повторяли эти слова вслед за Гесиодом!

В поэме «Труды и дни» встречаются пословицы, оставшиеся навечно, вроде «горшечник завидует горшечнику»;

Гесиод добавляет: «музыкант — музыканту и даже нищий — нищему». Здесь же мы находим впервые басню о соловье, попавшем в когти ястреба<sup>7</sup>. Тщетно поет соловей, чтобы того разжалобить, ястреб его сжирает. Гесиод заключает не что «голодное брюхо глухо», но что тирана не поколебать талантом.

В его поэме можно почерпнуть сотню правил, сделавших бы честь Ксенофонтам<sup>8</sup> и Катонам<sup>9</sup>. [...]

Советы Гесиода земледельцу удостоились подражания Вергилия<sup>10</sup>. Есть также прекрасные места и в «Теогонии». Амур, который рассеивает хаос, Венера, которая, будучи рождена в море от детородного члена божества, вскормлена на земле и всегда сопровождается Амуром, соединяет в себе воедино небо, море и землю — символы поистине восхитительные.

Отчего же Гесиод прославился меньше Гомера? Мне кажется, что при равных их достоинствах греки должны были отдавать предпочтение Гомеру; он пел ратные подвиги и победы, одержанные над азиатами, извечными их врагами. Он прославлял царствующие дома Ахеи и Пелопоннеса, он описывал самую памятную войну первого европейского народа против нации, которая из всех известных в ту пору азиатских народов достигла наивысшего расцвета. Его поэма одна почти осталась памятником той великой эпохи. Не было города, не было рода, который не почитал себя прославленным тем, что его имя упомянуто в сих скрижалях доблести. Уверяют даже, что долгое время спустя после Гомера некоторые тяжбы греческих городов касательно пограничных земель решались по его стихам. После смерти он стал судьей тех самых городов, где, по преданию, нищенствовал при жизни. Это также подтверждает, что поэты у греков появились задолго до географов.

Удивительно, что среди греков, столь гордившихся эпическими поэмами, которые обессмертили сражения их предков, не нашлось никого, кто воспел бы дни Марафона, Фермопил, Платей, Саламина<sup>11</sup>. Герои этого времени ничем не уступали Агамемнону, Ахиллу и Аяксам.

Тиртей<sup>12</sup>, военачальник, поэт и музыкант, подобно прусскому королю в наши дни<sup>13</sup>, вел войну и воспел ее. Своими стихами он воодушевил спартанцев против месенцев и одержал победу.

Но его произведения утеряны. Мы не находим упоми-



наний о появлении эпических поэм в век Перикла, великие таланты обратились к трагедии; так Гомер остался одиноким и слава его росла день ото дня. Перейдем к его «Илиаде».

ОБ «ИЛИАДЕ»

Меня укрепляет во мнении, что Гомер происходил из греческой колонии, расположенной в Смирне, изобилие метафор и описаний в восточном стиле. Земля, что громахает под ногами движущейся армии подобно молниям Юпитера, которые сотрясают гору, где погребен гигант Тифей, ветер, что проносится, чернее ночи, вместе с бурями, Марс и Минерва с их свитой из Ужаса, Бегства и ненасытной Распри, сестры и подруги братоубийственного бога войны, который поднимается, едва ее завидит и, попирая ногами землю, достигает небес своим надменным челом, — в «Илиаде» полно образов такого рода; это и побудило скульптора Бушардона<sup>14</sup> сказать: «Читая Гомера, я ощутил себя ростом в десять футов».

Поэма Гомера, для нас вовсе неинтересная, высоко ценилась греками. Боги Гомера смешны, если взглянуть разумно, но не таков взгляд суеверия. Мы смеемся ижимаем плечами при виде богов, которые оскорбляют друг друга, сражаются между собой, сражаются с людьми, страдают от ран, истекают кровью, но таковы были древние верования Греции и почти всех азиатских народов. Каждая нация, каждая малая народность имела свое особое божество, предводительствовавшее ею в битвах.

Обитатели заоблачных высей и звезд, которые, как полагали, живут за облаками, ведут между собой жестокую войну. Война ангелов против ангелов с незапамятных времен лежит в основе религии браминов. Война Титанов, сынов неба и земли, против богов, господствовавших на Олимпе, была первым мифом греческой религии. Тифон у египтян бился с Оширетом, именуемым нами Озирисом, и рассек его на куски.

Г-жа Дасье в своем предисловии к «Илиаде» весьма разумно замечает, вслед за Евстафием, епископом Фессалоникийским<sup>15</sup>, и Юэ, епископом Авраншским, что у всех народов, живших по соседству с древними евреями, были свои боги, покровители воинства. В самом деле, разве не говорит Иеффай аммонитянам: «Не владеете ли вы тем,

что дал вам Хамос, бог ваш? И мы владеем всем тем, что дал нам в наследие господь бог наш».

И разве мы не видим бога иудеев побеждающим в горах, но терпящим поражение в долинах?

Что до людей, сражающихся с бессмертными, то это также одна из идей общепринятых; Иаков бьется ночь напролет с ангелом, посланным богом, и если Юпитер посылает лживый сон предводителю греков, то господь посылает лживого духа царю Ахаву. Символы такого рода встречались часто и никого не удивляли. Следовательно, Гомер изобразил свой век, изобразить века грядущие он и не мог.

Мы вынуждены повторить здесь, что затея Ламотта унизить Гомера и перевести его достаточно странна, еще более странно было сокращать Гомера с целью его исправить. Вместо того чтобы распалить свой гений, попытавшись передать великолепные картины, созданные Гомером, Ламотт захотел придать ему остроумия: такова мания большинства французов, им достаточно какой-нибудь игры слов, которую они именуют «остротой», ничтожной антитезы, поверхностного противопоставления. Расин и Буало редко платили дань этому пороку. Но сколько авторов, сколько людей даже одаренных отдало дань детским шалостям, которые истощают и ослабляют все виды красноречия! [...]

Гомер не лишен крупных недостатков, это признает Гораций<sup>16</sup>, в этом сходятся все люди со вкусом; только комментатор может быть ослеплен настолько, чтоб их не замечать. Даже Поп, сам переводивший греческого поэта<sup>17</sup>, пишет, что «это сельский край, обширный, но невозделанный, где путнику попадаются естественные красоты всякого рода, расположенные без того порядка, в котором являются они в саду, разбитом по правилам, это изобильный питомник, где есть посадки всех плодов, величественное древо, раскинувшее свои ветви слишком широко и требующее подрезки».

Г-жа Дасье принимает сторону обширного края, питомника и древа, она хочет, чтобы ничто не подрезалось. Нет сомнений, что г-жа Дасье возвышалась над своим полом, что она, как и ее супруг, имела большие заслуги перед литературой, но обратясь в мужчину, она обратилась в комментатора и в этой роли зашла столь далеко, что побуждает счесть Гомера дурным поэтом. Она проявила

такое упрямство, что оказалась неправа даже в споре с г. де Ламоттом. Она накинулась на него, как школьный наставник, а Ламотт ей ответил, как то сделала бы учтивая и остроумная женщина. Он перевел «Илиаду» весьма худо, но против г-жи Дасье выступил отменно.

Мы не станем говорить здесь об «Одиссее», которой коснемся, когда дойдем до Ариосто.

### О ВЕРГИЛИИ

Мне представляется, что вторая, четвертая и шестая книги «Энеиды» столь же выше всего написанного греческими и латинскими поэтами, сколь статуи Жирандона<sup>18</sup> превосходят все, что было создано до него во Франции.

Часто говорят, что Вергилий позаимствовал немало строк у Гомера и что даже в своих подражаниях стоит ниже его, однако в трех песнях, о которых я говорю, он отнюдь не подражал Гомеру. Именно здесь он является самим собой, именно здесь он трогает и волнует сердце. Быть может, он не был создан для описания ужасных, но утомительных подробностей сражений. Гораций сказал о нем еще прежде написания «Энеиды»:

...Molle atque facetum<sup>19</sup>  
Virgilio annuerunt gaudentes rure camoenae [...]

Гомер никогда не исторгал слез. Истинный поэт, на мой взгляд, тот, кто тревожит душу и умиляет ее, остальные — лишь мастера красиво поговорить. Я далек от того, чтоб возводить это суждение в правило. «Я высказываю свое мнение, — говорит Монтень, — не потому, что оно правильно, но потому, что оно мое».

### О ЛУКАНЕ<sup>20</sup>

Если вы ищете у Лукана единства места и действия, вы его не найдете; но где бы вы нашли его? Если вы надеетесь ощутить волнение, ощутить интерес, не ждите этого от долгих и подробных описаний войны, суть которой передана весьма сухо, а образы напыщенны, но если вы жаждете глубоких мыслей, смелых и возвышенных философских речей, вы их найдете из всех древних авторов у одного Лукана. Нет ничего величественнее обращения Лабийенна к Катону у врат храма Юпитера-Аммона, если не считать ответа самого Катона. [...]

## О ТАССО

Буало порицал мишурный блеск Тассо<sup>21</sup>, но ежели в золотой ткани и есть сотня блессток ненастоящего золота, это простительно. В величественном мраморном чертоге, воздвигнутом Гомером, немало неотесанных камней. Буало это знал и чувствовал, но не говорил. Должно сохранять справедливость.

Отсылаем читателя к тому, что говорится о Тассо в «Опыте об эпической поэзии»<sup>22</sup>. Здесь следует, однако, сказать, что итальянцы знают его стихи наизусть. Если в Венеции, сидя в ладье, кто-нибудь прочтет вслух один из стансов «Освобожденного Иерусалима», ему откликнется следующим стансом соседняя ладья.

Услышь Буало подобный концерт, он не нашелся бы, что ответить.

Тассо достаточно известен: не стану повторять здесь ни похвал, ни критических замечаний. Я уделю больше внимания Ариосто.

## ОБ АРИОСТО

«Одиссея» Гомера представляется первоначальным образцом «Морганте»<sup>23</sup>, «Влюбленного Роланда»<sup>24</sup> и «Неистового Роланда», но, что не всегда случается, последняя из этих поэм, без спору, лучшая.

Спутники Улисса, обращаемые в свиней; ветры, заключенные в козий мех; музыканты с рыбьими хвостами, пожирающие всякого, кто к ним приблизится; Улисс, который следует в чем мать родила за повозкой прекрасной принцессы, закончившей большую стирку; Улисс, который просит подаяния в рубище нищего, а вслед за тем с помощью сына и двух слуг убивает всех любовников своей престарелой супруги — от этих вымыслов пошли все романы в стихах, писанные впоследствии в этом вкусе.

Но роман Ариосто отличается такой полнотой и разнообразием, таким изобилием всевозможных красот, что мне не однажды случалось, прочтя его до конца, испытывать лишь одно желание: перечитать все сначала. Вот каково очарование естественной поэзии! В наших прозаических переводах я никогда не был в силах прочесть ни одной песни поэмы Ариосто.

Больше всего это чарующее творение прельщало меня

тем, что автор, неизменно возвышаясь над своим предметом, пишет о нем шутливо. Он без натуги говорит вещи самые возвышенные, венчая их подчас насмешливой строкой, которая не выглядит ни неуместной, ни натянутой. Это одновременно и «Илиада», и «Одиссея», и «Дон-Кихот», ибо главный герой романа, странствующий рыцарь, сходит с ума, подобно испанцу, но он куда забавнее. Более того, к Роланду все испытывают интерес, меж тем как никому не интересен Дон-Кихот, представленный у Сервантеса только безумцем, над которым все непрерывно подшучивают.

Основа поэмы, объемлющей столько событий, та же, что и у нашего романа «Кассандр»<sup>25</sup>, некогда весьма модного, а ныне совершенно забытого, ибо, будучи столь же длинным, как «Неистовый Роланд», он не содержит в себе ни одной из красот Ариостовой поэмы; но пусть и были бы в нем эти красоты, изложенные французской прозой, — довольно пяти или шести стансов Ариосто, чтобы их затмить. Основа поэмы сводится к тому, что большинство героев и принцесс, уцелевших на войне, встречаются после бесчисленных приключений в Париже, подобно тому как герои «Кассандра» встречаются в доме Полемона.

«Неистовый Роланд» обладает достоинством, вовсе неизвестным античности, — это вступления к песням. Каждая из этих песен, точно зачарованный дворец, прихожая которого выдержана всякий раз в ином вкусе — то в высоком, то в простом, то даже в гротескном. Ариосто либо нравоучителен, либо весел, либо галантен, но неизменно естествен и правдив.

Взгляните хотя бы на вступление к сорок четвертой песне поэмы (всего их сорок шесть, причем поэма отнюдь не кажется растянутой), писанной рифмованными стансами, в которых не ощутимо никакой принужденности, поэмы, доказавшей необходимость рифмы для всех новых языков, очаровательной поэмы, доказавшей, и это особенно важно, бесплодность и прубость варварских эпических поэм, где авторы скинули ярмо рифмы, ибо не имели сил его нести, как однажды сказал Поп<sup>26</sup> и написал Луи Расин<sup>27</sup>, который в данном случае был прав. Вот скорее подражание, чем перевод этого вступления.

Скорей в лачуге друга обретешь,  
Чем во дворцах, в сияющих чертогах,  
Где правят лицемерие и ложь,

Где все погрязли в суетных тревогах,  
И лесь кадит тлетворный фимиам,  
И даже наслаждение — обман.

Князья и папы над святым Писаньем  
В любви клянутся с иудиным лобзаньем,  
Но в глубине души любой из них  
Мечтает уничтожить остальных.  
Ни совести, ни верности, ни права,  
Мед на устах, в сердцах — одна отравя;  
Что им господь и весь господень мир,  
Когда корысть — единый их кумир!

Вряд ли найдется среди нас невежда, которому неизвестно, что Астольф отправился в рай (песнь XXXIV) за здравым смыслом Роланда, потерявшего разум от страсти к Анжелике и что затем он вручил его герою в тщательно закупоренной склянке.

Пролог к тридцать пятой песне намекает на это приключение.

О, если бы какой-нибудь герой,  
Могучий, смелый, мне вернул из рая  
Мой ускользнувший разум! Ах, Аглая,  
В утрате этой ты одна виной!  
Я, как Роланд да и любой влюбленный,  
Из-за тебя брожу умалишенный.

И незачем так высоко искать,  
Кто разума жестокий похититель:  
Твой дивный взор — сей дерзновенный тать, —  
Унес добычу он в свою обитель.  
К твоей груди, измучен, покорен,  
Он жадно льнет, любовью волнуем:  
Верни его мне взглядом, поцелуем —  
Навеки чтит он только твой закон!

Этого «*molle et facetum*»<sup>28</sup> Ариосто, его светского изящества и чистоты слога, умения пошутить, которым проникнуты все песни поэмы, не только не передал, но даже не ощутил Мирабо<sup>29</sup>, переводчик Ариосто, ему и в голову не пришло, что Ариосто посмеивался над собственными вымыслами. [...]

У Ариосто был дар легко переходить от описания ужасных картин к картинам самым сладострастным, а от них — к высоконравственным наставлениям. Но что в нем еще поразительней, это умение пробудить живой интерес к своим героям и героиням, хотя тех и невероятное множество. В его поэме почти столько же трогательных собы-

тий, сколько гротескных приключений, и читатель до того свыкается с этим пестрым чередованием, что переходит от одних к другим без всякого удивления.

Не знаю, какой шутник пустил первым остроуту, приписываемую кардиналу д'Эсте<sup>30</sup>: «Messer Lodovico, dove avete pigliato tante coglionerie?» Кардиналу следовало бы добавить: «Dove avete pigliato tante cose divine?»<sup>31</sup> Посему его и называют в Италии «il divino Ariosto»<sup>32</sup>.

Он был учителем Тассо. Армида создана по образцу Альцины. Путешествие двух рыцарей, которые отправляются освободить Рено от чар, — полнейшее подражание путешествию Астольфа. Надлежит также признать, что фантастические вымыслы, которыми изобилует «Неистовый Роланд», куда уместнее в сюжете, где серьезное переплетено с забавным, нежели в серьезной поэме Тассо, сам сюжет которой, казалось бы, требует описания нравов более суровых.

Не обойдем молчанием и другое достоинство, присущее одному Ариосто, я имею в виду прелестные вступления к каждой песне.

Прежде я не осмеливался причислять его к эпическим поэтам<sup>33</sup>, я рассматривал Ариосто лишь как первого поэта среди гротескных, но перечитав, я нашел его столь же возвышенным, сколь забавным, и низжайше воздаю ему должное. Сущая правда, что папа Лев X издал буллу в защиту «Неистового Роланда» и предал отлучению от церкви тех, кто станет худо говорить о сей поэме. Я не желаю подвергать себя угрозе отлучения.

Значительное преимущество итальянского языка или, скорее, редкостное достоинство Тассо и Ариосто сказывается в том, что поэмы столь длинные и писанные не просто рифмованным стихом, но стансами с перекрестными рифмами, ничуть не утомляют слуха и мы почти никогда не ощущаем стесненности поэта.

Напротив, у Триссино, сбросившего ярмо рифмы, чувствуется натянутость, при этом он теряет в гармонии и изяществе.

Спенсер<sup>34</sup> в Англии попытался написать рифмованными стансами свою «Королеву фей», он стяжал всеобщее уважение, но никто не смог его прочесть.

Я полагаю, что рифма необходима народам, язык которых лишен ясно выраженной мелодии, образуемой чередованием долгих и кратких слогов, и посему не допускает

использования дактилей и спондеев, сообщающих пленительность стиху в языке латинском.

Я никогда не забуду, как на мой вопрос, почему Мильтон не пользовался рифмой в своем «Потерянном рае», знаменитый Поп ответил мне: «Потому что не умел».

Я убежден в том, что рифма, непрестанно раздражая поэтический гений, если позволительно так выразиться, подстегивает его и одновременно ставит перед ним препятствия; я убежден, что, заставляя поэта переворачивать свою мысль на разные лады, рифма тем самым понуждает его точнее мыслить и правильное выражаться. Нередко художник, отдавшись легкости белого стиха и внутренне ощущая нехватку в нем гармонии, думает возместить этот недостаток чрезмерностью образов, чуждой природе. Он лишает себя, наконец, заслуги преодоления трудности.

Что же касается поэм в прозе, могу сказать, что эти чудища моему пониманию недоступны. Я вижу здесь одну неспособность писать стихами. Удовольствия от них столько же, сколько от концерта без инструментов. «Кассандр» Кальпренеда, если угодно, поэма в прозе, я признаю это, но вся она не стоит десяти стихов Тассо.

### О МИЛЬТОНЕ

Если бы Буало, даже не слышавший о Мильтоне, в то время совершенно неизвестном, прочел «Потерянный рай», он мог бы повторить сказанное им о Тассо:

Зачем изображать прилежно Сатану,  
Что с Провидением всегда ведет войну?  
(«Поэтическое искусство», III, ст. 205—206)

Один эпизод Тассо превратился у английского поэта в сюжет целой поэмы, он растянул то, что было неприемлемо брошено в творило поэмы итальянцем. [...]

На строки [Тассо], которые Мильтон даже перевел полностью, опирается вся его поэма. Тассо не налегает на пружины, хотя суровость его веры и сюжета, почерпнутого из времен крестовых походов, могли бы к этому склонить. Он при первой возможности расстается с дьяволом, чтобы представить читателю свою Армиду, прелестную Армиду, достойную Альцины Ариосто, по образцу которой она и создана. Он не вкладывает длинных речей в уста Велиала, Маммоны, Вельзевула и Сатаны.



Он не воздвигает для бесов палат, не делает из них великанов, не обращает их затем в карликов, чтобы они могли разместиться со всеми удобствами в этих палатах. Он не превращает Сатану в баклана или жабу.

Что сказали бы придворные и ученые Италии с их тонкостью суждения, если бы Тассо перед тем, как отправить властителя мрака к Гидрасту, отцу Армиды, дабы разжечь в нем жажду мести, задержался у врат ада, дав дьяволу возможность побеседовать со Смертью и Грехом, и если бы Грех поведал Сатане, что является его дочерью (предполагается, что Грех женского рода), которую тот произвел на свет из головы, что впоследствии Сатана стал любовником своей дочери и прижил с нею ребенка, названного Смертью, что Смерть (предполагается, что Смерть мужского рода), переспав с Грехом, породила бесчисленное множество змей, непрерывно вползающих и выползающих из лона Греха?

На взгляд итальянцев, свидания и забавы такого рода могут встречаться в эпической поэме лишь как отдельные эпизоды. Тассо вовсе пренебрег ими, ему не хватило тонкости превратить Сатану в жабу ради более полного просвещения Армиды.

Чего только не говорили о войне добрых и злых ангелов, почерпнутой Мильтоном из «Гигантомахии» Клавдиана<sup>35</sup>! Две долгие песни поглощает рассказ Гавриила сначала о битвах против самого Бога, происходящих на небе, а затем о сотворении мира. Сетовали на то, что поэма Мильтона вся составлена из отдельных эпизодов, но какие это эпизоды! Гавриил и Сатана обмениваются бранными словами, ангелы сражаются на небе между собой и с самим Богом. На небе есть свои ханжи и свои безбожники. Абдиель, Ариель, Ариох, Рамбель повергают Молоха, Вельзевула, Нисроха, они скрещивают мечи, бросают друг другу в голову горы с растущими на них деревьями, со снегами, покрывающими вершины, и реками, стекающими к подножию. Такова, как видите, прекрасная и простая природа! На небесах грохочут пушки, эта небылица также взята у Ариосто, который, впрочем, еще сохранял некоторую благопристойность. Такого рода вымыслы не пришлись по вкусу французским и итальянским читателям. Поостережемся выносить суждение, предоставим каждому свободу чувствовать отвращение или удовольствие, когда ему заблагорассудится.

Заметим, однако, что басня о войне гигантов против богов представляется более разумной, нежели басня о войне ангелов, если слово «разумный» вообще приложимо к таким небылицам. В басне о гигантах предполагалось, что они — дети Неба и Земли и востребуют часть своего наследства у богов, равных им по силе и могуществу. Боги отнюдь не были создателями титанов. И как одни, так и другие обладали телами. В нашей религии все обстоит по-иному. Бог — чистое, беспредельное, всемогущее бытие, создатель всего сущего, его творения не могут ни вести против него войну, ни швырять в него горами, ни стрелять по нему из пушек.

Поэтому подражание войне гигантов, басня об ангелах, восставших против самого бога, содержится только в апокрифических книгах, приписываемых Еноху<sup>86</sup>, жившему в первом веке нашей эры; эта басня достойна прочих нелепостей раввинизма.

Итак, Мильтон описал эту войну. Он не поскупился на самые смелые картины. Здесь одни ангелы верхом на конях, другие рассечены надвое ударом меча, причем половинки тут же воссоединяются; там Смерть, которая «поднимает нос, дабы принюхаться к запаху трупов», еще не существующих. Дальше она поражает своей «каменящей дубиной холод и сушь». А затем холод и жар, сушь и сырость оспаривают друг у друга власть над миром и «ведут боевые ряды эмбрионов». Самые каверзные вопросы самой отталкивающей схоластики рассматриваются более чем в двадцати местах, при этом Мильтон употребляет термины схолистического богословия. Одни бесы в аду тешатся спорами о благодати, свободе воли, предопределении, меж тем как другие играют на флейтах.

И наряду с подобными небылицами Мильтон вдруг подчиняет свое поэтическое воображение пересказу первых глав «Книги Бытия», посвящая ему две песни. [...]

Нетрудно обнаружить в произведении Мильтона среди всех его красот какой-то дух фанатизма и узколобой свирепости, свойственный Англии времен Кромвеля, когда у каждого англичанина в руках были Библия и пистолет. К богословской чепухе, высмеянной искусным Батлером, автором «Гудибраса», Мильтон относится с совершенной серьезностью. Вот почему двор Карла II проникся к этому произведению отвращением, равным тому презрению, которое он питал к самому Мильтону. [...]

Легко судить, мог ли сей желчный педант, защитник самого чудовищного преступления, понравиться учтивому и изысканному двору Карла II, лордам Рочестеру, Роскомону, Уоллерам, Коули<sup>37</sup>, Конгривам, Уичерли. Все они прониклись отвращением и к человеку и к поэме. О существовании «Потерянного рая» им вообще было едва известно. Во Франции не знали ни поэмы, ни имени автора.

Кто посмел бы сказать Расинам, Депрео, Мольерам, Лафонтенам, что существует эпическая поэма об Адаме и Еве? Итальянцы, познакомившись с этим произведением, наполовину богословским, наполовину бесовским, где целые песни посвящены прениям ангелов и бесов, отнеслись к нему без всякого почтения. Тем, кто знал наизусть Аристо и Тассо, невыносимы были жесткие звуки Мильтона. Расстояния между итальянским и английским языком слишком велико.

Мы во Франции ничего не слышали об этой поэме, пока автор «Генриады»<sup>38</sup> не дал о ней некоторое представление в девятой главе своего «Опыта об эпической поэзии». Он был также первым (если я не ошибаюсь), кто познакомил нас с английскими поэтами и объяснил открытия Ньютона и взгляды Локка. Но когда его спросили, что он думает о гении Мильтона, он ответил: «Греки советовали поэтам приносить жертвы грациям, Мильтон принес свою жертву дьяволу».

В ту пору возникла мысль перевести английскую эпическую поэму, о которой г. де Вольтер отзывался в некотором отношении весьма похвально. Трудно с точностью установить, кто ее перевел. Перевод приписывается двум лицам, работавшим совместно, можно, однако, с уверенностью утверждать, что он весьма неточен. [...]

В этой не похожей ни на что другое поэме есть, разумеется, прекрасные куски, и я прибегну, как всегда, к самому убедительному доводу, а именно, что их помнит в Англии каждый, кто мало-мальски интересуется литературой. Таков монолог Сатаны, когда, вырвавшись из глубин ада и впервые узрев наше солнце, выходящее из рук Создателя, он восклицает:

О солнце, факел дня, к кому безмерно благ  
Жестокий мой тиран, непримиримый враг,  
На небосводе ты царишь богоподобно,  
И огненный твой день терзает злобно.  
Ты отуманило венец ночных светил,

Поток твоих лучей все в мире затопил.  
 Животворящего подобье и создание,  
 В былые времена, увы! твое сверканье  
 Легко затмил бы я и с горней высоты  
 Смотрел бы, как чело смиренно клонишь ты...  
 И вот я в бездне бездн. Виной — моя гордыня.  
 Неблагодарен был, за что плачу поныне.  
 Вселенной двигатель, меня он сотворил  
 И детище свое любовью осенил.

Я на него восстал, и за свое дерзанье  
 Заслуженно несет мятежник наказание.  
 О да, я преступил за милосердья грань,  
 И на моем челе карающая длань.  
 Так что ж, раскаяться? Смирненно умалиться?  
 Нет, ненависть моя вовеки будет длиться!  
 Не покорюсь ему, во прах я не паду:  
 Не раб на небесах, а властелин в аду

Любовь Адама и Евы воссоздана с изящной и даже трогательной негой, неожиданной для гения, отличающегося известной жесткостью, и для слога Мильтона, зачастую весьма неровного. [...]

---

## УМ, ОСТРОУМИЕ

---

### РАЗДЕЛ I

Однажды у человека, слывшего сердцеведом, спросили, стоит ли играть некую трагедию; он ответил, что сомневается в ее успехе, ибо пьеса слишком остроумна. «Как! — скажут многие. — Разве это порок в наш век, когда все только и стремятся быть остроумнее, когда и пишут только ради того, чтобы показать остроумие ума, когда публика рукоплещет даже самым ложным мыслям, если они блестящи?» Да, разумеется, на первом представлении будут рукоплескать, но уже на втором станут скучать.

Под острым умом у нас понимают то неожиданное сравнение, то тонкий намек; иногда это самовольная игра словом, которое дается в одном смысле, тогда как его следует понимать в ином, изящная связь между двумя необщепринятыми идеями — редкая метафора; в одном случае

это поиски содержания предмета, с первого взгляда незаметного, в другом — искусство либо соединить два далеко отстоящих понятия, либо, напротив, разделить понятия, кажущиеся слитными, противопоставить их друг другу; подчас это умение высказать свою мысль лишь наполовину, позволив о ней догадываться. Словом, я рассказал бы вам обо всех разнообразных возможностях выказать остроуму ума, если бы у меня было его побольше, но все эти бриллианты (я говорю не о фальшивках) вовсе неуместны или уместны лишь изредка в произведении серьезном, которое должно увлечь публику. Причина в том, что здесь автор выставляет напоказ себя, а публика хочет видеть одного героя. Герой же всегда находится либо во власти страсти, либо перед лицом опасности. Ни опасность, ни страсть в остроумии не нуждаются. Приаму и Гекубе не до эпиграмм<sup>2</sup>, когда их дети истекают кровью, а Троя пылает. Дидона не вздыхает мадригалами<sup>3</sup>, бросаясь в костер, чтобы заклать себя. Демосфен не выражается красиво, когда воодушевляет афинян на войну<sup>4</sup>; если бы он заботился о красоте выражения, он был бы ритором, тогда как он — государственный муж.

Пленительное искусство Расина неизмеримо возвышается над тем, что именуется «остроумием». И если бы Пирр всегда выражался таким слогом:

Я пленник, я в цепях... О, тяжело, тяжело мне!  
 Кто раздувал огонь, тот сам теперь в огне...  
 Ты превзошла меня своим жестокосердьем  
 (Расин, «Андромаха», I, 4)

Если бы Орест только и говорил: «Жестокосерднее, чем скифы, Гермiona», — оба персонажа не тронули бы публику; она заметила бы, что «истинная страсть редко ищет подобных сравнений» и что «настоящее пламя, поглотившее Трои, несоизмеримо с пламенем любви Пирра», так же как жестокость скифов, приносящих на закланье людей, несоизмерима с жестокостью Гермiony, которая не любит Ореста. Цинна говорит о Помпее:

Да, смерть Помпева богам была нужна  
 Как знак, что новые настали времена:  
 Лишь он, прославленный, лишь он, перевозносимый,  
 С собою в мир теней мог взять свободу Рима  
 (Корнель, «Цинна», II, 1)

Мысль выражена с блеском, здесь много ума и даже впечатляющего величия. Я убежден, что хороший актер, произнеся эти стихи искусно и вдохновенно, стяжает рукоплескания зрителей, но я убежден, что трагедия «Цинна», будь она вся написана в таком духе, не долго бы удержалась на театре. Действительно, с какой стати небо должно оказать Помпею честь обратить римлян в рабов после его смерти? Было бы куда правдивее просить противоположного; душа Помпея должна была бы, скорее, добиться от небес сохранения навечно той свободы, за которую он, как предполагается, сражался и умер.

Не стал ли бы «Цинна» в этом случае всего лишь произведением, исполненным изысканных и сомнительных мыслей? Насколько выше всех этих блестящих идей стоят простые и естественные строки:

Ты Цинна, помнишь все, но мне готовишь смерть...  
Я, я тебя прошу — друзьями будем, Цинна!  
(Корнель, «Цинна», V, 3)

Это совсем не то, что называется «остроумием»; здесь — величие и простота, в которых состоит истинно прекрасное.

Когда в «Родогуне» Антиох говорит о своей возлюбленной, которая его покидает, сделав ему недостойное предложение убить мать:

Бежит, но в Парфию, стрелюю нас пронзив,—

он проявляет остроумие, он разит Родогуну эпиграммой, он искусно сравнивает последние слова, сказанные ею, со стрелами, которые выпускают убегающие парфяне; предложение убить мать возмутительно вовсе не потому, что Родогуна удаляется: уйдет она или останется, сердце Антиоха равно пребудет пронзенным.

Таким образом, эпиграмма ложна, и, если бы Родогуна не покидала сцены, для этой скверной эпиграммы не нашлось бы места.

Я специально выбираю примеры из лучших авторов, чтобы они были нагляднее. Я не изыскиваю у них остроты и игру слов, неуместность которых бросается в глаза: каждого рассмешат слова Изифилы в трагедии «Золотое руно»<sup>5</sup>; она говорит Медее, намекая на ее чародейство:

Я лишь привлечь могу, ты ж чаровать умеешь

Когда Корнель пришел в театр, трагедия, как и прочие жанры литературы, пестрела такого рода несообразностями; он же позволял их себе весьма редко. Я имею здесь в виду только остроты, вполне допустимые в иных родах словесности, но отвергаемые серьезным жанром. К их авторам можно бы отнести слова Плутарха, переведенные со столь счастливым простодушием Амюэ<sup>6</sup>: «Ты говоришь метко, да не к месту»<sup>7</sup>.

Мне вспоминается один из блестящих оборотов, цитируемый как образец во многих произведениях, отличающихся вкусом, и даже в «Трактате об образовании» покойного г. Роллена<sup>8</sup>. Этот отрывок взят из прекрасной речи Флешье<sup>9</sup>, произнесенной над гробом великого Тюрена. Поистине, в сей надгробной речи Флешье почти сравнялся с непревзойденным Боссюэ<sup>10</sup>, которого я называл и называю единственным красноречивым человеком среди множества писателей изящных, но мне кажется, что епископу Мо не следовало употреблять оборота, о котором я говорю. Вот он:

«Могущественные враги Франции, вы живы, и дух христианского милосердия запрещает мне желать вам смерти...» и т. д. «Вы живы, а я с этой кафедры оплакиваю мудрого и добродетельного военачальника, чьи намерения были чисты» и т. д.

Подобное обращение было бы к месту в Риме времен гражданской войны после убийства Помпея или в Лондоне<sup>11</sup> после казни Карла I, ибо в обоих случаях, действительно, речь шла об интересах Помпея и Карла I. Но приличествует ли высказывать с кафедры в изящной форме пожелание смерти императору, испанскому королю и имперским князьям-выборщикам, положив на другую чашу весов военачальника, преданного королю, их противнику. Надлежит ли сравнивать устремления военачальника, единственный смысл которых — ревностное усердие монарху, с политическими интересами коронованных особ, врагу которых он служил? Что сказали бы о немце, желающем смерти королю Франции в связи с потерей генерала Мерси<sup>12</sup>, чистоту устремлений которого никто не ставит под сомнение? Почему же все риторы неизменно превозносили эту фигуру? Да потому, что фигура сама по себе прекрасна и патетична, они не обращали, однако, внимания на сущность и соотношение мысли. Плутарх сказал бы Флешье: «Ты сказал метко, да не к месту».

Возвращаюсь к моему парадоксу, что все эти блестящие, именуемые остроумием, не к месту в великих произведениях, созданных, чтобы просвещать или трогать. Я сказал бы даже, что их следует изгнать также из оперы. Музыка выражает страсти, чувства, образы, но существуют ли аккорды, могущие передать эпиграмму? Кино был по-прежнему небрежен, но всегда естествен.

Из всех наших балетов наиболее изукрашен, или, скорее, отягощен, этим эпиграмматическим умом «Триумф искусств», сочиненный человеком любезным<sup>13</sup>, отличавшимся тонкостью мысли и выражения; но он, злоупотребив дарованием, отчасти способствовал упадку литературы в пору, следовавшую за веком Людовика XIV. В его балете Пигмалион, оживив статую, говорит ей:

Движеньем первым ты призналась мне в любви

Помню, в юности мне доводилось выслушивать восторженные отзывы об этой строке. Но кто не заметит, что движение тела статуи здесь спутано с движением сердца и что фраза грешит против законов языка, что это, в сущности, острота, шутка? Как могло случиться, что человеку, обладавшему таким умом, не хватило его, чтобы избежать столь явного промаха? Тот же автор, презиравший Гомера и переводивший его в искреннем убеждении, что своим переводом улучшает греческого поэта, а сокращая, делает его удобочитаемым, вздумал придать Гомеру остроумие. Именно у него в момент появления Ахилла, помирившегося с соплеменниками и готового к мести, весь греческий лагерь восклицает:

Ахилл непобедим, коль победил Ахилла

Нужно быть поистине влюбленным в остроумие, чтобы вложить каламбур в уста пятидесяти тысяч воинов.

Подобная игра воображения, остроты, прихотливые обороты, меткие шуточки, оборванные на полуслове изречения, надуманные просторечия, на которые ныне не скупятся, уместны лишь в небольших произведениях, предназначенных для развлечения. Фасад Лувра, созданный Перро<sup>14</sup>, прост и величествен. Мелкие украшения не повредят изяществу кабинета. Острие, как хотите — или как можете, — в мадригале, в легких стихах, в сцене комедии, ежели она не исполнена ни страсти, ни простодушия, в похвальном слове, в небольшом романе, в письме, где вы веселитесь сами, чтобы повеселить друзей.



Я отнюдь не ставлю в упрек Вуатюру, что его письма чересчур остроумны, напротив, я нахожу, что им недостает блеска, хотя он и усердствует изо всех сил. Говорят, учителя танцев неловко кланяются, ибо слишком стараются сделать свой поклон изящным. Думаю, что Вуатюр нередко оказывался в таком же положении: его лучшие письма лишены естественности, чувствуется, каких усилий ему стоило найти то, что само собой приходит на ум графу Антуану Гамильтону<sup>15</sup>, г-же де Севинье и другим дамам, которые, не задумываясь, пишут пустячки такого рода куда лучше, нежели Вуатюр, вкладывающий в них столько труда. Дёпрео, дерзнувший сравнить Вуатюра с Горацием в своих первых сатирах, переменял мнение, когда вкус его с возрастом созрел. Я знаю, что для дел нашего мира не суть важно, был или нет Вуатюр великим гением, принадлежит ли ему лишь несколько изящных писем или все его шутки должны быть сочтены за образец, но мы, люди, подвигающиеся на поприще искусства и любящие его, мы внимательно присматриваемся к тому, что прочим безразлично. Хороший вкус в литературе для нас столь же важен, как для женщин хороший вкус в убранстве, и если суждение не продиктовано пристрастием, можно, по-моему, смело утверждать, что у Вуатюра не так-то много вещей совершенных и что весь Маро<sup>16</sup> легко сводится к нескольким хорошим страницам.

Это не значит, что мы стремимся умалить их славу, напротив, мы хотим с точностью установить, чем они заслужили свою славу, достойную всяческого уважения, и каковы подлинные красоты, заставившие закрыть глаза на их недостатки. Надлежит знать, чему следовать и чего избегать, именно в этом заключаются истинные плоды углубленного изучения изящной словесности, именно так поступал Гораций, когда он как критик изучал Луцилия<sup>17</sup>. Гораций нажил себе врагов, но просветил всех, в том числе даже своих врагов.

Желание блеснуть и сказать на новый лад то, что уже сказано другими, — источник новых выражений и вычурных идей. [...] Если так будет продолжаться, язык Боссюэ, Расинов, Корнелей, Паскалей, Буало и Фенелонов скоро покажется устарелым. Зачем избегать общепринятого выражения и вводить иное, если оно означает в точности то же самое? Новое слово извинительно тогда только, когда оно совершенно необходимо, понятно и звучно; мы вы-

нуждены создавать новые слова в физике: новое открытие, новая машина требуют нового слова. Но совершаются ли новые открытия в человеческом сердце? Существует ли величие иное, чем величие у Корнеля и Боссюэ? Существуют ли страсти иные, чем страсти, в которые проник Расин, которых коснулся Кино? Существует ли евангельская мораль иная, чем у отца Бурдалу<sup>18</sup>?

Тот, кто сетует на недостаточную плодovitость нашего языка, в самом деле столкнется с бесплодием, но в себе самом: *sem verba sequuntur*<sup>19</sup>. Когда человек охвачен идеей, когда ум точный и пылкий владеет мыслью, она выходит из головы, облеченная в соответствующие выражения, подобно тому как Минерва явилась во всеоружии из головы Юпитера. Все это подводит нас, наконец, к положительному заключению, что не следует изыскивать ни мысли, ни обороты, ни выражения и что во всех великих творениях искусство проявляется в умении рассуждать, не излишествуя в доводах, в умении писать, не тщаь описать все, в умении волновать, не стремясь непременно разжигать страсти. Спору нет, я даю здесь добрые советы. Следую ли я им сам? Увы! Нет. [...]

## РАЗДЕЛ II

Слово «esprit», когда оно означает некое душевное качество, — это одно из тех расплывчатых понятий, которым говорящий всякий раз придает, как правило, свой смысл; оно выражает нечто иное, чем рассудок, гений, вкус, талант, пронизательность, широта, изящество, тонкость, в то же время в нем должно заключаться нечто от всех этих достоинств; можно было бы его определить как «изобретательный разум».

Это родовое слово всегда нуждается в другом, его определяющем; и когда говорят: «Вот произведение, исполненное ума», «вот человек, не лишенный ума», — с полным основанием можно спросить: какого? Высокий ум Корнеля не похож ни на точный ум Буало, ни на простодушный ум Лафонтена, и ум Лабрюйера, который проявляется в особом искусстве описания, вовсе не ум Мальбранша<sup>20</sup>, сочетающий в себе воображение и глубину.

Когда говорят, что у человека «здравый ум», то под этим подразумевают не столько ум, сколько разумность. Твердый, мужественный, отважный, высокий, низкий, сла-

бый, непостоянный, мяккий, вспыльчивый и т. д. ум означает «характер и склад души» и не имеет никакого отношения к тому, что в обществе понимают под выражением «быть остроумным».

Ум, в общепринятом значении этого слова, имеет много общего с остроумием, однако не означает в точности того же, ибо термин «умный человек» никогда не истолковывается как уничижительный, тогда как «остряк» подчас звучит иронически.

Откуда это различие? Дело в том, что «умный человек» не означает ни человека, превосходящего умом других, ни человека, отмеченного талантом, тогда как «острослов» означает и то и другое. В словах «умный человек» нет никаких притязаний; «острослов» — это вывеска, претензия на некое искусство, требующее определенной культуры; остроумие — это своего рода ремесло, которое может быть предметом зависти и насмешек.

В этом смысле прав был отец Буур<sup>21</sup>, когда он, как передает кардинал Дюперрон, пояснял, что немцы не претендуют на остроумие, ибо в противном случае немецкие ученые не занимались бы только произведениями, требующими усидчивости, и трудоемкими изысканиями, где недозволителен ни цветистый слог, ни стремление блеснуть, ни сочетание остроумия с ученостью.

Те, кто пренебрежительно относится к гению Аристотеля, осуждая его «Физику», которая и не могла быть хорошей, поскольку не опиралась на опыты, были бы весьма удивлены, прочитав «Риторику» и обнаружив, что Аристотель превосходно объяснил, в чем заключается искусство говорить умно: он учит, что оное искусство не сводится к употреблению слов подходящих, но не заключающих в себе ничего нового; надлежит использовать метафоры и фигуры, смысл которых ясен, а выражение энергично; в подтверждение он приводит несколько примеров и, среди других, слова Перикла о битве, где погиб цвет афинских юношей: «У года отняли его весну».

Аристотель прав, утверждая, что новое необходимо.

Первый человек, который сказал, желая передать нераздельность наслаждения и горечи, что нет розы без шипов, проявил ум. Сие нельзя сказать о тех, кто повторяет это вслед за ним.

Остроумная речь не ограничивается метафорами; она использует новые обороты, позволяющие легко восстано-

вить мысль во всей полноте, высказывая ее лишь частично, — это и есть «тонкость», «изящество» ума. Такая манера тем приятнее, что приводит в движение ум собеседника и позволяет его оценить.

Намеки, аллегории, сравнения дают обширное поле находчивой мысли; явления природы, притчи, истории, запечатленные памятью, подсказывают одаренному воображению острые слова, и оно вставляет их к месту.

Будет бесполезно привести примеры остроумия разного рода. Вот мадригал г. де Ла Саблиера<sup>22</sup>, всегда высоко ставившийся людьми со вкусом:

Дрожит Аглая: Гименей  
Амура нежного сильней,  
А ну как вздумает того он домогаться,  
С чем ей расстаться мочи нет?  
Вот приняла бы мой совет —  
И было б нечего бояться

Автор, кажется, не мог ни лучше скрыть, ни лучше дать понять то, что он думает, но боится выразить словами.

В другом мадригале еще больше блеска и приятности, он намекает на басню:

Равно прекрасна ты с сестрицей — случай редкий.  
Кого ж избрать мне — вот вопрос?  
Амур, как ты златоволос,  
Такою, как она, был увлечен брюнеткой

А вот еще один, весьма старинный. Он принадлежит Берто<sup>23</sup>, епископу Сеезскому, и стоит выше двух предыдущих, ибо соединяет в себе ум и чувство:

Я встретил прежнюю любовь  
И в плен готов был сдаться вновь  
В порыве страстном и едином,  
Похож на беглого раба,  
Кого опять свела судьба  
С его жестоким властелином

Такого рода острословие всем любезно, оно отличает тонкий и изобретательный «ум» нации.

Камень преткновения в том, что и такое остроумие приемлемо далеко не всюду. Ясно, что в серьезных произведениях прибегать к нему надлежит с умеренностью именно потому, что оно служит украшением. Великое искусство — в сообразности.

Тонкая, замысловатая идея, верное и красочное сравнение обращаются в недостаток, когда говорить должны лишь разум или страсть или когда затронуты великие интересы; в этих случаях остроумие не само по себе ложно, а неуместно, прекрасное, когда оно не к месту, перестает быть прекрасным.

Это порок, в который никогда не впадал Вергилий, но который можно иногда поставить в упрек Тассо, как ни восхитителен он в остальном; корень этого порока в том, что автор, переполненный мыслями, хочет показать себя, тогда как должен показывать только своих персонажей.

Постичь, как и где следует применять остроумие, можно лучше всего, читая немногие истинно гениальные произведения, написанные на древних языках и на нашем.

«Ложное остроумие» не то, что «неуместное остроумие»: это не только ложная мысль, ибо мысль может быть ложной, и не будучи замысловатой,—это мысль и ложная и искусственная.

Я уже отмечал, что некий весьма умный человек<sup>24</sup>, переведший французскими стихами Гомера, полагал, что придаст красоты сему поэту, сущность которого в простоте, если наделит его украшениями. Он говорит по поводу примирения Ахилла с греками:

И лагерь закричал, неистовый от пыла:  
Ахилл непобедим, коль победил Ахилла

Во-первых, из того, что человек обуздал свой гнев, еще не вытекает, что он не потерпит поражения, во-вторых, может ли целая армия, внезапно вдохновясь, в один голос опустить остроту?

Если людей строгого вкуса это коробит, то как их должны возмущать всевозможные надуманные остроты, мудреные мысли, которым нет числа в произведениях, достойных в остальном уважения? Терпимо ли в математическом труде рассуждение, что «если бы Сатурн исчез, его место занял последний из спутников, ибо сановные вельможи всегда удаляют от себя своих наследников?» Терпимо ли утверждение, что Геркулес был сведущ в физике и «никто не мог устоять перед философом такой силы»? Вот к каким крайностям приводит стремление непременно блеснуть и поразить чем-то новым.

Подобное мелкое тщеславие порождает на всех языках и гру слов — наихудший вид ложного остроумия.

Ложный вкус отличен от ложного остроумия, ибо последнему всегда свойственна натянутость, преднамеренное стремление к дурному, тогда как первый — зачастую просто привычка делать плохо, не требующая никаких усилий, произвольное подражание установившемуся дурному образцу.

Отсутствие связи и меры в восточных небылицах — проявление дурного вкуса, но это, скорее, нехватка ума, нежели дурное его приложение.

Низвергающиеся звезды, разламывающиеся горы, отступающие реки, распадающиеся солнце и луна, ложные и громоздкие сравнения, нарочитая противоестественность свойственны восточным авторам, ибо в странах, где никогда не существовало публичных выступлений, истинное красноречие и не могло развиваться, а быть напыщенным куда легче, чем точным, тонким и изящным.

Ложное остроумие — нечто прямо противоположное этим пошлым и напыщенным идеям, оно проявляется в утомительном поиске развязных острот, нарочитом стремлении высказать в загадочной форме то, что уже сказано другими в форме естественной, желание сблизить несовместные идеи, разделить то, что должно быть слито, установить ложные связи, смешать, противу всякого благоприличия, шутливое с серьезным и малое с великим. [...]

---

## ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ<sup>1</sup>

---

Уму человеческому свойственно преувеличивать. Первые писатели сделали первых людей выше ростом, одарили их жизнью в десять раз более продолжительной, чем наша, предположили, что вороны живут триста лет, олени — девятьсот, а нимфы — три тысячи. Если Ксеркс<sup>2</sup> вступает в Грецию, то за ним идет четыре миллиона. Если народ выигрывает сражение, он, как правило, почти не теряет воинов, зато убивает несметное множество врагов. Возможно, именно в этом смысле сказано в псалмах: «Omnis homo mendax»<sup>3</sup>.

Тому, кто о чем-нибудь повествует, следует соблюдать

величайшую точность, если он слегка преувеличивает, чтобы заставить себя слушать. Именно это, однако, привело к тому, что путешественники вышли из доверия, их рассказы всегда недостоверны. Если один видел капусту величиной с дом<sup>4</sup>, то другому попался котел, сделанный для этой капусты, и только упорное единодушие надежных свидетелей сообщает, в конце концов, печать вероятности необыкновенным рассказам.

Преувеличения особенно часты в поэзии. Все поэты стремились привлечь внимание людей поразительными образами. В «Илиаде» стоит какому-нибудь богу шагнуть три раза, как он оказывается на другом конце света. Горы не стоили бы и упоминания, если бы они стояли на месте: они должны скакать, как козы, или таять, как воск.

Оде преувеличения были присущи во все времена. Поэтому чем более нация проникается философским духом, тем более падают в цене оды, исполненные восторга, но ничему не способные научить людей.

Для умов образованных и развитых трагедия пленительней всех иных поэтических жанров. Но пока вкус нации еще не образовался, пока она находится на переходе от варварства к духовной культуре, все почти в трагедии огромно и неестественно.

Ротру, который обладал поэтическим даром и писал как раз в эту переходную эпоху, в 1636 году, создавая своего «Умирающего Геракла», вложил в уста героя такую речь:

О сущего душа, светило мирозданья!  
 Мне были суждены далекие скитанья.  
 Везде, куда ты льешь свой животворный свет,  
 Гремели отзвуки Геракловых побед,  
 И ужас я навел на тот предел заветный,  
 Где не сиял вовек твой ясный луч рассветный:  
 Вступил бестрепетно я в царство темноты  
 И многое узрел, чего не зрело ты.  
 Робел и сам Нептун и прятались тритоны,  
 Когда я бороздил их дол влажно-зеленый,  
 И даже ветер, презрев Юноны ярый гнев,  
 При имени моем смирялся, онемев.  
 О горе мне! Людей очистил я обитель,  
 Воспрянул человек. Но в страхе небожитель

По этим строкам видно, до какой степени преувеличение, напыщенность, нарочитость были еще в моде; поэтому следует многое простить Пьеру Корнелью.

Прошло всего три года с момента, когда Мере начал приближаться к правдоподобию и естественности в своей «Софонисбе». Он был во Франции первым, кто не только создал правильную пьесу, где строго соблюдены три единства, но познал язык страстей и сообщил правдивость диалогу. В его пьесе нет ничего преувеличенного, ничего напыщенного. Автор отдал дань пороку прямо противоположному, это — простодушие и вольность обращения, умственные лишь в комедии. Простодушие Мере в ту пору всем пришлось по душе. [...]

Испанская преувеличенность вскоре вновь отвоевала себе место в «Сиде» Пьера Корнеля, который был подражанием Гильену де Кастро<sup>5</sup> и Батисту Диаманте<sup>6</sup>, авторам, имевшим успех в Мадриде. [...]

Все эти высокопарные образы перестали нравиться образованным людям только тогда, когда учтивость двора Людовика XIV внушила французам, что скромность должна быть подругой доблести, что следует предоставить другим заботу хвалить нас, что ни воины, ни министры, ни короли не говорят напыщенно и что высокопарный слог — противоположность возвышенному.

Сегодня никому не нравится, когда Август говорит<sup>7</sup>, что «он подчинил себе все страны, все народы» и что «он властен над землей, ему послушны воды», сегодня вызывает улыбку, когда Эмилия говорит Цинне:

Какое звание с твоим сравниться может?

Тут преувеличение переходит все границы. Не так еще давно римские всадники из самых древних родов — какой-нибудь Септим или Ахиллас<sup>8</sup> — были наемниками Птолемея, царя Египта. Римский сенат мог полагать себя стоящим выше царей, но у рядового римского гражданина не могло быть таких нелепых притязаний. Титул царя был ненавистен Риму, как и звание господина, «dominus», но отнюдь не презренен. Он был столь мало презренен, что о нем мечтал честолюбец Цезарь, убитый только потому, что его домогался. Сам Октавий в трагедии говорит Цинне:

Я обещал тебе Эмилию, а в Риме  
Нет, Цинна, женщины прекраснее и чтимей:  
Когда б взамен ее империю я дал,  
Не выиграл бы ты, но много потерял



Так что в словах Эмилии есть не только преувеличение, но и неправда.

Юный Птоломей еще более впадает в преувеличение<sup>9</sup>, когда, говоря о битве, которой не видел и которая происходила в шестидесяти лье от Александрии, описывает «реки, окрашенные кровью, ускорившие свой бег в братоубийственном половодье; горы мертвецов, лишенных посмертных почестей и понуждаемых природой мстить за себя, источая из гниющих обрубков дух войны, способный погубить всех, оставшихся в живых, и надменное отступление Помпея, который полагает, что Египет, несмотря на войну, спасши небо, спасет и землю и подставит плечо пошатнувшемуся миру».

Совсем не так говорит о сражении, из которого он вышел, Митридат у Расина:

Я побежден. Помпей напал на лагерь спящих.  
 Полуодетые, толпой теней дрожащих  
 Метались воины и вглядывались в ночь.  
 Отвага? Но она нам не могла помочь.  
 Еще во власти сна и первого испуга,  
 Мы не врагов своих — разили друг мы друга.  
 Гул битвы скалами был удесятерен.  
 Бой средь кромешной тьмы — о, как ужасен он!  
 Смешались мужество и трусость в беспорядке.  
 Те сражены, а те бежали без оглядки...  
 Повсюду слух прошел, что я погиб в бою —  
 Вот почему я жив и здесь один стою.  
 (Расин, «Митридат», II, 3)

Он говорит, как человек. А царь Птоломей — как высокопарный и нелепый поэт.

Последнее убежище преувеличения — надгробная речь, каждый знает заранее, что непременно столкнется в ней с преувеличением, и никто не ждет от этих образцов красноречия ничего, кроме витийства. Немалым достоинством Боссюэ было умение тронуть и взволновать, выступая в том роде искусства, который кажется созданным, чтобы наводить скуку.

---

## БАСНЯ <sup>1</sup>

---

Вполне вероятно, что басни в духе тех, которые приписываются Эзопу и которые на самом деле куда древнее, впервые были созданы в Азии народами, попавшими под чужеземное иго; свободным людям ни к чему было бы постоянно рядить истину в личину; с тиранами приходится говорить притчами, да и этот окольный путь опасен.

Вполне возможно также, что поскольку любовь к вымыслам и сказкам в природе человека, остроумные люди развлекались их сочинением, не имея ничего иного на уме. Как бы там ни было, но природа человека такова, что басня возникла ранее истории.

У евреев, поселенцев достаточно поздних по сравнению с соседними народами Халдеи<sup>2</sup> и Тира<sup>3</sup>, но по отношению к нам народа весьма древнего, басни, весьма похожие на басни Эзопа, встречаются уже со времен Судей<sup>4</sup>, то есть начиная с 1233 года до нашей эры, если доверять предлагаемому расчетам.

В Книге Судей<sup>5</sup> сказано, что у Гедеона было семьдесят сыновей, «происшедших от чресл его, потому что у него было много жен», и еще один сын, по имени Авимелех, — от служанки. Так вот, этот Авимелех убил шестьдесят девять братьев своих на одном камне, ибо так велел обычай, и евреи, исполненные восхищения и почтения к Авимелеху, нарекли его царем под дубом близ города Милло, впрочем, недостаточно известного в истории.

Иоафан, самый младший из братьев, ускользнувший от избиения (как водится в древних рассказах), воззвал к евреям и поведал им историю о деревьях, которые некогда пошли искать себе царя. Не очень понятно, как деревья могли пойти, но коль скоро они говорили, то могли, по видимому, и ходить. Они обратились прежде всего к маслине и сказали: царствуй. Маслина ответила, что не оставит заботу о туке своем ради царствования над ними. Смоковница сказала, что предпочитает свои фиги тяготам верховной власти. И лоза предпочла свой виноград. Наконец, деревья обратились к терновнику; терновник ответил: «Если вы поистине поставляете меня царем над собою, то

идите, покойтесь под тенью моею, если же нет, то выйдет огонь из терновника и пожжет кедры ливанские».

Басня, правда, грешит против правдоподобия, ибо огонь не выходит из терновника, но по ней видно, что басни были в ходу уже в глубокой древности.

Басня о животе и членах, которой воспользовались для умирения мятежа в Риме<sup>6</sup> около двух тысяч трехсот лет тому назад, искусна и безупречна. Чем древнее басни, тем они аллегоричнее.

Не является ли древняя басня о Венере, как ее передает Гесиод<sup>7</sup>, аллегорическим изображением природы в целом? Детородный член упал из Эфира на берег моря, Венера родилась из этой драгоценной пены, ее первое имя — Возлюбленная детородного органа — *Philometis*; существует ли образ более чувственный?

Эта Венера — богиня красоты; красота теряет приятность, если ее не сопровождают Грации; красота рождает Амура — любовь; у Амура есть стрелы, пронзающие сердца; на глазах его повязка, скрывающая пороки любимого существа; у него есть крылья; любовь налетает мгновенно и столь же быстро улетает.

Мудрость зачата в мозгу властителя богов под именем Минервы; душа человека — божественный огонь, на который Минерва указала Прометею, а он воспользовался этим огнем, чтобы одушевить человека.

Нельзя не увидеть в этих баснях живую картину природы. Большинство других басен — это либо древние истории, подвергшиеся искажению, либо причуды воображения. О древних баснях можно сказать то же, что и о наших современных сказках: есть среди них нравоучительные, которые прелестны, а есть и безвкусные небылицы.

Басням изобретательных народов древности грубо подражали народы грубые; тому примером басни о Вакхе, Геракле, Прометее, Пандоре и множество других, которыми забавлялся древний мир. Варвары, до которых дошли о них смутные слухи, ввели эти басни в свою дикарскую мифологию, а впоследствии осмелились утверждать, что придумали все сами. Увы! Бедные, никому неведомые и невежественные народы, не знавшие никаких искусств — ни полезных, ни приятных, народы, к которым не проникло даже понятие о геометрии, смеете ли вы утверждать, что придумали что-либо? Вы не умели ни отыскать истину, ни ловко соврать.

Самая прекрасная басня греков — басня о Психее. Самой забавной была басня о Матроне Эфесской<sup>8</sup>.

Самая красивая среди новых басен — басня о Безумии<sup>9</sup>, которое, выколотив глаза Любви, вынуждено служить ей поводырем.

Басни, приписываемые Эзопу, — аллегории, советы слабым, как по возможности уберечься от сильных. Их переняли все мало-мальски просвещенные народы. С наибольшей приятностью разработал их Лафонтен: среди его басен около восьмидесяти представляют из себя шедевры простодушия, изящества, тонкости, подчас даже поэзии. Вот еще одна из заслуг века Людовика XIV — он породил Лафонтена. Лафонтен, почти не прилагая усилий, открыл секрет, как заставить себя читать, и благодаря этому получил во Франции большую известность, чем первый творец басен.

Буало никогда не причислял Лафонтена к писателям, прославившим сей великий век; основные доводы или придирки Буало сводились к тому, что Лафонтен сам ничего не придумал. Некоторым извинением Буало могло послужить, что Лафонтен нередко грешил против правил грамматики и стиля; он мог бы избежать ошибок, которых суровый критик простить не мог. Это относится к кузнечнику, который, «пропев все лето, отправляется к соседу муравью жаловаться на голод» и говорит ему, что «до августа, даю слово», он выплатит долг и проценты, а в ответ слышит: «Вы пели? Я рад, что ж, теперь попляшите».

Это относится к волку, который, увидав клеймо на собачьем ошейнике, говорит псу: «Такой ценой я не хотел бы никаких сокровищ». Точно сокровища в обиходе у волков!

И к «жучиному роду, устроившемуся, как сурки, на зимних квартирах».

И к упавшему астрологу, которому говорят: «Несчастное животное, и ты еще рассчитываешь прочесть то, что у тебя над головой?» Коперник, Галилей, Кассини, Галлей<sup>10</sup>, отлично читали то, что у них над головой, и лучший из астрономов может упасть, отнюдь не будучи несчастным животным.

Предсказания астрологов, действительно, нелепое шарлатанство, но нелепость состоит не в том, чтобы рассматривать небо, а в том, чтобы верить или стараться заставить поверить других, что астролог читает на небе нечто,

чего на самом деле он там не читает. Многие из басен Лафонтена, в которых плох сюжет или слог, действительно заслуживали критики Буало. [...]

Г-жа Ла Саблиер<sup>11</sup> называла Лафонтена басенником, который приносит басни с той же естественностью, что орешник орехи.

Действительно, стиль его был всегда одинаков, и оперу он написал тем же слогом, каким говорил о кролике Жано и коте Роминагробисе.

Он говорит в опере «Дафна»<sup>12</sup>:

Я время знал, когда и в одиночку  
Красавицы гуляли по лесочку,

А ныне пастухи подобны злым волкам:  
Красавицы мои, беречься нужно вам!..

Ну, право, смех и грех,  
Когда Юпитер от любви дуреет:  
Не трогайте, о боги, тех,  
Кто вам противиться и смеет и умеет.  
Мне на тебя, девица,  
Не надивиться!

И все же, несмотря на это, Буало следовало бы отдать должное заслугам этого неподражаемого простака (он так его именует) и поддаться вместе со всеми читателями очарованию стиля его лучших басен.

Лафонтен не родился изобретателем, он не был ни возвышенным писателем, ни человеком безошибочного вкуса, ни одним из первых гениев великого века; неумение правильно выражаться на своем языке — весьма заметный его недостаток. Тут он много ниже Федра, но он неподражаем в некоторых великолепных вещах, которые нам оставил; их немало, они на устах у всех, кто должным образом воспитан, и они даже способствуют воспитанию, они дойдут до наших далеких потомков, доступны всем людям, всем возрастам, тогда как произведения самого Буало доступны лишь людям, посвятившим себя литературным занятиям.

Среди тех, кого именуют янсенистами, существовала небольшая секта твердолобых и пустоголовых, которая пожелала запретить прекрасные басни древности, заменить Овидия святым Проспером, а Горация Сантелем<sup>13</sup>. Если их послушать, художникам не следует отныне изображать ни Ириду на радуге, ни Минерву с ее щитом, а Николь и

Арно <sup>14</sup>, сражающихся против иезуитов, мадемуазель Перье, прибывающую из Иерусалима в Пор-Рояль после того, как она излечилась от глазной болезни с помощью шипа из венца Христова, советника Карре де Монжерона, преподающего Людовику XV сборник конвульсий святого Медарда <sup>15</sup>, или святого Овидия, воскрешающего мальчиков.

В глазах этих мрачных мудрецов Фенелон—всего лишь идолопоклонник, который ввел Купидона к нимфе Эвхариссе <sup>16</sup>, подражая нечестивому автору «Энеиды».

Плюш <sup>17</sup> в конце своей басни о небе, озаглавленной «История», пускается в пространные рассуждения, пытается доказать, что постыдно иметь ковры с изображениями персонажей, взятых из «Метаморфоз» Овидия, что Зефира и Флору, Вертумна и Помону <sup>18</sup> надлежит изгнать из Версальских садов. Он призывает Академию Изящной Словесности противодействовать сему дурному вкусу и говорит, что только она одна в силах возродить изящную словесность. [...]

Другие ревнители чистоты, скорее суровые, нежели мудрые, не так давно соизволили осудить древнюю мифологию как сборник детских сказок, недостойных общеизвестной строгости наших нравов. Было бы грустно, однако, сжечь Овидия, Гомера, Гесиода и все наши прекрасные ковры, и наши картины, и наши оперы; во многих баснях, в конечном итоге, больше философии, нежели в этих господах, именуемых философами. Если они щадят простодушные сказки Эзопа, зачем проявлять безжалостность к возвышенным басням, которые в почете у рода человеческого, на них воспитавшегося? Они не свободны от вещей безвкусных, но в чем нет примесей? В веках тем не менее останется сосуд Пандоры, на дне которого сокрыты утехи рода человеческого; бочки Юпитера, изливающие поочередно добро и зло; туча, заключаемая в объятия Иксионом <sup>19</sup>,— символ и наказание честолюбца; и смерть Нарцисса—воздаяние за самовлюбленность. Есть ли что-либо возвышенной Минервы, божества мудрости, рожденного из головы царя богов? Есть ли что-либо истинней и любезней богини красоты, обязанной не расставаться с Грациями? Не предупреждают ли нас богини искусств, дочери Памяти, подобно Локку, что без помощи памяти нам нельзя вынести ни малейшего суждения, невозможно высечь ничтожнейшей искры ума? Стрелы Амура, его повязка, его ребячливость, Флора, ласкаемая Зефиром, и т. д. — разве

все это не чувственные символы природы? Эти басни пережили религии, их освящавшие; храмов египетских, греческих, римских богов давно уже нет, а Овидий остался. Можно разрушить предметы верований, но не предметы наслаждения, нас вечно будут влечь к себе исполненные истины и ласкающие взор образы. Лукреций не верил в богов, о которых говорилось в баснях, но прославлял природу под именем Венеры. [...]

Если темная древность видела в этих образах только богов, можно ли особенно ставить ей это в упрек? Мудрецы поклонялись душе, творящей мир; это она управляла морями под именем Нептуна, небесами под обликом Юноны, полями и лесами под видом Пана. Она была божеством воителей под именем Марса, все они — одушевленные ее атрибуты. Бог же был один — Юпитер. Златая цепь, с помощью которой он возносит низших богов и людей, была ярким символом единства Верховного Существа. Народ заблуждался относительно этого, но что нам до народа?

Постоянно задают вопрос, как греческие и римские должностные лица допускали осмеяние в театре тех самых божеств, которым поклонялись в храмах? Но это ложное толкование; в театре смеялись вовсе не над богами, а над глупостями, приписываемыми этим богам теми, кто искажал древнюю мифологию. Консулы и преторы с одобрением относились к тому, чтобы на сцене весело разыгрывались приключения двух близнецов<sup>20</sup>, но они не потерпели бы публичных нападков на культ Юпитера или Меркурия. Так что многое, в чем усматривают противоречия, отнюдь их не содержит. Я видел на театре нации просвещенной и остроумной приключения, взятые из «Золотой легенды»<sup>21</sup>; неужели сего достаточно, чтобы обвинить эту нацию в потворстве глумлению над религией? Не следует бояться, что кто-нибудь обратится в язычество потому лишь, что слышал в Париже оперу «Прозерпина»<sup>22</sup> или видел в Риме свадьбу Психеи, написанную в папском дворце Рафаэлем. Басня формирует вкус и никого не делает идолопоклонником.

Прекрасные басни античности обладают еще тем преимуществом перед историей, что они преподают мораль в чувственной форме: это уроки добродетели, тогда как почти вся история есть торжество преступлений. В басне Юпитер сходит на землю, чтобы наказать Тантала<sup>23</sup> и Лика-

она<sup>24</sup>; а в истории наши Танталы и наши Ликаоны суть земные боги. Бавкида и Филемон<sup>25</sup> добились того, что их хижина стала храмом; наши Бавкиды и наши Филемоны присутствуют при том, как сборщики податей пускают с молотка те самые котелки, которые у Овидия превращены богами в золотые сосуды.

Я знаю, сколь многому учит нас история, сколь она необходима, но, по правде говоря, ей нужно изрядно помочь, дабы извлечь из нее правила поведения. Пусть те, кто знаком с политикой только по книгам, не забывают стих Корнеля:

Пример недавних дней служил бы мне уроком,  
 Когда бы мог пример быть мудрости истоком.  
 Величье он сулил, пророчил бездну бед,—  
 Как в зеркалах кривых, в примерах правды нет  
 (Корнель, «Цинна», II, 1)

Генрих VIII<sup>26</sup>, тиранивший парламент, министров, жен, совесть и кошельки своих подданных, жил и умер мирно. А добрый, достойный Карл I погиб на эшафоте. Наша прелестная героиня Маргарита Анжуйская<sup>27</sup> безуспешно самолично сражалась в двенадцати битвах против англичан, подданных своего мужа. Вильгельм III<sup>28</sup> без единой битвы изгнал Якова II из Англии. В наши дни мы оказались свидетелями того, как была истреблена царствующая фамилия в Персии и тронем завладели чужеземцы. Тому, кто не видит ничего, кроме событий, история представляется обвинительным актом Провидению, тогда как прекрасные басни служат ему оправданием. Очевидно, что в баснях мы находим и полезное и приятное. Те, кто не отличается ни тем, ни другим, нападают на басни. Пусть они болтают, а мы будем читать Гомера и Овидия, так же как Тита Ливия и Рапен-Туараса<sup>29</sup>. Вкус отдает предпочтение, фанатизм отсекает.

Искусства все в родстве, все из семьи богов:  
 Их ссорить, разделять — что может быть напрасней?  
 История твердит — вот человек каков,  
 А должен быть каким — вещает басня



---

# ГЕНИЙ<sup>1</sup>

---

## РАЗДЕЛ I

Гений, «daimon» — мы уже говорили о нем в статье «Ангел». Трудно выяснить точно, были ли персидские «перы» придуманы раньше, чем демоны греков, но это вполне вероятно.

Возможно, что души умерших, которые именовались «теньями», «манами», считались демонами. Геркулес у Гесиода говорит, что совершил свои подвиги по повелению некоего демона.

«Daimon», или демон Сократа<sup>2</sup>, пользовался такой известностью, что Апулей, автор «Золотого осла», который, впрочем, считался чародеем, говорит в трактате о гении Сократа: «поистине, нужно быть неверующим, чтобы его отрицать». Как видите, Апулей рассуждал точь-в-точь, как брат Гаррас и брат Бертье: «Ты не веришь в то, во что верю я, следовательно, ты неверующий». То же самое янсенисты говорили брату Бертье: «прочим же смертным о том ничего неизвестно». Демоны, как утверждает отменно религиозный и отменно непристойный Апулей, являются силами, связующими эфир и земную юдоль. Они живут в нашей атмосфере и относят наши молитвы и наши заслуги богам. От богов демоны приносят помощь и благодеяния, выполняя роль толмачей и послов. Их заботами, как говорит Платон<sup>3</sup>, осуществляются откровения, предвещения, чудеса [...]

Святой Августин удостоил Апулея опровержением; вот его слова: «Не можем мы также сказать<sup>4</sup>, что демоны одновременно и не смертны и не бессмертны, ибо все, в чем есть жизнь, либо живет вечно, либо в смерти теряет жизнь, благодаря которой оно живое. Апулей же утверждает, что, если говорить о времени, демоны вечны. Что же получается, если не то, что демонам, занимающим срединное положение, должно быть присуще одно из двух вышележащих качеств и одно из двух нижележащих? В противном случае они не будут посередине и впадут в одну из двух крайностей; и поскольку из двух признаков, существующих как с одной, так и с другой стороны, им не могут не быть при-

суши два, то они, чтобы занять срединное положение, должны, как мы уже показали, получить по одному сверху и снизу; и поскольку вечное существование не может быть им дано снизу, где его нет, то единственно они и могут получить его сверху; следовательно, ради установления того промежуточного положения, которое им принадлежит, что, кроме злосчастия, могут они получить снизу?»

Вот что значит рассуждать глубокомысленно.

Поскольку мне не доводилось видеть гениев, демонов, пери и духов, ни злых, ни добрых, я не могу говорить о них со знанием дела и отсылаю к людям, которые их видели.

Римляне не пользовались словом «genius» для обозначения редкостного таланта, как это делаем мы, у них для этого существовало слово «ingenius». Мы же употребляем одно и то же слово «гений» и когда говорим о гении-хранителе какого-нибудь города в древности и когда имеем в виду гений механика, музыканта.

Термин «гений», по-видимому, должен означать не просто большой талант, но талант, наделенный творческой изобретательностью. Именно творческая изобретательность представляется даром богов, «ingenium quasi ingentum»<sup>5</sup>, своего рода божественным вдохновением. И художник, какого бы совершенства он ни достиг в своем искусстве, не считается гением, если не изобретает ничего нового, не обнаруживает оригинальности; своим вдохновением такой художник обязан предшественникам, пусть даже он и превзойдет их искусностью.

Вполне вероятно, что многие играют в шахматы лучше, нежели изобретатель этой игры, и могли бы выиграть у него те зерна пшеницы, которыми индийский царь пожелал его наградить<sup>6</sup>. Но изобретатель был гением, а те, кто его обыграет, могут гениями и не быть. Пуссен, ставший великим художником, ранее, чем увидел хорошие картины, был гением живописи. Люлли, не нашедший во Франции ни единого хорошего музыканта, обладал музыкальным гением.

Что лучше: стать без учителей гением в своем искусстве или достичь совершенства, подражая мастерам и превзойдя их?

Если вы зададите вопрос художникам, мнения, вполне вероятно, разделятся; если вы зададите его публике, она ответит без колебаний. Предпочтете ли вы прекрасный го-

белен ковру, созданному во Фландрии, когда это искусство делало свои первые шаги? Лучше ли современные эстампы первых гравюр на дереве? Сегодняшняя музыка — первых арий, напоминающих григорианское пение? Современная артиллерия — первых пушек, изобретенных человеком гениальным? Все ответят вам: да. Любой покупатель скажет вам: я признаю, что изобретатель челнока был гениальнее, нежели мануфактурщик, изготовивший мое сукно, но мое сукно лучше, чем сукно изобретателя.

Каждый мало-мальски разбирающийся человек признает, что мы чтим гениев, создавших первый набросок искусств, однако ближе нам умы, усовершенствовавшие эти искусства.

## РАЗДЕЛ II

Статья «Гений» в большом Словаре<sup>7</sup> была писана людьми, отнюдь ему не чуждыми. Мы позволим себе сказать после них только несколько слов.

Некогда у каждого города, каждого человека был свой гений; если человек создавал нечто необыкновенное, люди воображали, что он вдохновляем гением. Девять муз были девятью гениями, к ним обращали мольбы, вот почему Овидий говорит:

В нас, людях, бог живет и нас одушевляет

Но, в сущности, есть ли гений нечто иное, нежели талант? И что такое талант, если не счастливое предрасположение к какому-либо искусству? Почему мы говорим «*génie de la langue*» — «дух языка»? Да потому, что в каждом языке есть свои окончания, свои артикли, свои причастия, свои более или менее длинные слова, следовательно, необходимо наличествуют некие свойства, которых нет у других языков.

Дух французского языка наилучшим образом приспособлен для беседы, ибо его построение, по необходимости простое и правильное, никогда не стесняет ума. В греческом и латыни больше разнообразия. Мы уже заметили в другом месте<sup>8</sup>, что можем сказать: «Теофил позаботился о делах Цезаря», расположив слова только в этом порядке и никак иначе; в греческом же и латыни существует дюжина способов расставить пять слов этого предложения, нисколько не нарушая его смысла.

Лапидарный стиль более соответствует духу языка латинского, нежели французского и немецкого.

«Génie de la nation» — «дух нации» — это ее характер, нравы, основные таланты и даже пороки, отличающие один народ от другого. Достаточно посмотреть на французов, испанцев и англичан, чтобы ощутить эти различия.

Мы уже говорили, что особый гений человека, проявляющийся в искусстве, не что иное, как талант, но так называют только талант, стоящий очень высоко. У скольких людей был поэтический, музыкальный, живописный талант! Было бы смешно называть их гениями.

Гений, ведомый вкусом, никогда не совершит грубой ошибки; мы не найдем их ни у Расина после «Андромахи», ни у Пуссена, ни у Рамо<sup>9</sup>.

Гений, лишенный вкуса, впадает в грубейшие ошибки, и хуже всего то, что сам он их не замечает.

---

## СТИЛЬ ЖАНРА<sup>1</sup>

---

Как стиль исполнения, избираемый художником, зависит от предмета изображения, как отличается стиль Пуссена от стиля Тенирса<sup>2</sup>, архитектура храма от архитектуры жилого дома и музыка оперы-трагедии от музыки оперы-буфф, точно так же каждому роду словесности свойствен особый стиль и в прозе и в поэзии. Достаточно известно, что стиль исторического повествования непохож на стиль надгробной речи, посольская депеша не должна быть написана как проповедь, комедии не следует пользоваться ни смелыми оборотами оды, ни патетическими выражениями трагедии, ни метафорами и сравнениями эпопеи.

У каждого жанра есть свои различные оттенки, но, в сущности, все жанры можно свести к двум — простому и возвышенному. Эти роды, объемлющие множество других, в равной мере требуют некоторых непрременных достоинств: точности и уместности мыслей, изящества, разнообразности средств выражения, чистоты языка. Эти качества

необходимы любому произведению, какова бы ни была его природа; различия состоят в идеях, соответствующих данному сюжету, в тропах. Так, персонажу комедии не подобают ни возвышенные идеи, ни идеи философские, пастуху не подобают идеи завоевателя, дидактическому посланию не следует дышать страстью, и ни в одном из перечисленных произведений не должно употреблять смелых метафор, патетических восклицаний или сильных выражений.

Между простым и возвышенным есть немало оттенков; чем искуснее они подобраны, тем высшего совершенства достигают красноречие и поэзия. Вергилий умеет подчас быть возвышенным в эклогах. Строка

*Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error*<sup>3</sup>

звучала бы в устах Дидоны<sup>4</sup> так же прекрасно, как и в устах пастуха, ибо она естественна, правдива и изящна и чувство, в ней выраженное, подобает человеку любого сословия. Но стих

*Castaneasque nuces mea quas Amaryllis amabat*<sup>5</sup>

был бы в устах персонажа героического неуместен, ибо предмет его слишком незначителен для героя.

Под незначительным мы не понимаем ни низменного, ни грубого; низменность и грубость — не отличие определенного рода словесности, а порок.

Эти два примера отчетливо показывают, в каких случаях смешение стилей дозволено, а в каких недопустимо. Трагедия может спуститься с высот, она даже обязана это сделать: простота, как учил Гораций, нередко подчеркивает величие.

Так, два прекрасных стиха Тита (Расин, «Береника», II, 2), столь естественные и нежные:

Я вижу каждый день ее лет пять подряд,  
И каждый день меня пронзает этот взгляд...—

не прозвучали бы неподобающе и в высокой комедии, тогда как стих Антиоха:

Для страждущей души пустынным стал Восток...—

не приличествовал бы любовнику комедии, ибо прекрасное образное выражение «пустынным стал Восток» слишком возвышенно по стилю для простоты, которой требует комедия. Мы уже упоминали в статье «Ум» о некоем авто-

ре, который в труде о физике, утверждая, что Геркулес был физиком, добавлял, что перед философом такой силы никто не мог устоять. Другой автор, выпустивший недавно книжечку против прививок, которая, как он считает, имеет отношение к физике и морали, говорит в ней, что «если в обиход войдет искусственная оспа, Смерти не выпутаться».

Недостатки такого рода — плод нелепого жеманства. К другому пороку ведет небрежность, она сказывается в том, что к простому и благородному слогу, которого требует история, примешиваются народные словечки, пошлые выражения, порицаемые благопристойностью. Мы слишком часто наталкиваемся у Мезерэ<sup>6</sup> и даже у Даниэля<sup>7</sup>, который, живи много позже, должен бы был писать правильнее, на какого-нибудь «генерала, который пустился вдогонку за врагом и, не теряя времени попусту, расколошматил его в пух и прах». Подобного низменного слога мы не найдем ни у Тита Ливия<sup>8</sup>, ни у Тацита<sup>9</sup>, ни у Гвиччардини<sup>10</sup>, ни у Кларендона<sup>11</sup>.

Заметим, что, когда автор уже создал свой стиль в определенном жанре, ему редко удается изменить его, меняя предмет. Лафонтен пишет свои оперы в стиле, который естествен для него в сказках и баснях. Бенсерад<sup>12</sup> воспользовался, переводя «Метаморфозы» Овидия, шутивным стилем, уже стяжавшим успех его мадригалам. Совершенное искусство — в умении сообразовывать стиль с предметом изображения, но кому дано властвовать над собственными привычками и употреблять свой гений, как ему вздумается?

---

## ВКУС<sup>1</sup>

---

### РАЗДЕЛ I

Вкус, то есть чутье, дар различать свойства пищи, породил во всех известных нам языках метафору, где словом «вкус» обозначается чувствительность к прекрасному и уродливому в искусствах: художественный вкус столь же скор на разбор, предваряющий размышление, как язык и небо, столь же чувствен

и ладок на хорошее, столь же нетерпим к дурному; нередко он бывает столь же неопределенен, сбивчив и теряет перед необходимостью судить, хорошо ли то, что ему предложено, и подчас требуются время и сила привычки, чтобы воспитать вкус.

Вкусу мало видеть и понимать красоту произведения, ему необходимо эту красоту почувствовать, растрогаться. И ему мало смутного ощущения, смутной растроганности, ему нужно разобраться во всех оттенках; ничто не должно ускользнуть от мгновенного распознавания, этим вкус художественный также походит на вкус физический. Подобно тому, как гурман мгновенно ощутит и распознает смесь двух ликеров, так человек со вкусом, знаток во мгновение ока заметит смешение стилей, заметит слабое рядом с приятным. Он испытывает восторг перед строкой «Горацийев»

Один против троих, что мог он?

— Умереть

И не сможет не ощутить неудовольствия, прочитав следующий стих:

Иль в дивной ярости во прах врагов стереть.  
(Корнель, «Горации», III, 6)

Подобно тому как дурной вкус в пище услаждается лишь чрезмерно острыми и изысканными приправами, дурной художественный вкус находит приятность лишь в изощренных украшениях и нечувствителен к прекрасной природе.

Извращенный вкус в лице сказывается в пристрастии к тому, что другим людям противно, это своего рода болезнь. Извращенный вкус в искусстве сказывается в любви к сюжетам, возмущающим просвещенный ум, в предпочтении бурлескного — благородному, прециозного и жеманного — красоте простой и естественной; это болезнь духа. Художественный вкус куда более поддается воспитанию, нежели вкус физический, ибо что касается последнего, то хотя иногда люди и начинают в конце концов любить вещи, к которым они ранее испытывали отвращение, но природе вообще не угодно было одарить людей способностью приобретать необходимые им чувства.

Однако и воспитание художественного вкуса требует длительного времени. Чувствительный, но несведущий юно-

ша поначалу вовсе не различает частей музыкального хора, его глаза не различают на картине ни переходов, ни светотени, ни перспективы, ни сочетания красок, ни правильности рисунка, но мало-помалу его уши научаются слушать, а глаза видеть; присутствуя на первом в своей жизни представлении прекрасной трагедии, он будет взволнован, но не различит в ней никаких достоинств — ни соблюдения единств, ни тончайшего искусства, благодаря которому ни один персонаж не входит и не выходит со сцены без причины, ни еще более великого искусства свести воедино все разнообразие интересов, ни, наконец, всех прочих трудностей, преодоленных автором. Лишь привычка и раздумья сделают его способным внезапно ощутить наслаждение, различив недоступное прежде. Вкус исподволь воспитывается в нации, его не имевшей, ибо она мало-помалу воспринимает дух своих лучших художников. Она привыкает осмотреть на картины глазами Лебрена, Пуссена, Лесюера<sup>2</sup>, слушать музыкальную декламацию сцен Кино ушами Люлли, а арии и симфонии ушами Рамо; читать книги лучших своих писателей, постигая их умом. И если на заре времен, когда изящные искусства только возникают, вся нация проникается любовью к авторам, имеющим множество недостатков и впоследствии забытым, причиной тому естественные красоты, присущие этим авторам и доступные всем, тогда как их погрешности еще неразличимы. Так, Луцилий высоко ценился римлянами, пока его не затмил Гораций; французы наслаждались Ренье<sup>3</sup>, пока не появился Буало, и ежели древние авторы, спотыкающиеся на каждом шагу, все еще пользуются славой у некоторых народов, значит, у них не нашлось пока писателя с чистым и правильным слогом, чтобы открыть им глаза, как Гораций открыл глаза римлянам, а Буало французам.

Говорят, что о вкусах не следует спорить; это справедливо, когда речь идет об отвращении к одной пище, о страсти к другой,— об этом не спорят, ибо телесные пороки неисправимы. Иначе обстоит дело в искусстве: поскольку в искусстве есть истинные красоты, то существует и хороший вкус, который их различает, и дурной, который их не воспринимает, а недостатки ума — источник испорченности вкуса — поддаются исправлению. Встречаются, конечно, холодные души, предвзятые умы, их нельзя ни воспламенить, ни образумить; вот с ними о вкусах



спорить не следует, потому что у них вообще нет никакого вкуса.

Вкус произволен, когда это касается тканей, убранства, выезда, всего, что не возвышается до изящных искусств; в этом случае он, скорее, заслуживает названия прихоти. Именно прихоть, а не вкус порождает всевозможные новые моды.

Вкус нации может испортиться, подобное несчастье постигает ее, как правило, вслед за веком наивысшего расцвета искусств. Художники, боясь показаться подражателями, ищут окольные дороги, они отходят от прекрасной природы, воплощенной их предшественниками, их усилия не совсем лишены достоинств, и эти достоинства заслоняют недостатки. Публика, влюбленная во все новое, устремляется за ними, но вскоре пресыщается, тогда появляются новые художники, которые прилагают новые усилия, чтобы понравиться, и отходят от природы еще дальше, чем первые; вкус теряется, и кругом все ново, одно нововведение сменяет другое, публика ничего не понимает и вообще тоскует о веке хорошего вкуса; он уже не вернется, отныне это сокровищница, хранящая несколькими высокими умами вдали от толпы.

Есть немало обширных стран, куда вкус так и не проник; это страны, где общество неразвито, где мужчины и женщины никогда не собираются вместе, где религия запрещает ваятелям и живописцам изображать существа одушевленные. Когда общественная жизнь едва теплится, дух никнет, его острота притупляется, и вкусу не на чем образоваться. Когда одни изящные искусства отсутствуют, остальные редко находят себе пищу, ибо все искусства поддерживают друг друга и связаны между собой. По этой причине азиаты так и не создали хороших произведений ни в одном почти жанре<sup>4</sup>, и вкус остался достоянием лишь нескольких европейских наций.

## РАЗДЕЛ II

Существует ли хороший и дурной вкус? Да, без сомнения, хотя люди и расходятся во взглядах, нравах и обычаях.

Наилучший вкус в любом роде искусства проявляется в возможно более верном подражании природе, исполненном силы и грации.

Но разве грация обязательна? Да, поскольку она заключается в придании жизни и приятности изображаемым предметам.

Никто не станет спорить, что если один из двух людей груб, а другой утончен, то вкуса больше у второго.

Еще до того, как наша литература достигла наивысшего расцвета, Вуатюр, который, несмотря на свое пристрастие к пустячкам, иногда отличался тонкостью и приятностью, написал великому Конде по случаю его болезни:

Всего важнее — быть в живых,  
 Должны вы это знать и сами.  
 Простите мне мой дерзкий стих —  
 Но что находите вы в них,  
 В опасностях, любимых вами?  
 Давным-давно известно всем —  
 Вы дивной доблестью богаты,  
 И если б Амадиса шлем,  
 Его волшебный меч и латы  
 Хранили вас, от пуль заклёты,—  
 Поверьте мне, я был бы нем.  
 Но маги слабы стали ныне,  
 Таких доспехов нет в помине,  
 Увы! — повывелись они.  
 Всех без разбору ждет могила:  
 Кровь труса или кровь Ахилла  
 Равно струится в наши дни.  
 Но если так, и смерть спокойно  
 В любую голову свинец  
 Швыряет — и всему конец! —  
 Тот, у кого она достойна,  
 Ее обязан уберечь,  
 А вашу голову подавно  
 Нельзя ронять бесцельно с плеч.  
 О, не рискуйте своенравно,  
 Не торопитесь в землю лечь!  
 Что б там надежда ни шептала —  
 Величия как не бывало,  
 Когда земной кончаем срок.  
 Сеньор, сеньор, как это мало —  
 В гробу лежащий полубог!

Эти стихи до сих пор почитаются написанными со вкусом, они — лучшее из всего, созданного Вуатюром.

И в ту же пору Л'Этуаль<sup>5</sup>, слышавший гением, Л'Этуаль, один из пяти авторов, работавших над трагедиями кардинала Ришелье, Л'Этуаль, один из судей Корнеля, сочинил, уже после Малерба<sup>6</sup> и Ракана<sup>7</sup>, такие стихи:

Кабак! Преславная обитель!  
 Я твой всегдашний посетитель,

И ужинать вольготней мне  
 В кругу приятелей любезных  
 Не на голландском полотне,  
 А на салфетках затрапезных

Не найдется читателя, который не согласился бы, что стихи Вуатюра — стихи придворного, наделенного хорошим вкусом, а стихи Л'Этуала написаны грубым невеждей.

Досадно, что о Вуатюре приходится говорить: на сей раз он проявил вкус. Во множестве стихов... он показал вкус отвратительный. [...]

Разве пресловутое «Письмо карпа щуке», принесшее ему такую известность, не отличается принужденным острословием, чрезмерной растянутостью и разве не весьма далеко оно от природы? Не перемешаны ли в нем тонкость и грубость, истинное и ложное? Достойно ли говорить великому Конде, прозванному щукой в придворном кружке, что при его имени «у китов на севере проступают капли пота» и что приближенные императора не раз подумывали, как бы зажарить его и съесть, слегка посолив?

Свидетельствуют ли о хорошем вкусе бесконечные послания, писанные для того только, чтобы показать свое остроумие в игре слов и неожиданных концовках? Разве не противно, когда Вуатюр говорит великому Конде по случаю взятия Дюнкерка: «Я убежден, что вы могли бы взять и Луну зубами!»

Думается, что дурной вкус был привит Вуатюру Марино<sup>8</sup>, явившимся во Францию вместе с королевой Марней Медичи. Вуатюр и Костар<sup>9</sup> часто цитируют его, как образец, в своих письмах. Они восхищаются его описанием розы, дочери апреля, девственницы и королевы, которая сидит на престоле, усеянном шипами, в золотом венце и алом плаще, величественно держа свой скипетр из цветов в окружении сладострастных зефиров — своих придворных и министров. [...]

Дурной вкус Бальзака<sup>10</sup> был иного свойства. Его дружеские письма поразительно напыщенны. Кардиналу Лавалетту<sup>11</sup> он пишет, что ни в Ливийских пустынях, ни в пучине моря никогда не водилось столь жестокого чудовища, как подагра, и что ежели бы тираны, самая память о коих нам ненавистна, располагали подобным орудием пыток, то они терзали бы христианских мучеников именно ломотою.

Все эти напыщенные преувеличения, нескончаемые размеренные периоды, противные эпистолярному стилю, все это пустопорожнее витийство, уснащенное латынью и греческим, по поводу двух достаточно посредственных сокетов, о которых якобы спорили двор и город, или по поводу жалкой трагедии «Ирод детоубийца», принадлежат эпохе, когда вкус еще не был воспитан. И даже «Цинна» и «Письма к провинциалу»<sup>12</sup>, поразившие нацию, еще не очистили ее от ржавчины.

Знатоки различают даже в творчестве одного человека время, когда его вкус только воспитывался, время, когда он совершенно образовался, и время упадка. Кто, будучи хоть немного образован, не почувствует, сколь разительно отличаются прекрасные сцены «Цинны» от двадцати последних трагедий того же автора?

Когда Отон в любви Камилле изъяснялся<sup>13</sup>,  
Он был ли пылок с ней? Иль холоден остался?  
Как слушала она? И что он говорил?  
И быстро ли ее словами покорил?

Есть ли среди людей, причастных к изящной словесности, хоть один, который не заметит, что вкус Буало в «Поэтическом искусстве» куда совершеннее, нежели в «Сатире о парижских затруднениях», где он рисует кошек на водосточных трубах и где вкус его еще весьма далек от тонкости?

Как малое дитя, тот плачет и мяучит,  
А тот рычит, как тигр,— должно быть, голод мучит,—  
И в довершение, чтоб доконать меня,  
Вдруг начинается мышей и крыс возня

Ежели бы он тогда вращался в хорошем обществе, ему посоветовали бы употребить свой талант на предметы более достойные, чем кошки, крысы и мыши.

Подобно тому как постепенно воспитывает свой вкус художник, воспитывает вкус и нация. Веками она коснеет в варварстве, пока не забрезжит на ее небосклоне слабая заря, затем, наконец, наступает ясный день, вслед за которым нацию ждут лишь долгие, печальные сумерки.

Мы давно пришли к убеждению, что, несмотря на все старания Франциска I<sup>14</sup> привить французам вкус к изящным искусствам, истинный вкус утвердился только ко вре-

мени Людовика XIV; мы уже сетуем, что настали времена упадка.

Греки в эпоху Восточной Римской империи не скрывали, что утратили вкус, который господствовал в пору Перикла. Современные греки соглашаются, что у них вкуса нет вовсе.

Квинтилиан признавал, что вкус римлян к его времени испортился.

Мы уже говорили в статье «Драматические искусство», как сетовал Лопе де Вега на дурной вкус испанцев.

Итальянцы первыми заметили признаки всеобщего упадка вскоре после бессмертного «seichento»<sup>15</sup> и увидели, как у них на глазах гибнет большинство искусств, ими созданных.

Аддисон часто нападает на дурной вкус своих соотечественников в разных родах искусства, то смеясь над статуей адмирала в квадратном парике, то выражая презрение к каламбурам в серьезных произведениях, то порицая введение шутов в трагедию.

Но если лучшие умы какой-либо страны сходятся на том, что их отечеству в отдельные времена недоставало вкуса, то же самое может быть подмечено и соседями, и если очевидно, что среди нас у одного человека вкус хороший, а у другого — дурной, ничуть не менее очевидно, что из двух современных наций одна обладает вкусом грубым и неразвитым, а другая — тонким и естественным.

К сожалению, когда произносишь вслух подобные истины, вызываешь возмущение всей нации; точно так же человек с дурным вкусом становится на дыбы, когда хочешь его поправить.

Лучше уж подождать, пока нацию, у которой вкус неразвит, наставят время и образцы. Так, испанцы уже приступили к преобразованию своего театра, а немцы пытаются его у себя создать.

#### О ВКУСЕ, СВОЙСТВЕННОМ КАЖДОЙ НАЦИИ

Существуют красоты, единые для всех времен и народов, но есть также красоты, свойственные только данной стране. Ораторское искусство всегда должно быть убедительно, страдание — трогательно, гнев — яростен, мудрость — опоконна; но детали, которые могут понравиться

гражданину Лондона, на жителя Парижа могут не произвести никакого впечатления; англичане успешно черпают сравнения, метафоры из морской жизни, чего не сделают парижане, поскольку им редко приходится видеть корабли. Все, что имеет отношение к свободе англичанина, его правам, его обычаям, тронет англичанина больше, нежели француза.

Климат холодной и влажной страны порождает определенный вкус в архитектуре, внутреннем убранстве, одежде, и вкус этот сам по себе не плох, однако в Риме или на Сицилии его не переймут.

Феокрит<sup>16</sup> и Вергилий в своих эклогах воспевали тень и прохладу вод; Томсон<sup>17</sup> в своих описаниях времен года должен был дать описания прямо противоположные.

У нации просвещенной, но замкнутой окажется достойным осмеяния совсем не то, что у нации, живущей богатой духовной жизнью, но до нескромности общительной; посему и комедии этих народов совершенно различны.

Поэзия народа, который держит женщин взаперти, отличается от поэзии народа, который ничем не стесняет их свободы.

И тем не менее всегда пребудет истиной утверждение, что созданные Вергилием картины лучше, нежели описания Томсона, и что на берегах Тибра более вкуса, нежели на берегах Темзы, что естественные сцены «Pastor Fido» стоят неизмеримо выше пасторалей Ракана; что Расин и Мольер — божества по сравнению с другими театральными авторами.

### О ВКУСЕ ЗНАТОКОВ

Вообще тонкий и безошибочный вкус состоит в мгновенном различении прекрасного среди недостатков и недостатка среди красот.

Знарок тотчас обнаружит смесь двух вин, почувствует, что именно придает вкус блюду, меж тем как ощущения его сотрапезников будут смутными и ошибочными.

Не заблуждение ли полагать, что слишком тонкий вкус и чрезмерная искушенность — несчастье, поскольку они обостряют отвращение к недостаткам и притупляют чувствительность к красотам, короче говоря, что теряет тот, кому трудно угодить? Разве не верно, напротив, что истинное наслаждение дано только людям со вкусом? Они ви-

дят, слышат, чувствуют все, ускользящее от тех, кто обладает менее чувствительным складом души и меньшим опытом.

Истинному ценителю музыки, живописи, архитектуры, поэзии, медалей и т. д. доступны ощущения, о которых не подозревает невежда; обнаружить погрешность ему лестно и приятно, ибо это помогает ощутить прекрасное. Таково преимущество хорошего зрения перед дурным. У человека со вкусом иные глаза, иные уши, иное осязание, чем у невежды. Знатока коробят дешевые драпировки Рафаэля, но благородная правильность его рисунка знатока восхищает. Истинному ценителю приятно заметить, что сыновья Лаокоона совершенно непропорциональны фигуре отца, но группа в целом его потрясает, тогда как остальных зрителей она не трогает.

Прославленный скульптор<sup>18</sup>, который подвизался также на поприще словесности и инженерного искусства и создал огромную статую Петра I в Петербурге, справедливо критикует позу Моисея Микеланджело и его тесное одеяние, несколько не похожее на восточный костюм, что, впрочем, не мешает ему восторгаться выражением лица Моисея.

#### ПРИМЕРЫ ХОРОШЕГО И ДУРНОГО ВКУСА, ВЗЯТЫЕ ИЗ ФРАНЦУЗСКИХ И АНГЛИЙСКИХ ТРАГЕДИИ

Я не буду здесь говорить ни о тех английских авторах, которые, переводя пьесы Мольера, оскорбляли его в своих предисловиях, ни о тех, которые, сделав из двух трагедий Расина одну и вдобавок отяжелив ее новыми событиями, сочли себя вправе критиковать благородную простоту этого великого человека, принесшую столь прекрасные плоды.

Из всех авторов, писавших в Англии о вкусе, уме и воображении и претендовавших на здравомыслие в критике, наибольшим авторитетом пользуется Аддисон; его произведения весьма полезны. Хотелось бы только, чтобы он пореже приносил свой собственный вкус в жертву, дабы угодить своей партии и обеспечить быстрый сбыт листкам «Зрителя», которые сочинял вместе со Стилем.

И все же ему нередко хватает мужества отдать парижскому театру предпочтение перед лондонским, он говорит о недостатках английской сцены; работая над своим «Катоном», он остерегся подражать стилю Шекспира. Если бы

он сумел воссоздать страсти, если бы достоинству его слога отвечал жар души, Аддисон стал бы преобразователем вкуса нации. Пьеса, в которой нашли выражение политические пристрастия автора, имела разительный успех. Но кожда распри утихли, от трагедии «Катон» не осталось ничего, кроме отменно красивых стихов и душевного холода. Ничто так не способствовало утверждению власти Шекспира. Не существует страны, где простонародье разбиралось бы в красоте стихов; английское простонародье самому благородному и мудрому красноречию предпочитает принцев, которые осыпают друг друга ругательствами, развязных женщин, убийства, казни преступников, появление на сцене призраков и колдунов. [...]

Уорбартон<sup>19</sup>, епископ Глочестерский, толковал Шекспира вместе с Попом, но его комментарий касается только слов. Автор трехтомных «Основ критики»<sup>20</sup> порой критикует Шекспира, но он куда критичнее относится к Расину и другим нашим трагикам.

Английские критики единодушно упрекают нас в том, что все герои наших трагедий — французы, все они — персонажи из романов, такие же любовники, как герои «Клелии», «Астреи» и «Заиды»<sup>21</sup>. Автор «Основ критики» особенно сурово пенял Корнелию, зачем у него Цезарь говорит Клеопатре:

Нет слов, чтоб рассказать, как эта цель сладка!  
Сражалась за нее везде моя рука.  
В Фарсале бился я, душою не слабея,  
Царица, за тебя, а не против Помпея.  
Я победил его, свершивши чудеса,  
Но вел не Марс меня,— вела твоя краса.  
Неуязвим и яр, я наносил удары,  
Затем, что, дивная, твои всеильны чары.  
(Корнель, «Смерть Помпея», IV, 3)

Английский критик находит эти пошлые комплименты смешными и вздорными, он, нет спору, прав; это было уже сказано до него французами, мыслившими здраво. Мы считаем непреложным правилом указание Буало:

Ахилл не мог любить как Тирсис и Филена,  
И вовсе не был Кир похож на Артамена!

Мы отлично знаем, что, коль скоро Цезарь в самом деле любил Клеопатру, Корнелию следовало вложить ему в уста иные слова, но, главное, эта любовь вовсе неуместна в тра-



гедии о смерти Помпея. Мы знаем, что Корнель, у которого ни одна пьеса не обходилась без любви, никогда не изображал эту страсть должным образом, если не считать нескольких сцен «Сида», взятых из испанской пьесы. Но в то же время все нации согласятся с нами, что он проявил несравненный гений, глубокое понимание, высочайшую силу духа в «Цинне», в некоторых сценах «Горацийев», «Помпея», «Полиевкта» и в последней сцене «Родогуны».

Если почти во всех его пьесах любовь безвкусна, мы сами первые это признаем, мы не спорим, что в последних пятнадцати или шестнадцати его творениях все герои — резонеры. Стих этих пьес тяжел, темен, лишен гармонии и изящества. Но будучи в трагедиях своей лучшей поры неизмеримо выше Шекспира, он и в остальных никогда не падал так низко, как английский трагик, и если он вкладывает в уста Цезаря слова неуместные, то все же Цезарь у него не болтает вздора, как у Шекспира. Его герои не волочатся за Като, как король Генрих V<sup>22</sup>, и среди них нет принца, который восклицал бы, подобно Ричарду II: «О, земля моего королевства, не дай пищи моему врагу<sup>23</sup>, пусть встретит он на своем пути лишь пауков, впитавших твой яд, и мерзких жаб. Пусть они язвят стопы злодея, преступно попирающие тебя. Возрасти моему врагу чертополох, а если пожелает он сорвать с груди твоей цветок, пусть спрятанную в нем найдет змею».

Мы не найдем у Корнеля наследника престола, который в беседе с военачальником<sup>24</sup> позволял бы себе ту очаровательную непосредственность, с которой изъясняется у Шекспира принц Уэльский, будущий король Генрих. [...]

### РЕДКОСТЬ ЛЮДЕЙ С ИСТИННЫМ ВКУСОМ

Становится грустно, когда видишь, какое поразительное множество людей, особенно в странах холодного и влажного климата, начисто лишено вкуса, чуждается изящных искусств и ничего не читает, разве что перелистает раз в месяц какой-нибудь журнал, чтобы быть в курсе происходящего и иметь возможность при случае поговорить о вещах, о которых имеет самое смутное представление.

Поезжайте в провинциальный городок, вы редко найдете там одну-две книжных лавки. Случаются и такие, где их вовсе нет. Книг не сыщешь ни у судьи, ни у каноников,

ни у епископа, ни у субинтенданта, ни у акцизного, ни у сборщика соляной подати, ни у зажиточных горожан; все они невежественны, в просвещенности мы недалеко ушли от двенадцатого века. А как редки люди со вкусом в главных городах провинций, даже в тех, где есть академии!

Истинный вкус находит прибежище лишь в столицах крупных государств, да и тут он — удел немногих, просто-народью он недоступен. Не до вкуса буржуазным семьям, которые поглощены заботами о состоянии, домашними хлопотами и тупым бездельем, знающим лишь одно развлечение — карты. Изящным искусствам наглухо закрыт доступ во все места, имеющие отношение к юриспруденции, финансам и торговле. Позор для духа человеческого, что вкус, как правило, — достояние людей богатых и праздных. Я знавал в Версале одного конторского служащего, обладавшего природным умом, он говорил: «Увы, мне недостает времени приобрести вкус».

Не думаю, что в таком городе, как Париж, где население перевалило за шестьсот тысяч, найдется три тысячи человек, обладающих вкусом к изящным искусствам. Стоит появиться на сцене чему-либо замечательному, что случается редко, да иначе и быть не может, как мы слышим: весь Париж очарован; печатают, однако, это произведение самое большее в трех тысячах экземпляров.

Вы можете объехать всю Азию, Африку, половину северных стран — где встретите вы истинный вкус к красноречию, поэзии, живописи, музыке? Почти весь мир находится в варварском состоянии.

Итак, вкус подобен философии, он — достояние немногих избранных.

Для Франции было великим счастьем, что в Людовике XIV она обрела короля с врожденным вкусом. [...]

Овидий зря говорит, что бог создал нас для созерцания неба: «Erectos ad sidera tollere vultus»<sup>25</sup> (почти все люди склоняются к земле).

Почему бесформенная статуя или дурно написанная картина с изуродованными фигурами никогда не почитались шедеврами? Почему никогда шаткий и лишенный пропорций дом не рассматривался как прекрасный памятник архитектуры? Почему резкие и дисгармоничные звуки в музыке не радовали слуха ни одного человека? И откуда же пошло, что весьма дурные варварские трагедии, писанные в площадном стиле, пользовались успехом даже

после превосходных сцен Корнеля, трогательных трагедий Расина и тех немногочисленных хорошо написанных пьес, которые были созданы после этого изящного поэта? Только в театре мы сталкиваемся с тем, что успех подчас имеют произведения безобразные, как трагические, так и комические.

В чем тут причина? Да в том, что только на театре властвует иллюзия; успех спектакля зависит от двух или трех актеров, подчас даже от одного, и, главное, от клаки, которая прилагает к сему все свои усилия, тогда как люди со вкусом не прилагают никаких. Эта клака верховодит иногда целым поколением зрителей. И она тем очевиднее добивается своего, что ставит себе целью не столько возвысить одного автора, сколько принизить другого. И только в театре порой необходимо целое столетие, чтобы вернуть творению его подлинную цену.

Но, в конечном итоге, империей искусств правят люди со вкусом. Пуссен был вынужден покинуть Францию<sup>26</sup>, уступив свое место плохому художнику. Лемуан покончил с собой от отчаяния<sup>27</sup>. Ван Лоо был уже готов предложить свой талант другой стране<sup>29</sup>. И только ценители искусства вернули им их истинное место. Нередко самое дурное произведение, независимо от жанра, пользуется необыкновенным успехом. Некоторое время зритель не замечает промахов, варваризмов, ходульности чувств, смешной напыщенности, потому что клака и дурацкий восторг толпы вызывают опьянение, при котором чутье притупляется. Только знатоки в конце концов выводят публику на истинный путь, в этом и заключается единственное отличие наций просвещенных от невежественных, ибо парижская чернь нисколько не возвышается над любой иной чернью; в Париже, однако, хватает образованных умов, чтобы направлять толпу. Толпой легко руководить в момент народных движений, но чтобы образовать ее художественный вкус, требуется немало лет.

---

# ВООБРАЖЕНИЕ <sup>1</sup>

---

## РАЗДЕЛ I

Воображение — это ощущаемая каждым чувствующим существом возможность представлять себе умозрительно чувственно воспринимаемые предметы. Эта способность зависит от памяти. Мы видим людей, животных, сады — органы чувств передают нам эти восприятия, память их удерживает, воображение сочетает. Вот почему древние греки называли Муз «дочерьми памяти».

Весьма существенно отметить, что способности воспринимать, удерживать, сочетать идеи стоят в ряду явлений безотчетных. Невидимые пружины нашего существа — дело рук природы, а не человека.

Быть может, этот божественный дар — воображение — и есть то единственное орудие, с помощью коего мы сочетаем идеи, даже самые метафизические.

Вы произносите слово «треугольник», но вы произносите лишь звук пустой, если не представляете себе при этом образ некоего треугольника. Идея треугольника возникла у вас, безусловно, потому только, что вы его видели, если вы зрячи, или осязали, если вы слепы. Вы не можете думать о треугольнике вообще, если ваше воображение не представляет себе, хотя бы смутно, какой-то треугольник. Вы заняты счетом, но нужно, чтобы вы себе представляли складываемые единицы, иначе будет работать только ваша рука.

Вы произносите отвлеченные понятия — «величие», «истина», «конечное», «бесконечное», но есть ли в слове «величие» что-либо, кроме движения вашего языка, сотрясающего воздух, если перед вами не стоит образ некоего величия? Что могут значить слова «истина», «ложь», если вы не заметили уже, благодаря вашим чувствам, что одна вещь, о существовании которой вам говорили, в самом деле существовала, а другая не существовала? И не на основе ли этого опыта вы создаете общую идею истины и лжи? И когда вас спрашивают, что вы понимаете под этими словами, можете ли вы не представлять себе некий

чувственный образ, напоминающий, что вам доводилось слышать о том, что было, но нередко и о том, чего вовсе не было?

Разве не исходят ваши понятия «справедливого» и «несправедливого» из поступков, которые вам показались таковыми? Ребенком вы начали читать под руководством учителя, вам хотелось хорошо складывать слова, но складывали вы их плохо, учитель побил вас, вам это показалось весьма несправедливым. Вы видели, как рабочему отказывают в плате за его труд, и еще многое другое в том же роде. Разве отвлеченная идея справедливости и несправедливости не есть неясное соединение в вашем воображении всех этих случаев?

Разве «конечное» в вашем уме — не образ некоей меры, имеющей определенные пределы? А «бесконечное» — не образ той же самой меры, продолженной беспредельно? И разве все эти операции, совершающиеся в вас, не напоминают чтения книги? Вы читаете о разных вещах, не обращая никакого внимания на буквы алфавита, без которых, однако, вы не могли бы получить об этих вещах никакого представления; на мгновение сосредоточьтесь на буквах, по которым скользил ваш взгляд, и вы их заметите. Точно так же все ваши рассуждения, все ваши познания опираются на образы, запечатленные в вашем мозгу. Вы этого не замечаете, но остановитесь на мгновение, задумайтесь об этом, и вы увидите, что эти образы — основа всех ваших понятий. Предоставляю читателю взвесить, проверить и углубить эту идею.

Прославленный Аддисон начинает свои «Одиннадцать опытов о воображении», украсившие листки «Зрителя», с того, что только зрение поставляет идеи воображению. Следует, однако, признать, что к сему причастны и иные чувства. Слепорожденный слышит в своем воображении музыку, звуки которой не поражают уже его слуха, во сне он сидит за столом, предметы, которые сопротивлялись или покорялись его рукам, ведут себя точно так же и в его сознании.

Одно лишь зрение снабжает нас картинами, и поскольку это своего рода «осязание», достигающее звезд, огромная его протяженность больше обогащает воображение, чем все остальные чувства, вместе взятые.

Есть два рода воображения: одно только удерживает впечатления, другое сочетает полученные образы, различ-

ным образом комбинируя их. Первое получило название «пассивного воображения», второе — «активного». Пассивное немногим отлично от памяти, оно свойственно как людям, так и животным. Поэтому охотник и его пес в своих снах равно преследуют зверя, равно слышат звук рогов и один во сне вскрикивает, а другой повизгивает. И люди и животные в данном случае не просто предаются воспоминаниям, ибо сны никогда не бывают точным образом пережитого. Подобный вид воображения также сочетает предметы, однако действует при этом не разум, а память.

Это воображение не нуждается в помощи нашей воли ни во сне, ни наяву; оно рисует себе то, что видели наши глаза, слышит то, что мы слышали, осязает то, что мы осязали, независимо от нас, что-то при этом добавляет, что-то отбрасывает. Здесь властвует внутренняя необходимость, поэтому принято говорить, что «никто не хозяин своему воображению».

Все это достойно удивления и показывает, сколь ничтожна наша власть над собственным воображением. Как получается, что иногда во сне мы слагаем стройные и убедительные речи или стихи несравненно лучше, нежели могли бы сочинить на тот же предмет бодрствуя? Что порой мы даже решаем математические задачи? А ведь тут мы, безусловно, имеем дело с сочетанием идей, которые ни в коей мере от нас не зависят. Однако если неоспоримо, что связанные мысли рождаются во сне помимо нашей воли, кто заверит, что они и наяву не образуются таким же образом?

Существует ли человек, который может предвидеть, какая мысль придет к нему через минуту? Не даны ли нам идеи, наподобие движения мышц? И если бы отец Мальбранш ограничился утверждением, что все идеи даны в боге<sup>2</sup>, можно ли было бы это оспорить?

Эта пассивная способность, независимая от размышления, — источник наших страстей и заблуждений; она не только подчинена нашей воле, но, напротив, обуславливает ее, толкая нас к одним предметам, отвращая от других, в зависимости от того, как она их нам рисует. Представление об опасности внушает страх, представление о хорошем возбуждает бурные желания, одно только воображение разжигает пыл честолюбия, распрей, фанатизма, оно одно множит душевные болезни, побуждая слабый мозг, сильно чем-либо пораженный, вообразить, что тело, частью кото-

рого он является, стало неким иным телом; оно одно заставляло многих думать, что они в самом деле одержимы или околдованы и что они, действительно, летали на шабаш, если им говорили, что они туда летали. Этот род рабски угодливого воображения — обычный удел непроswещенного народа; сильное воображение некоторых людей использовало его как орудие господства. То же пассивное воображение, свойственное умам неустойчивым, подчас приводит к тому, что в детских головах обнаруживаются явные следы впечатлений матери — тому есть множество примеров. Пишущий эту статью сам видел случаи столь поразительные, что мог бы в них усомниться, если бы не верил собственным глазам. Это действие воображения совершенно необъяснимо, как, впрочем, и все, что совершает природа. Не намного понятнее, как происходит восприятие, как нами удерживаются воспринятые образы, как они нами упорядочиваются; между нами и пружинами нашего бытия — бесконечность.

Активное воображение — это воображение, соединяющее с памятью размышление и соображение. Оно сближает далекие предметы, оно разделяет те, которые перемешаны, сочетает их, преобразует; кажется, что оно творит, меж тем как на самом деле оно только упорядочивает, ибо человеку не дано творить представления; он может лишь изменять их.

Активное воображение является, таким образом, в сущности, способностью, столь же нам неподвластной, как и воображение пассивное; одно из доказательств этой неподвластности в том, что, если вы предложите ста людям, в равной мере невежественным, вообразить новую машину, девяносто девять из них, как они ни будут стараться, не вообразят ничего. А коли сотый что-то вообразит, не очевидно ли, что он наделен особым даром? Этот дар именуется «гением», и мы усматриваем в нем нечто вдохновенное, божественное.

Этот дар природы проявляется как творческое воображение в искусстве, в построении картины или поэмы. Творческое воображение тоже не может обойтись без памяти, но пользуется ею как орудием, с помощью которого создает свои творения.

Увидев, как с помощью палки поднимают большой камень, который руками невозможно было сдвинуть, активное воображение придумало рычаги, а затем и сложные

движущие силы, которые суть не что иное, как скрытые рычаги; чтобы построить машину, необходимо сначала нарисовать себе в уме и машину и ее действие.

Отнюдь не о таком воображении в простонародье говорят, что оно, как и память,— враг разумения. Его действие, напротив, неотделимо от глубины разумения, оно непрестанно сочетает свои образы, исправляет свои ошибки, возводит все свои здания в строгом порядке. Поразительное воображение проявляется в прикладной математике; у Архимеда воображение было развито не менее, чем у Гомера. С помощью воображения поэт творит своих героев, наделяет их характерами, страстями, придумывает фабулу, усложняет завязку, подготавливает развязку, этот труд требует также глубочайшего и в то же время тончайшего разумения.

Все, связанное с творческим воображением, требует искусства, даже роман. К тем, кому искусства не хватает, умы образованные питают презрение. Басням Эзопа присуща здравость суждения, ими не устанут наслаждаться все народы. В волшебных сказках берет верх воображение, но к вымыслам воображения, лишенным упорядоченности и здравомыслия, нельзя отнести с уважением, волшебные сказки читают, потакая собственной слабости, однако осуждают разумом.

Второй вид активного воображения — это образное воображение; обычно именно его-то и именуют воображением. Оно сообщает особую прелесть беседе, ибо непрестанно привносит в нее то, что людям всего любезней,— новую пищу для ума. Оно живописует то, что холодный ум едва намечает, оно подсказывает самые убедительные доводы, оно подыскивает примеры, и когда такой талант проявляет себя с чувством меры, подобающей любому таланту, он покоряет общество. [...]

В поэзии образное воображение должно главенствовать больше, чем где-либо. В прочих родах словесности оно приятно, здесь — необходимо. Гомеру, Горацию, Вергилию почти всегда присуща образность, даже тогда, когда это незаметно. Трагедия менее нуждается в образах и живописных выражениях, нежели эпическая поэма или ода, но украшения такого рода, когда они к месту, чаще всего производят восхитительное впечатление в трагедии. Человек, не будучи поэтом<sup>3</sup> и решившись писать трагедию, может вложить в уста Ипполита слова:



С тех пор, как вас узрел, охоту я забросил  
(Прадон, «Федра и Ипполит», I, 2)

Тогда как у истинного поэта Ипполит говорит:

Все опостылело — стрельба, охота, кони...  
(Расин, «Федра», II, 2)

В образах, подсказанных воображением, не должно быть нарочитости, напыщенности, чрезмерности. Птоломею, когда он говорит перед советом о сражении, при котором он не присутствовал и которое происходило вдалеке от его дворца, не следует рисовать такую картину:

Там горы мертвецов, не преданных могиле,  
Жестоко мстят за то, что их земли лишили,  
И, тленья смертного распространяя смрад,  
Зловещей немочью они живым грозят  
(Корнель, «Смерть Помпея», I, 1)

Принцессе не следует заявлять императору:

Сгустится кровь моя и станет черной тучей,  
И поразит его огонь молнии летучей  
(Корнель, «Иракий», I, 3)

Каждый ощутит, что истинное страдание не станет тешиться столь изысканной метафорой.

Активное воображение, творя поэтов, награждает их вдохновением; греки обозначали словом «вдохновение» внутреннее волнение, которое возбуждает ум и преображает автора в того, чьими устами он говорит, ибо вдохновение проявляется именно в чувствах и образах. Будучи во власти вдохновения, автор говорит в точности то, что сказало бы выводимое им лицо.

Увидела его — забуду ль ту минуту,  
Огонь и лед в крови, души раздор и смуту?  
Померкнул свет в глазах и онемел мой рот  
(Расин, «Федра», I, 3)

В этом случае воображение, сочетая пыл и мудрость, не станет громоздить бессвязные фигуры, не скажет, к примеру, о человеке, чье тело и ум отяжелели:

Прикрыт он мясом, жиром обнесен<sup>4</sup>,—

или что природа

Его души творя жилище — тело,  
О ножнах, не о лезвии радела

В ораторском искусстве воображение не так уместно, как в поэзии.

Причины понятны. Обычная речь не должна особенно отклоняться от общепринятых идей. Оратор говорит на том же языке, что и все, поэт же кладет в основу произведения вымысел; воображение — сущность его искусства, тогда как для оратора оно — лишь придаток.

Некоторые находки воображения обогатили, говорят, прекрасными деталями живопись. Чаще всего приводят в пример художника<sup>5</sup>, который, рисуя заклятие Ифигении, накинул вуаль на лицо Агамемнона; прием этот, однако, не столь уж прекрасен, было бы куда лучше, если бы художнику удалось изобразить на лице Агамемнона борьбу страданий отца, власти монарха и почтения к богам; нашел же Рубенс секрет искусства, показав во взгляде и позе Марии Медичи и родовые муки, и радость от того, что она произвела на свет сына, и удовлетворение, с которым она глядит на новорожденного.

Вообще плоды воображения живописцев, если они лишь проявления изобретательности, скорее делают честь уму художника, чем сообщают красоту произведению искусства. И всевозможные аллегорические сюжеты — ничто перед прекрасной работой кисти, которая и придает истинную цену картине.

В любом роде искусства прекрасно воображение естественное; ложное воображение проявляется в соединении предметов несовместных; причудливое — рисует предметы, не имеющие ни логической, ни аллегорической связи, лишённые всякого правдоподобия, вроде духов, которые, сражаясь друг с другом<sup>6</sup>, кидают горы, поросшие лесами, палят в небо из пушек и прокладывают мощеную дорогу в хаосе, или вроде Люцифера, обращающегося в жабу, или вроде ангела, разорванного надвое пушечным ядром, но тут же срастающегося и т. д. [...] Мощное воображение пронизывает предмет, слабое — скользит по поверхности, нежное — отдыхает на приятных картинах, пылкое — громоздит образ на образ, мудрое — с разбором сочетает все эти различные свойства, лишь изредка приемля причудливое и всегда отбрасывая ложное.

Если источник всякого воображения — богатая и развитая память, то память перегруженная для него губительна. Так, человек, набивший себе голову именами и датами, располагает не тем запасом, который необходим

для создания образов. Воображение людей, занятых расчетами или каверзами, как правило, бесплодно.

Когда воображение слишком пылко, слишком сумбурно, оно может выродиться в бред, но подобная болезнь органов мозга чаще удел воображения пассивного, ограниченного восприятием предметов и покорного впечатлениям, чем воображения активного и трудолюбивого, накапливающего и сочетающего представления, ибо активное воображение всегда прибегает к суждению, тогда как пассивное ему неподвластно.

Небесполезно, быть может, здесь уточнить, что под словами «восприятие», «память», «воображение», «суждение» мы подразумеваем не результаты действия отдельных органов, из которых один имеет дар чувствовать, второй — вспоминать, третий — воображать, четвертый — судить. Люди более склонны, чем это принято думать, считать, что эти способности различны и существуют отдельно. Однако все перечисленные действия, которые познаются нами лишь по их результатам, совершаются одним существом, и это существо непознаваемо.

## РАЗДЕЛ II

У животных, как и у вас, есть воображение, тому свидетель ваша собака, которая охотится в своих снах.

«Предметы вырисовываются в фантазии», — утверждает наравне с другими Декарт. Да, но что такое фантазия? И каким образом вещи вырисовываются в ней? При помощи некоей тончайшей материи? «Не знаю!» — таков ответ на все вопросы, относящиеся к первопричинам.

Ничто не поддается разумению без определенного образа. Для того чтобы вы могли воспринять крайне неясную идею бесконечного пространства, необходимо, чтобы у вас предварительно возник образ пространства в несколько футов. Чтобы воспринять идею бога, необходимо, чтобы образ чего-то более могущественного, чем вы сами, долго будоражил ваш мозг.

Бьюсь об заклад, вы не творите ни одного представления, ни одного образа. Ариосто отправил своего Астольфо<sup>7</sup> на Луну лишь после того, как он долгое время слышал разговоры о Луне, святом Иоанне и паладинах. [...]

У того, кто щедрее черпает образы из запасов памяти, и воображение богаче.

Трудность не в том, чтоб накапливать эти образы без удержу и отбора. Вы могли бы целый день мысленно рисовать без труда и напряжения прекрасного старца с окладистой седой бородой, облаченного в просторные одеяния, который восседает на туче, несомой толстощековыми младенцами с парой красивых крылышек, или летит на гигантском орле; и всяческих богов и животных вокруг него; золотые треножники, спешащие на его совет; колеса, которые вращаются сами собой и, вращаясь, движутся, четырехликие, многоглазые, многоухие, многоязыкие и многоногие; а меж этих треножников и колес толпу мертвецов, воскресающих под раскаты грома; небесные сферы, которые танцуют, производя гармоничную музыку, и т. д. и т. п.; в домах для умалишенных нет недостатка в воображении такого рода.

Мы отличаем воображение, которое располагает события в поэме, романе, трагедии, комедии, которое наделяет характерами и страстями персонажей; такое воображение требует самого глубокого суждения и самого тонкого сердцеведения, такой дар необходим поэту, но его недостаточно — перед нами пока лишь план чертога.

Воображение, позволяющее наградить всех персонажей красноречием, приличным их состоянию и уместным в их положении, — вот великое искусство.

Необходимо еще образное воображение, благодаря которому каждое слово, не поражая ум, являет ему образ. [...] Вергилий щедр на живописные выражения, которыми он обогатил прекрасный латинский язык и которые так трудно передать на наших европейских наречиях, горбатых и хромым потомкам великого и стройного мужа, не лишенных, однако, собственных достоинств, что позволило создать с их помощью вещи в своем роде прекрасные.

Удивительное воображение проявляется в математике. Математику необходимо прежде всего ясно представить себе в уме фигуру или изобретаемую машину, ее особенности или действие.

Если воображение великого математика должно отличаться предельной точностью, воображение великого поэта должно быть отменно сдержанным.

Оно никогда не должно создавать образов несовместных, бессвязных, чрезмерных, недостаточно приличествующих сюжету.

Пульхерия в трагедии «Ираклий» говорит Фокасу:

Сгустится кровь моя и станет черной тучей,  
И поразит его огонь молнии летучей

Надуманые преувеличения такого рода недостойны юной принцессы, которой, если она, допустим, и слыхала, что гром образуется из земных испарений, не следует заключать из этого, что пары крови, пролитой в доме, образуют молнию.

Здесь говорит поэт, а не юная принцесса. У Расина мы не найдем столь неуместных образов; следует, однако, сказать, справедливости ради, что преувеличенность этого образа промах еще терпимый, и только нагнетание подобных фигур может нанести произведению урон непоправимый. [...]

Крупный недостаток некоторых авторов, явившихся на сцену после века Людовика XIV, в том, что они непрерывно стремятся показать богатство своего воображения и утомляют читателя переизбытком изысканных образов, а также многократным повторением рифм, из которых по крайней мере половина совершенно не нужна. Все это и привело к тому, что такие стихотворения, как «Вер-Вер», «Монастырь», «Тени»<sup>8</sup>, некогда бывшие в моде, ныне забыты.

*Omne supervacuum pleno, de pectore manat*<sup>9</sup>

В большом «Энциклопедическом словаре»<sup>10</sup> различается воображение пассивное и активное. Активное — это именно то, о котором у нас шла речь, это дар создавать новые картины из всех, запечатленных нашей памятью.

Пассивное воображение, даже когда мозг исполнен живого волнения, немногим отличается от памяти. Человек, у которого активное и властное воображение, проповедник Лиги во Франции или пуританский проповедник в Англии<sup>11</sup>, взывает к черни громовым голосом, с горячим взором и безумными жестами он изображает Иисуса Христа, молящего предвечного отца о справедливом возмездии за новые раны, нанесенные ему сторонниками короля, за гвозди, вбитые сими нечестивцами в его ноги и руки. Отомстите за бога-отца, отомстите за кровь бога-сына, встаньте под знамена святого духа; некогда святой дух был голубем, ныне это орел, мечущий молнии. Люди, у которых воображение пассивное, потрясенные этими образами, этим голосом, этими жестами кровожадных мошенников, уст-

ремляются прямо с мессы или проповеди убивать сторонников короля и зарабатывать себе виселицу.

Пассивное воображение разжигается то на проповедях, то на спектаклях, то на Гревской площади, то на шабаше.

---

## ЛИТЕРАТУРА <sup>1</sup>

---

Слово «литература» — один из тех расплывчатых терминов, которых так много во всех языках. Таково и слово «философия», которым обозначают то изыскания метафизика, то доказательство геометра, то мудрость человека, постигшего суетность света, и т. д. Таково также слово «дух», которое употребляется по всякому поводу и всегда нуждается в пояснении, ограничивающем его смысл; и таковы все слова, которые выражают общие понятия и точное значение которых определяется лишь предметом, к которому они прилагаются.

Литература — это, собственно, то, чем была грамматика у греков и римлян, слово «литера» первоначально означало то же, что «гамма», — и только. Но так как буквы алфавита — основа всех знаний, со временем грамматиками стали называть не только тех, кто преподавал язык, но и тех, кто занимался филологией, изучением поэтов и ораторов, схолиями, толкованием исторических событий.

Грамматиком именовали, например, Афиней<sup>2</sup>, который жил при Марке Аврелии<sup>3</sup>, автора «Пира мудрых» — беспорядочного собрания цитат и сведений, как истинных, так и ложных, которое в то время имело успех. Авла Гелия, жившего при Адриане<sup>4</sup>, причисляли к грамматикам за его «Аттические ночи», в которых мы находим множество критических заметок и изысканий. «Сатурналии» Макробия<sup>5</sup>, написанные в четвертом веке, ученое сочинение, назидательное и приятное, тоже считалось трудом хорошего грамматика.

Под литературной образованностью, в которой и состояло значение грамматики Авла Гелия, Афиней, Макробия, во всей Европе понимают знание произведений изящной словесности, знакомство с историей, поэзией, красноречием, критикой.

Человек, читавший в подлиннике древних авторов, сравнивший переводы их сочинений и комментарии к ним, в большей мере приобщился к литературе, нежели тот, который предпочел ограничиться чтением хороших авторов своей страны и не имел другого наставника, кроме влечения к легко достижимому удовольствию.

Литература — это не особое искусство, а освещение, в котором предстают изящные искусства, освещение нередко обманчивое. Гомер был гений, Зоил<sup>6</sup> — литератор. Корнель был гений, а журналист, пишущий о его шедеврах, — человек литературных занятий. Расплывчатый термин «литература» без различия прилагается к произведениям поэта, оратора, историка, хотя авторы этих произведений могут выказывать весьма различные познания и обладать какими угодно качествами, которые мы связываем с понятием словесности. Однако Расина, Буало, Боссуэ, Фенелона, более искушенных в литературе, нежели их критики, было бы весьма неуместно называть литераторами, так же как о Ньюtone и Локке было бы мало сказать, что это — умные люди.

Можно быть литературно образованным человеком, не будучи ученым. Всякий, кто с пользой для себя прочел главные произведения латинских авторов на своем родном языке, приобщился к литературе, но их знание требует более обстоятельного и углубленного изучения. Было бы недостаточно сказать, что «Словарь» Бейля — литературный сборник; было бы недостаточно даже сказать, что это — весьма ученый труд, потому что отличительная особенность и высочайшее достоинство этой книги состоит в глубокой диалектике, и если бы она не была энциклопедией мышления еще в большей мере, нежели собранием сведений и примечаний, по преимуществу довольно бесполезных, она не пользовалась бы славой, которую столь заслуженно приобрела и которая сохранится за ней навсегда. На «Словаре» воспитываются литераторы, и его автор выше их.

Изящной литературой называется такая, предметом которой является то, что обладает *красотой*: поэзия, красноречие, искусно написанные исторические сочинения. Простая критика, всякого рода компендиумы, различные толкования авторов, изложение воззрений древних философов, хронология не относятся к изящной литературе, потому что эти изыскания лишены *красоты*. Поскольку люди услови-

лись называть *красивым* всякий предмет, который сам по себе вызывает приятные чувства, все то, что только правильно, труднодостижимо и полезно, не может притязать на красоту. Так, мы не говорим: красивая схолия, красивая критика, красивое толкование, но говорим: исполненный красоты отрывок из Вергилия, Горация, Цицерона, Боссюэ, Расина, Паскаля. Хорошую диссертацию, столь же изящную, сколь и справедливую, трактующую трудный предмет и усыпающую цветами тернистый путь к постижению истины, еще можно отнести к литературе, не лишенной *красоты*, хотя и не сравнимой с произведениями творческого гения.

Среди свободных искусств, которые называются также изящными ибо коль скоро в них нет красоты, коль скоро они не служат великой цели доставлять наслаждение, они почти перестают быть искусствами, многие не являются предметом литературы: таковы живопись, архитектура, музыка и так далее. Эти искусства сами по себе не имеют отношения к словесности, к искусству выражать мысли; таким образом, нельзя называть *литературным произведением* книгу, которая учит архитектуре, музыке, фортификации, диспозиции войск и так далее — это сочинение прикладного характера, но если напишут историю этих искусств...

---

## НОВОЕ, НОВИЗНА<sup>1</sup>

---

Похоже на то, что первые слова «Метаморфоз» Овидия «*In nova fert animus*»<sup>2</sup> — девиз человеческого рода. Никого не трогает восхитительное зрелище солнца, которое каждый день восходит или, вернее, кажется восходящим, но все спешат поглазеть на крохотный метеор, который на мгновение появляется в скоплении паров, окружающих землю и именуемых небом. [...]

Книгоноша не станет обременять себя Вергилием или Горацием, но запасается новой книгой, пусть отвратительной. Он отводит вас в сторону и говорит: «Не хотите ли книг из Голландии?»<sup>3</sup>

Женщины испокон века жалуются на мужчин, которые изменяют им с первой встречной, хотя часто се единствен-



ное достоинство — новизна. Многие дамы (надо в этом признаться, несмотря на наше бесконечное уважение к ним) поступают с мужчинами точно так же, как поступили с ними те, на кого они жалуются; история Джокондо<sup>4</sup> куда древнее, чем Ариосто.

Это всеобщее пристрастие к новизне, пожалуй, — благодеяние природы. Нас увещевают: довольствуйтесь тем, что имеете, не желайте ничего лучшего, обуздывайте ваше любопытство, смиряйте ваш беспокойный дух. Это прекрасные поучения, но если бы мы всегда следовали им, мы до сих пор питались бы желудями, спали под открытым небом, и у нас не было бы ни Корнеля, ни Расина, ни Мольера, ни Пуссена, ни Лебрена, ни Лемуана, ни Пигаля<sup>5</sup>.

---



---

---

РАЗДЕЛ III

---

---

СТАТЬИ И ПИСЬМА

---

---

---

## ФИЛОСОФСКИЕ ПИСЬМА<sup>1</sup>

### ПИСЬМО ВОСЕМНАДЦАТОЕ

---

#### О ТРАГЕДИИ

У англичан, так же как у испанцев, уже был театр, когда у французов был еще только балаган. Шекспир, которого англичане считают своим Софоклом, творил примерно в то же время, что и Лопе де Вега, он создал театр, у него был яркий и мощный, истинный и высокий талант, но не было ни малейшего проблеска хорошего вкуса и ни малейшего знания правил. Я выскажу вам одну парадоксальную, но справедливую мысль: достоинства этого автора погубили английский театр. В его чудовищных фарсах, именуемых трагедиями, рассыпаны столь прекрасные сцены, столь потрясающие и ужасающие отрывки, что эти пьесы всегда игрались с большим успехом. Само время, упрочивая за людьми почетную славу, в конце концов освящает их недостатки. По истечении двух столетий странные и ни с чем не сообразные выдумки этого автора по большей части приобрели привилегию считаться возвышенными; современные авторы скопировали почти все эти выдумки, но то, что у Шекспира имело успех, у них освистывается, и, разумеется, чем больше презирают ныншних трагиков, тем больше почитают их предшественника. Людям не приходит в голову мысль, что ему не следовало бы подражать, и провал его копиистов приводит лишь к тому, что его считают неподражаемым.

Вы знаете, что в трагедии «Венецианский мавр», пьесе весьма трогательной, муж душист на сцене жену и, умирая, несчастная женщина кричит, что она — жертва жестокой несправедливости. Вам неизвестно, что в «Гамлете» могильщики, роя могилу, пьют, поют фривольные песенки и когда наталкиваются на черепа, отпускают шутки, достойные людей их ремесла, но что вас удивит, так это то, что этим глупостям подражали в царствование Карла

Второго<sup>2</sup>, которое было царствованием благовоспитанности и золотым веком искусств. Отуэй в своей «Спасенной Венеции», живописующей ужасы заговора маркиза Бедмара, выводит на сцене сенатора Антонио и куртизанку Наки<sup>3</sup>.

Старик сенатор всячески кривляется перед прелестницей, являя зрелище старого развратника, бессильного и выжившего из ума: ревет по-бычьему, лает по-собачьи, кусает за ноги свою любовницу, которая угощает его пинками и стегает хлыстом. Из пьесы Отуэя выпустили эти шутовские выходы, рассчитанные на самую низкую чернь, но в «Юлии Цезаре» Шекспира оставили шутки римских башмачников и сапожников, выведенных на сцену вместе с Брутом и Кассием.

Вы, без сомнения, пожалуетесь, что те, кто до сих пор говорили вам об английском театре<sup>4</sup> и в особенности о прославленном Шекспире, показывали лишь его ошибки и что никто не перевел ни одного из тех замечательных мест, которые искупают все его погрешности. Я отвечу вам на это, что очень легко изложить в прозе глупости поэта, но весьма трудно перевести его прекрасные стихи. Все те, кто выступает в качестве критиков знаменитых писателей, составляют из своих выборок целые тома, но я предпочел бы им две страницы, которые познакомили бы нас с некоторыми красотами, ибо я всегда буду утверждать вместе со всеми людьми, наделенными хорошим вкусом, что из десяти стихов Гомера или Вергилия можно извлечь больше пользы, чем из всей критики, которой подвергались эти два великих человека. [...]

До сих пор английские авторы отличались лишь в отдельных отрывках, сверкающих, как удивительные блески во мгле их пьес, почти всегда варварских, лишенных благопристойности, стройности и правдоподобия. Их стиль слишком напыщен, слишком неестествен, слишком испорчен подражанием древнееврейским писателям, питающим такое пристрастие к восточной выпренности, но надо также признать, что с помощью ходуль фигурального стиля, на которые взобрался английский язык, дух восходит на высочайшие вершины, хотя и неровным шагом.

Иногда кажется, что в Англии все не так, как в иных странах. У Драйдена<sup>5</sup> в его фарсе «Дон Себастьян, король Португалии», который он именует трагедией, сановник обращается к монарху с такой речью:

Себастьян  
 Не узнаешь меня, изменник?  
 Алонзо

Узнаю,  
 Но не могу признать монаршую власть твою.  
 Не в Лиссабоне ты, здесь черни нет придворной,  
 Чтоб укреплять тебя в твоей гордыне вздорной.  
 Вельможные рабы и знатные шуты,  
 Чьи жалкие сердца — сосуды суеты,  
 Твой чаровали слух и зренье услаждали,  
 Ты что-то бормотал — невнятицу и вздор,—  
 Ответом был тебе восторгов стройный хор;  
 Венчала похвалой бесстыдная растленность  
 И глупость короля, и короля надменность.  
 А ныне ты с высот на землю низведен...

Это характерно английская речь, в остальном пьеса шувовская. Как примирить, говорят наши критики, столько нелепого и столько разумного, такую низменность и такую возвышенность? Это как нельзя легче постичь, нужно только подумать о том, что пьесы пишутся людьми. Испанская сцена имеет все недостатки английской, но, пожалуй, не обладает ее достоинствами. И по чистой совести, что сказать о греках? Что сказать о Еврипиде<sup>6</sup>, который в одной и той же пьесе создал столь трогательный и благородный образ Альцесты, жертвующей собой ради супруга, и вложил в уста Адмета и его отца столь ребяческие и непристойные речи, что они приводят в смущение самих комментаторов? У кого хватит смелости отрицать, что сон Гомера подчас слишком долог<sup>7</sup>, а его сновидения довольно пошлы? Проходит много веков, прежде чем вкус облагораживается. Вергилий у греков и Расин у французов были первыми поэтами, вкус которых в больших произведениях был всегда безупречен.

Г. Аддисон — первый англичанин, создавший порядочную трагедию. Мне было бы жаль его, если бы он выказал в ней только благоразумие. Но его трагедия «Катон» от начала до конца написана с изяществом и мужественной энергией, прекрасные примеры которых у нас первым дал Корнель в своем неровном стиле. Мне кажется, эта пьеса рассчитана на склонную к философии и республикански настроенную аудиторию. Сомневаюсь, чтобы нашим молодым дамам и нашим петиметрам понравился Катон в халате, читающий диалоги Платона и рассуждающий о бессмертии души. Но те, кто возвышается над обычаями, предрассудками, слабостями своей нации, те, кто соприча-

стен всем векам и всем странам, те, кто предпочитает великие философские истины объяснениям в любви, будут весьма рады найти здесь, пусть несовершенную, копию этого возвышенного отрывка; кажется, будто Аддисон в прекрасном монологе Катона боролся с Шекспиром<sup>8</sup>. [...]

О да, Платон, ты прав, душа не знает тленья!  
 Ей вняты господа заветы и веленья:  
 Не потому ль она, предчувствия полна,  
 От благ мирских бежит и гибель ей страшна?  
 Века бескрайние, меня вы унесете!  
 Я цепи разобью и чувств моих, и плоти,  
 И сброшу тяжкий груз всех суетных тревог,  
 И грозной вечности переступлю порог.  
 О милосердная и роковая вечность!  
 Сиянье и туман, провала бесконечность!  
 Откуда я пришел? Куда сейчас иду?  
 В краях заоблачных что я в тот миг найду,  
 Когда порвется связь со всей тщетой гнетущей?  
 Где будет этот дух, себя не познающий?  
 Каков он, мир иной, без граней и времен?  
 Но если есть господь, возрадуйся, Катон!  
 Сомненья прочь, он есть, и я — его творенье.  
 В душе у праведных его напечатленье,  
 А грешный не уйдет от страшного суда.  
 Но где свершится он, сей страшный суд? Когда?  
 Здесь целомудрие растоптано пороком,  
 Добро в плену у зла и слезы льет потоком,  
 Удача правит всем, и только жалкий тать,  
 Подобный Цезарю, здесь может процветать.  
 Так поспешим бежать на волю из темницы!  
 Тут, на земле, мы спим, и ты нам не видна:  
 Жизнь — сон, и только смерть — восстание от сна

В этой трагедии патриота и философа меня особенно восхищает роль Катона, который мне кажется одним из самых прекрасных персонажей, какие когда-либо появлялись на сцене. Катон Аддисона, на мой взгляд, гораздо выше Корнелии<sup>9</sup> Пьера Корнеля, ибо Катон неизменно исполнен величия без напыщенности, а речи Корнелии, которая к тому же не является необходимым персонажем, в некоторых местах слишком отдают декламацией. Корнелия постоянно хочет быть героиней, а Катон никогда не замечает, что он герой.

Весьма печально, что нечто столь прекрасное нельзя называть прекрасной трагедией. Разрозненные сцены, между которыми подмостки часто остаются пустыми, слишком длинные и неискренние реплики «в сторону», холодные и бесцветные любовные речи, ненужный для пьесы

заговор, некий Семпроний, переодетый и убитый на сцене,— все это делает знаменитую трагедию «Катон» пьесой, которую наши актеры никогда не решились бы сыграть, даже если бы мы мыслили на римский или английский лад. Варварская грубость и пренебрежение к правилам сценического искусства, свойственные лондонскому театру, сказались даже в творении мудрого Аддисона. Так, царь Петр<sup>10</sup>, преображая русских, сам еще сохранял кое-что от своего воспитания и нравов своей страны.

Обычай кстати и некстати вводить любовь в драматические произведения перешел из Парижа в Лондон около 1660 года вместе с нашими лентами и париками. Женщины, которые там, как и у нас, украшают спектакли своим присутствием, не желают слышать ни о чем, кроме любви. Мудрый Аддисон имел слабость, изменив присущей ему твердости характера, уступить нравам своего времени и, желая угодить публике, испортил свой шедевр.

Со времен Аддисона пьесы стали более правильными, народ более взыскательным, авторы более осмотрительными и менее смелыми. Новые пьесы, которые я видел, весьма благоразумно построены, но бесцветны. Кажется, англичанам доселе было свойственно создавать лишь неправильные красоты. Блистательные уроды Шекспира доставляют нам в тысячу раз больше удовольствия, чем нынешнее благоразумие. Поэтический гений англичан пока напоминает посаженное самой природой густое дерево, беспорядочно раскинувшее во все стороны свои ветви и растущее неравномерно и буйно; оно умирает, если вы пытаетесь, совершив насилие над его природой, подстричь его, как деревья в садах Марли.



---

## ОБРАЩЕНИЕ КО ВСЕМ НАЦИЯМ ЕВРОПЫ <sup>1</sup>

---

ПО ПОВОДУ СУЖДЕНИЙ  
ОДНОГО АНГЛИЙСКОГО ПИСАТЕЛЯ,  
ИЛИ  
ДЕКЛАРАЦИЯ  
ПО ВОПРОСУ О ТОМ,  
ПРИНАДЛЕЖИТ ЛИ ПАЛЬМА ПЕРВЕНСТВА  
ЛОНДОНСКОМУ ИЛИ ПАРИЖСКОМУ ТЕАТРУ

В двух английских книжечках, извлечения из которых мы прочли <sup>2</sup> в «Энциклопедическом журнале», нам сообщают, что английская нация, прославившаяся столькими прекрасными трудами и столькими великими предприятиями, сверх того имеет двух превосходных трагических поэтов: один из них — Шекспир, до которого, как нас уверяют, Корнелию далеко, а другой — нежный Отуэй, который будто бы гораздо выше нежного Расина.

Поскольку это дело вкуса, нам, по-видимому, нечего возразить англичанам. Кто может помешать целой нации больше любить отечественного поэта, нежели иностранного? Нельзя доказать целому народу, что он ошибается в своем пристрастии, но можно сделать другие нации судьями в споре между театром Парижа и театром Лондона. Поэтому мы обращаемся к читателям всей Европы — от Петербурга до Неаполя — и просим их вынести свой приговор.

Нет человека, причастного к литературе, будь то русский или итальянец, немец или испанец, швейцарец или голландец, который был бы незнаком, например, с «Цинной» или «Федрой», но очень немногим известны произведения Шекспира и Отуэя. Уже это довольно красноречиво говорит не в их пользу. Но это лишь предварительное соображение. Нужно представить суду материалы дела. «Гамлет» — одна из наиболее ценимых и наиболее ходких пьес Шекспира. [...]

Здесь надобно разрешить две загадки. Во-первых, как могло в одной голове скопиться столько небылиц? Ибо

следует сказать, что все пьесы божественного Шекспира написаны в этом духе. Во-вторых, как могли люди с восторгом смотреть эти пьесы и отчего на них все еще ходят в наш век, когда создан «Катон» Аддисона?

Первое перестанет вызывать удивление, когда читатель узнает, что Шекспир брал сюжеты всех своих трагедий из истории или из романов и что он лишь переложил в диалоги роман о Клавдии, Гертруде и Гамлете, написанный Саксоном Грамматиком<sup>3</sup>, которому и следует воздать честь.

Вторая задача, то есть вопрос о том, чем объясняется пристрастие публики к этим трагедиям, несколько труднее, но, по мнению некоторых глубокомысленных философов, причина его вот в чем.

Носильщики портшезов, матросы, извозчики, сидельцы, мясники, даже писцы весьма любят зрелища; покажите им петушиный бой, или бой быков, или битву гладиаторов, покажите похороны, дуэли, виселицы, чародейства, привидения — они сбегутся толпой; нет столь любопытного властителя, как народ. Лондонские мещане нашли в трагедиях Шекспира все, что может нравиться любопытным. Светские люди поддались поветрию: как не восхищаться тем, чем восхищается лучшая часть горожан? В течение ста пятидесяти лет в театре не было ничего лучшего, восхищение усилилось и превратилось в преклонение. Несколько гениальных мест, несколько удачных стихов, полных силы и естественности, которые невольно запоминаются наизусть, вызвали снисхождение к остальному, и скоро благодаря отдельным красотам вся пьеса завоевала успех.

У Шекспира, несомненно, есть такие красоты. Вольтер первым познакомил с ними Францию<sup>4</sup>; это от него мы узнали около тридцати лет назад имена Мильтона и Шекспира, но точны ли сделанные им переводы некоторых отрывков из этих авторов? Он сам предупреждает нас, что нет, он говорит, что скорее подражал, нежели переводил<sup>5</sup>. [...]

Пожалуй, нет более разительного примера различия во вкусах наций. Что же говорить после этого о правилах Аристотеля, о трех единствах, о приличиях, о необходимости никогда не оставлять сцену пустой, строить действие так, чтобы ни один персонаж не появлялся и не уходил без видимой причины, искусно завязывать интригу и вести

ее к естественной развязке, изъясняться в благородных и простых выражениях, вкладывать в уста государей речи, согласные с благопристойностью, которая им всегда свойственна или желанна, никогда не нарушать законы языка! Ясно, что можно очаровать целую нацию, не давая себе такого труда.

Если Шекспир по этим причинам превосходит Корнеля, то мы признаемся, что Расин мало что значит по сравнению с нежным и изящным Отуэем. [...]

Мы чувствуем, насколько Монима Расина в «Митридаде» ниже Монимы г. Томаса Отуэя, того же автора, который написал «Спасенную Венецию». Досадно, что эта «Венеция» не переведена полностью; мы лишены сцены, где сенатор лает по-собачьи и кусает за ноги свою любовницу, а та награждает его ударами хлыста, мы не имеем удовольствия видеть эшафот, колесование, священника, который хочет приготовить к смерти капитана Пьера и которого прогоняют, как нищего; щадя нашу ложную утонченность, переводчик опустил и множество других, столь же выразительных мест.

Мы как нельзя больше сожалеем, что с такой же жестокостью переводчик лишил нас самых прекрасных сцен из «Отелло» Шекспира<sup>6</sup>. Какое удовольствие доставила бы нам первая сцена, в которой действие происходит в Венеции, и последняя, где события разыгрываются на Кипре! Некий мавр похищает дочь сенатора. Яго, адъютант мавра, поднимает тревогу под окном ее отца, тот в ночной рубашке выглядывает из окна.

«Оденьтесь, простофиля, — говорит Яго. — Черный баран бесчестит вашу белую овечку. Спускайтесь мигом, спешите, не то дьявол сделает вас дедом!»

«Сенатор. В чем дело? Ты сошел с ума?»

Яго. Черт возьми, синьор, уж не из тех ли вы, кто не осмелился бы служить богу, если бы им запретил это дьявол? Мы пришли оказать вам услугу, а вы принимаете нас за буянов. Говорю вам, что вашу дочь вот-вот покроет арабский жеребец, что ваши внуки будут ржать и вы породнитесь с африканскими скакунами!

Сенатор. Что за подлый негодяй говорит со мной?

Яго. Так знайте, что ваша дочь Дездемона и мавр Отелло сейчас изображают животное о двух спинах».

Тот же самый Яго сопровождает на Кипр мавра Отелло и синьору Дездемону, которую сенат, наперекор ее отцу,

милостиво отдает в жены этому мавру, назначенному комендантом Кипра.

Едва они прибывают на остров, Яго принимается вызывать у мавра ревность к жене и внушать ему подозрения в ее неверности. Мавр уже начинает чувствовать беспокойство и погружается в размышления. «В конце концов,— говорит он,— что я чувствовал, когда она с другими предавалась сладострастным ласкам? Я этого не видел, это не задевало меня, я спокойно спал. Когда у нас крадут вещь, которая нам не нужна, если мы этого не знаем, значит, у нас ничего не украли... Я был бы счастлив, если бы весь полк до последнего солдата ее отведаль, а я не знал об этом... О, нет... Прощайте, довольство и душевный покой, прощайте, войска в украшенных перьями шлемах, прощайте, война, превращающая честолюбие в добродетель, прощайте, ржущие кони, и звонкий зов трубы, и пронзительные звуки флейты, и грохот барабана, вселяющий отвагу, и царственное знамя, и все чины и почести, и превратности славных битв, прощайте, смертоносные орудия, изрыгающие громы и молнии, подобно бессмертному Юпитеру. Конец всему — Отелло отслужил».

Вот еще одно из тех восхитительных мест, которые Поп украсил кавычками.

«Яго. Неужели, генерал!

Отелло (схватывая его за горло). Мерзавец, докажи, что моя жена шлюха, докажи это, представь мне очевидную улику, не то, клянусь бессмертием души, тебе лучше бы родиться собакой.

Яго. Эта роль мне не по душе, но поскольку я зашел так далеко только из честности и дружбы к вам, я буду продолжать. Однажды ночью я лежал на койке с Кассио, вашим лейтенантом, и не мог заснуть из-за зубной боли. Как вы знаете, есть люди, столь слабодушные, что во сне они говорят о своих делах. Таков и Кассио. Он говорил: «Дорогая Дездемона, будем осторожны, нам надобно скрывать свою любовь». И при этом он брал меня за руки, щупал, восклицал: «О, прелестное создание!» и целовал меня с таким жаром, как будто с корнем вырывал поцелуи, растущие у меня на устах; он прижимался ляжками ко мне, сопел, вздыхал и вскрикивал: «Будь проклят рок, отдавший тебя мавру».

На основании этих доказательств, высказанных в столь благопристойных выражениях, и такой улики, как платок

Дездемоны, случайно пайденный Яго, мавр-полководец не преминет удушить свою жену, лежащую в постели, но прежде, чем умертвить, он целует ее. «Умри, шлюха», — говорит он. «Ах, господин мой, прогоните меня, но не убивайте...» — «Умри, шлюха!» — «Ах, убейте меня завтра, дайте мне прожить эту ночь...». — «Ты еще вырываешься, потаскуха!» — «Только полчаса!» — «Нет, никаких отсрочек...». — «Дайте мне хотя бы помолиться!» — «Нет, поздно...». Он душит ее, и Дездемона, уже после того как ее удушили, восклицает, что она ни в чем не повинна. После смерти Дездемоны сенат отрешает Отелло от должности, его берут под стражу, чтобы отвезти в Венецию, где его будут судить. «Подождите, — говорит он. — Сперва позвольте молвить слово или два... Скажите сенату, что как-то раз в Алеппо турок в турбани бил венецианца и насмеялся над Республикой. Я схватил за бороду эту собаку-обрезанного и заколол его вот так». Он закалывается.

Французский переводчик, переложивший частью в стихах, частью в прозе несколько английских пьес и среди прочих «Венецианского мавра», не перевел ни одного из важнейших мест, на которые мы обратили внимание читателей. Он вкладывает в уста Отелло такие стихи:

Прикрасы не по мне, их ненавижу я.  
Скажите всем: любил и был любим Отелло,  
Но ревность ярая его душой владела;  
Наветов гнусных яд он в ослепленьи пил,  
Убил любимую и грудь себе пронзил

В оригинале нет ничего похожего. Слова «Прикрасы не по мне» взяты из «Заиры»<sup>7</sup>, но и только.

Теперь читатель может быть судьей в споре между трагическим театром Лондона и трагическим театром Парижа.

#### РАЗЛИЧНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ, КОТОРЫЕ ПРЕТЕРПЕЛО ТРАГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Кто бы мог подумать, что искусство трагедии отчасти обязано своим возникновением Миносу? Если этот род поэзии измыслил судья преисподней, то не удивительно, что она несколько мрачна. Обычно ей приписывают более веселое происхождение. Считается, что это зрелище гре-

ков ввели в обиход в пору сбора винограда Феспис и другие пьяницы, но если верить Платону<sup>8</sup>, который говорит об этом в своем диалоге о Миносе, театральные пьесы игрались еще во времена этого царя. Актеры Фесписа разъезжали на тележке с места на место. Но на Крите и в других краях, где театр появился задолго до Фесписа, актеры играли только в храмах. Первоначально трагедия была священнодействием; вот почему гимны хоров в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида почти всегда — восхваления богов. Поэтам не дозволялось ставить пьесу, пока они не достигнут сорока лет; их называли докторами трагедии. Их произведения представлялись только по большим праздникам; деньги, которые предназначались на эти представления, считались священными. Евбул<sup>9</sup>, или Евболий, или Евбил, провел закон, согласно которому предавался смерти всякий, кто предложит израсходовать деньги на иные нужды. Вот почему Демосфен в своей Второй Олифской речи<sup>10</sup> выражается с такой осторожностью и прибегает к стольким обвинякам, чтобы побудить афинян употребить эти деньги на войну с Филиппом; ведь это казалось столь же кощунственным, как если бы в Италии стали черпать средства для содержания войск из сокровищницы Собора Лореттской Богоматери<sup>11</sup>.

Итак, зрелища были связаны с религиозными обрядами. Как известно, у египтян танцы, песни, представления были неотъемлемой частью ритуальных церемоний. Евреи переняли у египтян эти обычаи, так как всякий невежественный и грубый народ старается подражать своим образованным и цивилизованным соседям; отсюда и происходят еврейские празднества, танцы священников перед ковчегом, игра на трубах, пение гимнов и множество других обрядов, всецело заимствованных у египтян.

Более того, поистине величественными трагедиями, внушительными, ужасающими представлениями были священные мистерии, которые происходили в самых больших храмах в мире в присутствии одних только посвященных; вот там одеяния, декорации, машины соответствовали сюжету, а сюжетом была жизнь земная и жизнь потусторонняя.

Сначала выступал большой хор, возглавляемый нерофантом<sup>12</sup>. «Приготовьтесь,— возглашал он,— увидеть очами души властителя вселенной. Он один существует сам по себе, и им одним создано все сущее, он на все прости-

рает свою власть и свою волю, он видит все, незримый для смертных».

Хор повторял эту строфу, затем воцарялась тишина; это и был пролог. Пьеса начиналась в темноте, актеры появлялись на сцене, освещенные слабым светом лампы, они блуждали по горам и спускались в пропасти. Они спотыкались, наталкивались друг на друга, бродили как потерянные. Их речи и жесты выражали ненадежность человеческих деяний и заблуждения, которыми полна наша жизнь. Эта сцена сменялась другой: перед зрителями предстала преисподняя во всем своем ужасе, преступники признавались в своих злодействах и свидетельствовали о небесном возмездии. Наконец, появлялись Елисейские Поля, обиталище праведников, которые славили милосердие бога, единого бога, творца вселенной, и учили присутствующих всему тому, в чем состоит их долг. Так повествует Стобей<sup>13</sup> об этих возвышенных зрелищах, слабые следы которых мы еще находим в дошедших до нас разрозненных фрагментах древних рукописей.

У римлян лицедейство вошло в обиход после Первой пунической войны<sup>14</sup> и, как говорит Тит Ливий<sup>15</sup> в книге VII, имело своим назначением исполнить обет, отвратить моровое поветрие, умиловить богов. Это был весьма торжественный религиозный акт. Пьесы Ливия Андроника<sup>16</sup> были частью священного обряда, отправлявшегося на «столетних играх». Ни одно представление не обходилось без алтарей и статуй богов.

Христианам языческие обряды внушали такое же отвращение, как евреям. Первые отцы церкви хотели во всем отделить христиан от язычников, они сурово осуждали зрелища. Театр, обиталище младших античных божеств, казался им царством дьявола. Но святой Григорий Назианзин, как свидетельствует Созомен<sup>17</sup>, основал христианский театр; то же сделал святой Аполлинарий, о чем нам также сообщает Созомен в своей «Церковной истории». Сюжеты своих пьес они черпали из Ветхого и Нового завета; по всей видимости, традицию этих театральных произведений и продолжили мистерии, которые несколько позднее распространились почти по всей Европе.

Кастельверро<sup>18</sup> утверждает в своей поэтике, что Страсти Христовы с незапамятных времен представлялись по всей Италии. Мы переняли эти представления у итальянцев, у которых мы научились всему, и переняли довольно

поздно, как это случилось с нами почти во всех искусствах и ремеслах.

Мы начали устраивать мистерии только в XIV веке, к этому времени относятся первые опыты парижских горожан в Сен-Море. Мистерии были даны при въезде Карла VI<sup>19</sup> в Париж в 1380 году, представляли их и при въезде королевы Изабеллы Баварской в 1386 году, а в 1402 году король жалованной грамотой «даровал Братству Страстей Христовых<sup>20</sup> на вечные времена вольность и привилегию играть всякие мистерии, будь то о поименованных страстях, или о воскресении, или о святых мучениках и мученицах, какие оно пожелает выбрать и представить перед королем либо перед простым народом, как с музыкой, так и без оной».

Впоследствии Братство купило участок возле бывшего дворца герцогов Бургундских и в 1548 году построило там просторный театр<sup>21</sup>, существующий и поныне, который занимает теперь труппа, именуемая Итальянской. Мы не будем останавливаться на истории этого театра, которую можно найти во многих сочинениях. Посмотрим, что собой представляли эти комедии или трагедии, именуемые мистериями.

Обычно думают, что то были мерзостные, непристойные потехи, предметом коих служили таинства нашей святой религии, рождение бога в хлеву, вол и осел, путеводная звезда трех волхвов и сами волхвы, ревность Иосифа и т. д. О мистериях судят по нашим нозлям<sup>22</sup>, которые действительно представляют собой шуточные песни обо всех этих несказанных событиях, столь же комические, сколь и достойные порицания; кто не слышал стихи, которыми якобы начинается одна из этих трагедий о Страстях Христовых:

- Господь зовет тебя, Матвей.
- Что надо милости твоей?
- Возьми копьё.— И меч возьму потяжелее.
- Скорей. Меня жаждальсь в Галилее...

На самом деле ни слова из этого нет в дошедших до нас мистериях. По большей части это были весьма серьезные произведения, в них можно осуждать лишь грубость языка, на котором говорили в то время. Это было Священное писание в диалогах и в действии, это были хоры, которые пели хвалы богу. Представления отличались неви-



данной пышностью и внушительностью, в труппу входило более ста актеров из числа горожан, не считая машинистов и других наемных людей. И на эти представления стекались толпы народа; еще до того, как был заложен театр, за одно только место на Бургундском подворье, откуда удобно было смотреть мистерию, на великий пост платили пятьдесят экю, как это видно из реестров парижского парламента за 1541 год.

Проповедники жаловались, что никто больше не ходит на их проповеди, ибо монолог всегда завидовал диалогу. Но проповеди в те времена были куда менее благопристойными, чем театральные представления. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть проповеди преподающего отца Кодре, изданные в Париже ин-квартио в 1515 году. [...]

Мистерии отнюдь не походят на такого рода проповеди; хотя они тоже полны простодушия, в них нет никакой непристойности. Однако в 1541 году генеральный прокурор в своем заключении утверждал, что «проповеди более благопристойны, нежели мистерии, поскольку их произносят теологи, люди сведущие и ученые, а представления устраивают люди необразованные».

Нет надобности входить в более подробное рассмотрение мистерий и моралите, которые пришли им на смену; достаточно сказать, что итальянцы, которые первыми начали давать эти представления, первыми их и оставили; кардинал Библиена, папа Лев X, архиепископ Триссино<sup>23</sup> воскресили, насколько было в их силах, театр греков. В 1514 году город Виченца затратил огромные средства на постановку первой трагедии, появившейся в Европе после падения Римской империи. Она была сыграна в ратуше, и на представление стеклись люди со всех концов Италии. Эта пьеса принадлежит архиепископу Триссино, она исполнена благородства, правильно построена и безупречно написана, в ней участвуют хоры, в ней все во вкусе античности, ее можно упрекнуть лишь в излишней выпренности, слабости интриги и вялости; это были недостатки греков, он слишком усердно подражал им в их ошибках, но перенял и некоторые из их красот. Два года спустя по изволению папы Льва X во Флоренции была представлена «Розамонда» Ручеллаи с гораздо большим великолепием, чем трагедия Триссино в Виченце. Ручеллаи и Триссино поделили между собой Италию.

Задолго до этого гений кардинала Библиены воскресил комедию; в 1482 году он поставил свою «Каландру», после нее появились комедии бессмертного Ариосто и знаменитая «Мандрагора» Макиавелли. Наконец, возобладала пастораль. «Аминта» Тассо<sup>24</sup> имела заслуженный успех, а «Pastor Fido» — еще больший; вся Европа знала и знает поныне наизусть множество отрывков из этой пьесы, и они перейдут к грядущим поколениям. Поистине, прекрасно только то, что все нации признают прекрасным. Как уже было сказано, горе народу, который один доволен своей музыкой, своей живописью, своим красноречием, своей поэзией.

А в каком состоянии пребывали изящная словесность и театр в других странах, когда «Pastor Fido» очаровывал Европу, когда повсюду декламировали целые сцены из него, когда его переводили на все языки? В том же, что и все мы, — в состоянии варварства. У испанцев еще были в ходу их «autos sacramentales», то есть священные действия. Лопе де Вега, достойный чести исправить нравы своего века, был поработен своим веком.

Он сам сказал, что ему пришлось, чтобы угодить публике, запереть на ключ хороших древних авторов из страха, что они упрекут его за его глупости. Герой одной из его лучших пьес, которая называется «Дон Раймондо», сын короля Наварры, переодевается крестьянином, инфанта Леона, его возлюбленная, переодевается дровосеком, а леонский принц — пилигримом; действие происходит частью на постоялом дворе.

Какие были у французов любимые книги и спектакли? Глава о подтирках Гаргантюа, откровение Божественной Бутылки<sup>25</sup>, пьесы Кретьена<sup>26</sup> и Арди.

За семьдесят два года, которые прошли с тех пор, как Жодель в царствование Генриха II тщетно пытался вновь вызвать к жизни искусство греков, во Франции не было создано ничего сносного. Наконец, Мере, приближенный герцога Монморанси, долго боровшийся против дурного вкуса, написал трагедию «Софонисба», которая отнюдь не походит на «Софонисбу» архиепископа Триссино. Любопытно, что возрождение театра и соблюдение правил и во Франции и в Италии началось с «Софонисбы». Пьеса Мере была у нас первой, где не нарушались три единства, она послужила образцом для большинства трагедий, появившихся после нее. Она была поставлена в 1629 году, за несколько лет до того, как Корнель начал работать в тра-

гическом жанре, и, несмотря на свои недостатки, так понравилась публике, что когда сам Корнель в свой черед поставил «Софонисбу», она провалилась, тогда как «Софонисба» Мере еще долго удерживалась на сцене. Мере, таким образом, нашел истинный путь, на который за ним вступил Ротру, и тот пошел дальше своего учителя. Еще и теперь играют его трагедию «Венцеслав», пьесу, правда, весьма несовершенную, в которой, однако, первая сцена и почти весь четвертый акт — настоящие шедевры.

Потом появился Корнель. Его «Медея»<sup>27</sup>, сплошная декламация, имела некоторый успех. Но «Сид» был первой пьесой, которая вышла за пределы Франции и покорила всех, за исключением кардинала Ришелье и Скюдери<sup>28</sup>. Хорошо известно, на какую высоту поднялся этот великий человек в прекрасных сценах «Горациев», в своем шедевре «Цинна», в ролях Корнелии и Севера, в пятом акте «Родогуны». Если «Пертарит», «Теодора», «Эдип», «Береника», «Сурена», «Пульхерия», «Агесилай», «Аттила», «Дон Санчо», «Золотое руно» недостойны его гения и недостойны сцены, то за его прекрасные пьесы и восхитительные отрывки, рассеянные в посредственных, на него будут всегда справедливо смотреть как на отца трагедии.

Излишне говорить здесь о том, кто был его соперником и стал победителем, когда этот великий человек начал дряхлеть. С той поры авторам трагедий было уже не дозволено относиться с небрежением к языку и стихотворному искусству, и все, что не было написано с изяществом Расина, отвергалось.

Правда, нас по заслугам упрекали в том, что наш театр неизменно остается школой галантности и кокетства, в которых нет ничего трагического. Корнеля справедливо осуждали за то, что у него Тезей и Дирцея<sup>29</sup> говорят о любви во время мора; за то, что он вложил в уста Клеопатры<sup>30</sup> речи, полные кокетства, но не страсти; наконец, за то, что он почти во всех своих произведениях изображал любовь в мещанском вкусе и никогда не трактовал ее как сильную страсть, если исключить неистовства Камиллы<sup>31</sup> и трогательные сцены «Сида», которые он заимствовал у Гильена де Кастро и украсил. Изящного Расина не упрекали за пошлую любовь и мещанские выражения, но скоро было замечено, что все его пьесы и пьесы последующих авторов содержат объяснение в любви, разрыв между возлюбленными, примирение, вспышку ревности. Высказывалось мне-

ние, что такое однообразие любовных интриг обесславил бы пьесы этого прекрасного поэта, если бы он не сумел скрасить эту слабость всеми чарами поэзии, прелестью своего слога, сладостью своего мудрого красноречия и всеми средствами своего искусства.

У нашего театра, блистающего такими красотами, был еще один скрытый недостаток, остававшийся незамеченным потому, что публика не могла сама прийти к более глубокому пониманию искусства, чем то, которое было присуще его корифеям. Этот недостаток отметил только Сент-Эвремон<sup>32</sup>. Он сказал: «Наши пьесы не производят достаточно сильного впечатления; то, что должно вызывать жалость, вызывает в лучшем случае умиление; мы испытываем легкое волнение вместо трепета, удивление вместо ужаса, нашим чувствам недостает глубины».

Надо признать, что Сент-Эвремон коснулся большого места нашего театра. Пусть сколько угодно говорят, что Сент-Эвремон — автор жалкой комедии «Господин Политик» и «Оперной комедии», что его салонные стишки как нельзя более плоски, что это был всего лишь фразер, но можно быть совершенно лишенным таланта и обладать большим умом и вкусом. Без сомнения, вкус у него был весьма тонкий, раз он таким образом определил причину вялости большинства наших пьес.

Нам почти всегда не хватало жара, хотя у нас было все остальное. Эта вялость, эта неизменная бледность простекали, вероятно, из устройства наших театров, из убожества постановок и из нравов актеров, которые покупали пьесы у авторов. На всем лежал отпечаток низменных побуждений и угодливости: актеры были в привилегированном положении, они покупали зал для игры в мяч или игорный дом, они образовывали труппу, как торговцы образуют компанию. Это был отнюдь не театр времен Перикла. Что можно было сделать на подмостках, сколоченных из двух десятков досок, где вдобавок теснились зрители? Разве можно было явить взорам великолепное и внушительное зрелище? Разве можно было исполнить большое театральное действие? Разве оставался простор для воображения поэта? Каждый актер хотел блеснуть длинным монологом; пьеса, в которой таких монологов не было, отвергалась. Корнелию пришлось начать «Цинну» ненужным монологом Эмилии, который теперь опускают.

Эта форма, исключавшая всякое театральное действие, исключала также впечатляющее выражение страстей, потрясающие картины человеческих бедствий, ужасные, душераздирающие сцены; спектакль лишь трогал, тогда как должен был надрывать сердце. Декламация, которая до мадемуазель Лекуврер была ритмическим, почти напевным речитативом, тоже препятствовала выражению естественных душевных порывов, живописуемых словом, позой, паузой, криком боли.

Мы впервые познакомились с такими сценами благодаря мадемуазель Дюмениль<sup>33</sup>, когда в роли Мерыпы она, прерывающимся голосом взывая к манам, с блуждающим взглядом поднимала дрожащую руку, чтобы заколоть своего сына, когда ее останавливал Нарба, когда, уронив кинжал, она замертво падала на руки своих наперсниц, а очнувшись, отдавалась порыву материнского чувства, и когда потом она на глазах Полифонта, во мгновение ока пронесаясь через всю сцену, бросалась к Эгисфу и, бледная, со слезами на глазах, простирая руки, сквозь рыдания восклицала: «О варвар, он мой сын!» Мы видели Барона<sup>34</sup>; в его игре не было ничего пошлого и неприличного, но и только. Игра мадемуазель Лекуврер отличалась изяществом, точностью, простотой, правдивостью, благопристойностью, но лишь у мадемуазель Дюмениль мы впервые увидели исполнение, проникнутое высокой патетикой.

Еще выше, если это возможно, было исполнение мадемуазель Клерон<sup>35</sup> и актера, игравшего Танкреда<sup>36</sup>, в третьем акте одноименной трагедии и в конце пятого акта; никогда еще зрители не были так потрясены, никогда еще не лилось столько слез. Искусство актеров достигло здесь такого совершенства, о котором мы не имели представления, и мадемуазель Клерон стала бесспорно величайшим художником нации.

Если бы в четвертом акте «Магомета»<sup>37</sup> играли молодые актеры, взявшие это исполнение за образец, если бы Сеид был одновременно пламенным и нежным, жестоким из фанатизма, человеческим по природе, способным содрогаться и рыдать, Пальмира — воодушевленной и растроганной, страшющейся преступления, которое должно совершиться, и охваченной ужасом, раскаянием, отчаянием, когда оно совершится, а отец — доподлинно отцом по самому естеству своему, по голосу, по осанке, отцом, который узнает в своих убийцах своих детей, обнимает их,

проливая слезы и кровь, рыдает вместе с ними, приподнимается, чтобы сжать их в своих объятиях, снова падает, припадает к ним,— словом, если бы картина, представленная на сцене, была исполнена той патетичности, какую могут придать ей природа и смерть, она впечатляла бы еще больше, чем те, о которых мы только что говорили.

Только в последние годы актеры решаются следовать своему истинному призванию, которое состоит в том, чтобы создавать живые картины; раньше они лишь декламировали. Мы знаем, и публика знает не хуже нас, что не следует злоупотреблять ужасными, душераздирающими сценами; насколько сильное впечатление они производят, будучи уместны и хорошо подготовлены, настолько они коробят, когда они некстати. Пьеса, плохо написанная, запутанная, темная, изобилующая невероятными происшествиями, в которой хороши лишь пантомима и декорации,— нечто отвратительное и уродливое.

Отважьтесь ввести в «Семирамиду»<sup>38</sup> тень Нина, поместите на сцене усыпальницу, откуда выходит сын Нина, руки которого обагрены кровью его матери,— вас не осудят. Уважение к древности, мифология, величественность сюжета, тяжесть преступления, нечто мрачное и страшное в первых стихах, которые задают тон всей трагедии, переносят зрителя за пределы его времени и его страны, но не повторяйте этих вольностей, пусть они будут редки, пусть они будут необходимы; если вы станете множить их без нужды, они вызовут смех.

Злоупотребление театральным действием может ввергнуть трагедию в варварство. Что же делать? Остерегаться всех подводных камней, но так как легче создать прекрасную декорацию, нежели прекрасную сцену, легче указывать позы, нежели хорошо писать, вполне возможно, что трагедию испортят, полагая, что совершенствуют ее.

---

## КОММЕНТАРИИ К КОРНЕЛЮ

---

### ЗАМЕЧАНИЯ О «ДОНЕ САНЧО АРАГОНСКОМ», ГЕРОИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ, ПРЕДСТАВЛЕННОЙ В 1651 ГОДУ

#### *Предисловие комментатора*<sup>1</sup>

Этот чисто романический жанр, лишенный всего, что может трогать сердце, и всего, что составляет душу трагедии, был в моде еще до Корнеля. В этом вкусе написаны «Дон Бернардо де Кобрера»<sup>2</sup>, «Преследуемая Лаура»<sup>3</sup> и многие другие пьесы — все это образцы так называемой «героической комедии», промежуточного жанра, который может иметь свои красоты. Комедия Дегуша «Честолюбец»<sup>4</sup> тоже в общем принадлежит к этому жанру, хотя она значительно ниже «Дона Санчо Арагонского» и даже «Лауры». Такого рода комедии пошли от испанцев. Их много у Лопе де Вега. Сюжет той, о которой здесь пойдет речь, заимствован из испанской пьесы «El palacio confuso»<sup>5</sup> и из романа о Пелаже<sup>6</sup>.

Героические комедии, пожалуй, предпочтительнее так называемой «мещанской трагедии». В самом деле, эта слезливая комедия, совершенно лишенная комизма, в сущности, лишь урод, порожденный неспособностью либо забавлять, либо потрясать душу.

Тот, кто не может создать ни настоящей комедии, ни настоящей трагедии, пытается заинтересовать нас умильными мещанскими похождениями; у него нет комического дара, он старается восполнить его отсутствием занимательностью, он не может надеть котурны и вместо этого делает повыше каблуки башмаков.

Конечно, и с простыми гражданами могут случаться ужасные злосчастия, но они гораздо меньше захватывают, чем злосчастия монархов, от судьбы которых зависит судьба наций. Мещанин может быть убит, как Помпей, но смерть Помпея всегда будет производить совсем иной эффект, нежели смерть мещанина.

Если вы трактуете житейские дела мещанина в стиле «Митридата», то получается несообразность; если вы пред-

ставляете ужасающее событие, случившееся с простолюдином, в обиходном стиле, то этот обиходный язык, подходящий для персонажа, не подходит для сюжета. Не следует смещать границы искусств; комедия должна возвышаться, а трагедия спускаться с высот, когда это уместно, но ни та, ни другая не должны изменять своей природе. [...]

---

«ЖИЗНЬ И МНЕНИЯ  
ТРИСТРАМА ШЕНДИ» СТЕРНА<sup>1</sup>  
В ПЕРЕВОДЕ С АНГЛИЙСКОГО  
г. ФРЕНЕ

---

В последние годы публика выказывает такое пристрастие к английским романам, что наконец один литератор одарил нас вольным переводом «Тристрама Шенди». Правда, пока в нашем распоряжении только четыре первых тома, которые лишь предвещают «Жизнь и мнения Тристрама Шенди»: герой только что родился и еще не окрещен. Все сочинение состоит из предварительных рассуждений и отступлений. Это непрерывная буффонада во вкусе Скаррона. Но несмотря на то, что основу сочинения составляет низменный комизм, в нем говорится и о весьма серьезных вещах.

Английский автор был сельским священником по имени Стерн. В своей любви к шуткам он дошел до того, что включил в свой роман произнесенную им проповедь о совести, и, что весьма любопытно, это одна из лучших проповедей, делающих честь английскому красноречию. Она полностью вошла в перевод.

Многие были удивлены, что этот перевод посвящен одному из самых серьезных и трудолюбивых, как и самых добродетельных, министров<sup>2</sup>, какие когда-либо были во Франции, но ведь добродетельный человек и мудрец тоже могут посмеяться. К тому же это посвящение имеет благородное и редкое достоинство: оно обращено к бывшему министру.

Маленькое извлечение из последних томов «Тристрама Шенди», вышедших на английском языке, было напечатано в пятом выпуске «Европейской литературной газеты» в



1765 году, и нам представляется, что тогда эта книга была оценена совершенно справедливо. По всей видимости, журналист, выступивший по этому поводу в «Европейской литературной газете», был столь же сведущ в главных европейских языках, сколь и способен судить обо всех сочинениях. Он заметил, что английский автор лишь смеялся над публикой два года кряду, все время что-то обещая и не давая обещанного.

Эта история, писал французский журналист, очень похожа на проделку одного английского шарлатана, который объявил, что залезет в двухпинтовую бутылку на сцене большого театра в Хаймаркете, и забрал деньги зрителей, оставив бутылку пустой. «Жизнь Тристрама Шенди» столь же пуста, как эта бутылка.

Однако у этого оригинала, который с помощью своего пера провел всю Великобританию, как шарлатан с помощью бутылки, была на уме философия в той же мере, как шутовство.

Есть у Стерна проблески гениальности, как есть они у Шекспира. Да и у кого мы их не находим? Существует великий кладезь творений древних авторов, из которого каждый может черпать вволю.

Хотелось бы думать, что проповедник написал свой комический роман только для того, чтобы научить англичан не поддаваться на шарлатанство романистов, и что он хотел исправить нацию, которая уже давно опускается, пренебрегая изучением Локка и Ньютона ради самых сумасбродных и пустых сочинений. Но не таково было намерение автора «Тристрама Шенди». Человек веселого нрава, родившийся бедняком, он хотел посмеяться за счет Англии и заработать деньги.

Такого рода сочинения не внове для англичан. Знаменитый декан Свифт написал несколько книг в этом вкусе. Его прозвали английским Рабле, но надо признаться, что он намного превосходил Рабле. Столь же веселый и забавный, как наш медонский кюре, он писал на своем языке с гораздо большей чистотой и тонкостью, нежели автор «Гаргантюа» на своем, и ему принадлежат стихи, достойные Горация по изяществу и безыскусственности.

Если задаться вопросом, кто у нас в Европе был автором, положившим начало тому шутовскому и дерзкому стилю, в котором писали Стерн, Свифт и Рабле, то представляется несомненным, что первыми отличились на этом опас-

ном поприще два немца, родившиеся в XV веке, Рейхлин и Гуттен<sup>3</sup>. Они опубликовали «Письма темных людей» задолго до того, как Рабле посвятил «Гаргантюа и Пантагрюэля» кардиналу Оде де Шатийон<sup>4</sup>.

Эти письма, приведенные в статье «Франсуа Рабле» в «Вопросах Энциклопедии», написаны на макаронической латыни, которую, как говорят, пустил в ход Мерлин Какай<sup>5</sup>, чтобы отомстить доминиканцам, и они рикошетом задела римский двор, нанеся ему величайший ущерб, когда знаменитые споры, вызванные продажей индульгенций, восстановили столько наций против этого двора. Италия была удивлена, что Германия оспаривает у нее первенство в острословии, так же как в теологии. В «Письмах темных людей» осмеивается то же самое, что впоследствии вышутил Рабле, но немецкие насмешки имели более серьезный эффект, чем французская веселость. Они настроили умы сбросить иго Рима и подготовили великий переворот, расколовший церковь.

Так «Мениппова сатира»<sup>6</sup>, написанная главным образом каноником Сент-Шапель де Пари<sup>7</sup>, выставила в смешном свете приверженцев Лиги и расчистила дорогу к трону нашему обожаемому Генриху IV. «Тристрам Шенди» не вызывает переворота, и нужно быть признательным переводчику за то, что он опустил места, полные грубоватого гаерства, в котором нередко упрекали англичан.

Пожалуй, труднее перевести балагурство ярмарочного скомороха, чем речь оратора, «Пир Тримальяхиона», чем «Природу богов»<sup>8</sup> Цицерона, Сальваторе Роза<sup>9</sup>, чем Тассо.

Французский переводчик Стерна не отважился перевести даже некоторые большие куски, как, например, формулу отлучения от церкви, употребляемую в рочестерской церкви: этого не позволили наши правила благопристойности.

Надо полагать, что «Тристрам Шенди» также не будет переведен полностью, как и произведения Шекспира. Мы живем в такое время, когда пишутся самые странные сочинения, но не в такое, когда они имеют успех.

---

## ПИСЬМА

---

### МАДЕМУАЗЕЛЬ КИНО

Сирей, 26 ноября 1736 г.

[...] Если прошло то время, когда комическое любили только в его безусловно благо-родной и интересной форме, то горе трагедии! Комедия вы-теснит ее, но наш театр прослышет в Европе прескверным и мы утратим единственное превосходство, которым облада-ли. Наши комедии станут мещанскими трагедиями, лишен-ными гармонии, которую придавали им хорошие стихи. Я полагал, что надлежит сочетать комизм с заниматель-ностью, и в «Честолюбце» увидел заслуживающий всяческо-го уважения опыт такого сочетания. Эта смесь забавного и трогательного мне кажется правдивой картиной граждан-ской жизни. [...]

### ФРИДРИХУ II, КОРОЛЮ ПРУССКОМУ

Декабрь 1740 г.

[...] Я всегда считал, что трагедия не должна быть зре-лищем, которое лишь трогает сердце, не исправляя его. Ка-кое дело человеческому роду до страстей и бедствий героя древности, если они не поучительны для нас? Общепризна-но, что комедия «Гартюф», этот шедевр, равного которому не имеет ни одна нация, принес большую пользу людям, показав лицемерие во всей его отвратительности; почему же не попытаться в трагедии нанести удар по такой лжи, кото-рая порождает лицемерие у одних и неистовство у других? Разве нельзя, обратившись к прошлому, вывести на сцене тех знаменитых злодеев<sup>1</sup>, положивших начало суеверию и фанатизму, которые первыми взяли нож с алтаря, чтобы сделать своими жертвами тех, кто отказывался стать их последователями? [...]

ГРАФУ д'АРЖАНТАЛЬ<sup>2</sup>

Сирей, 5 июня 1744 г.

[...] Я согласен с Вами, что забавное и чувствительное плохо сочетаются. Создать такой сплав — трудное дело, но в конце концов это возможно, в особенности в праздничном представлении. Мольер попробовал это сделать в «Принцессе Элидской» и в «Великолепных возлюбленных», а Тома Корнель в «Незнакомце», — словом, это в природе вещей. Значит, искусству это доступно, и в «Амфитрионе»<sup>3</sup> искусство восхитительно преуспело в этом. [...]

МАРКИЗУ де ТИБУВИЛЬ<sup>4</sup>

Потсдам, 15 апреля 1752 г.

[...] Мне сообщили, что в Париже собираются снова давать «Катилину» Кребийона<sup>5</sup>. Было бы забавно, если бы этот носорог имел успех при возобновлении спектакля. Это было бы полнейшим доказательством, что французы вновь впали в варварство. Наши сибариты с каждым днем приближаются к готам и вандалам. Я даю отстояться «Риму»<sup>6</sup> и охотно предоставляю поле битвы «солдатам Корбюлона». В часы досуга я работаю над стилем «Рима», который хочу сделать как можно более чистым, в противоположность варварскому стилю «Катилины». И я не ограничиваюсь стилем. [...]

## ДИДРО

Монрион, кантон Во,  
28 февраля 1757 г.

Сочинение, которое Вы мне прислали<sup>7</sup>, сударь, походит на его автора, оно представляется мне полным добродетелей, чувствительности и глубокомыслия. Я думаю так же, как Вы, что в парижском театре многое следовало бы преобразовать. Но до тех пор, пока петиметры будут тесниться на сцене, смешиваясь с актерами, надеяться не на что. Самое наглое из всех злоупотреблений — это отлучение от церкви и поношение, которыми чреват дар публично выражать добродетельные чувства. Это противоречие раздражает; но даже и это — одна из наших наименьших глупостей. [...]

## ДИДРО

Делис, 16 ноября 1758 г.

От всего сердца благодарю Вас, сударь, за Ваше внимание и за Ваше новое сочинение<sup>8</sup>. В нем много трогательного, добродетельного и оригинального, как во всем, что Вы пишете, но позвольте Вам сказать, что Вы меня огорчаете, сочиняя театральные пьесы, которые не ставят в театре, так же как меня сердит Руссо<sup>9</sup>, ополчаясь против комедии после того, как он сам писал комедии<sup>10</sup>. [...]

МАРКИЗЕ дю ДЕФФАН<sup>11</sup>

Делис, 27 декабря 1758 г.

[...] Прочли ли Вам «Отца семейства»? Не правда ли, это забавно? Право, наш век весьма жалок по сравнению с веком Людовика XIV; тысячи резонеров и ни одного гения, нет больше ни изящества, ни живости, во всех жанрах плачевным образом недостает талантливых людей. Франция не погибнет, но ее слава, ее благоденствие, ее бывшее превосходство... что станется со всем этим? [...]

## МАРКИЗЕ дю ДЕФФАН

Делис, 13 октября 1759 г.

[...] Так что же Вы будете читать, мадам? Регент герцог Орлеанский однажды на балу в Опере благоволил побеседовать со мной, он восхвалял Рабле, и я счел его плохо воспитанным принцем с испорченным вкусом. В ту пору я питал величайшее презрение к Рабле. Позднее я перечитал его и так как к этому времени я глубже познал те вещи, которые он осмеивает, то большая часть его книги, если не говорить о непристойностях, которыми она изобилует, признаюсь, доставила мне чрезвычайное удовольствие. Если Вы хотите серьезно изучить Рабле, это будет зависеть только от Вас, но я боюсь, что Вы для этого недостаточно сведущи и слишком утонченны. [...]

## МАРКИЗЕ дю ДЕФФАН

Делис, 12 апреля 1760 г.

[...] Мадам была в таком восторге от «Клариссы»<sup>12</sup>, что, пока меня лихорадило, я прочел ее, чтобы отдохнуть от моих трудов. Это чтение портило мне кровь. Для человека с таким живым характером, как у меня, настоящая пытка прочесть целых девять томов, в которых не находишь ровно ничего и которые служат только для того, чтобы дать понять, что мадемуазель Кларисса любит распутника по имени Ловлас. Я говорил себе: если бы даже эти люди были моими родственниками и друзьями, я не мог бы испытывать к ним интереса. Я вижу в авторе лишь ловкого человека, который, зная свойственное человеческому роду любопытство, из тома в том что-то обещает, чтобы сбывать свои книги. Наконец, в десятом томе я нашел Клариссу в притоне разврата, и это меня весьма тронуло.

Героине «Теодоры» Пьера Корнеля<sup>13</sup>, которая во имя христианства во что бы то ни стало хочет попасть к Фийон, далеко до Клариссы, до ее положения и ее чувств, но кроме притона разврата, в котором оказывается прекрасная англичанка, ничто в «Клариссе» не доставило мне никакого удовольствия, и я не хотел бы быть обреченным перечитать этот роман. А мне кажется, хорошо только то, что можно перечитывать без отвращения.

Хорошие книги такого рода — это единственно те, которые постоянно что-то рисуют воображению и ласкают слух гармонией. Людям нужны музыка и живопись вместе с кое-какими философскими поучениями, вплетаемыми время от времени без излишней навязчивости. Вот почему Гораций, Вергилий, Овидий всегда будут нравиться, кроме как в переводах, которые их портят.

Я перечитал после «Клариссы» некоторые главы Рабле — о подвигах брата Жана Зубодробителя, о совете, который держал Пикрохол со своими полководцами, — и хотя я знаю их почти наизусть, они и на этот раз доставили мне величайшее удовольствие, потому что являют собой как нельзя более яркую картину жизни.

Это не значит, что я ставлю Рабле рядом с Горацием, но если Гораций — первый среди авторов хороших посланий, то Рабле, когда он хорош, — первый среди хороших буфонов. Для одной нации не надобно двух мастеров в этом

ремесле, но один нужен. Я расканваюсь, что в свое время сказал о нем слишком много плохого.

Есть наслаждение, перед которым меркнет все это: наслаждение видеть, как зеленеют широкие луга и поднимаются всходы, суля обильную жатву. В этом — истинная жизнь человека, все остальное — мираж. [...]

ГРАФУ д'АРЖАНТАЛЬ

1 сентября 1760 г.

[...] Мне кажется, что с такими козырями, как правдоподобие и интерес, можно отважиться сыграть в опасную игру из пяти актов против тысячи пятисот человек. Позвольте мне сказать Вам, мой дорогой ангел, что Лекену надлежит вложить в свою роль много страсти<sup>14</sup>; согласен, эта страсть должна быть благородной, но нужно, чтобы сквозь это благородство неизменно проглядывало отчаяние. [...]

ТЬЕРИО<sup>15</sup>

19 ноября 1760 г.

[...] Я с нетерпением жду отзыва Пантофиля-Дидро о «Танкреде»<sup>16</sup>. Его гений всеобъемлющ, он спускается с высот метафизики к ремеслу ткача, а от него переходит к театру. Как жаль, что такой гений связан столь глупыми путями и что сборищу индюков удалось посадить на цепь орла!

Я лыщу себя надеждой, что мы сойдемся во взглядах и что моя пьеса отвечает его желаниям, ибо она совсем не такова, как та, которую актеры соизволили смастерить на сцене. [...]

ЛЕКЕНУ

16 декабря 1760 г.

[...] Нет ничего смешнее игры, не сообразной с текстом. Никогда не следует жертвовать способом выражения и стилем ради костюмов и поз. Интерес должен заключаться в том, что говорится, а не в пустых прикрасах. Реквизит, убранство, мизансцена, немая игра необходимы, но лишь тогда, когда они идут на пользу спектаклю, когда в совокуп-

ности они удваивают интерес. Могилу, комнату, обтянутую черным, виселицу, лестницу, действующих лиц, которые бьются на сцене, мертвые тела, которые уносят за кулисы, — все это очень хорошо показывать на Пон-Нёф, поражая воображение и разжигая любопытство. Но когда эти великолепные эффекты, по существу, не связаны с сюжетом, когда они неуместны и к ним прибегают только для того, чтобы развлечь сидящих в партере парикмахерских мальчиков, те, кто так поступает, рискуют принизить французскую сцену и уподобиться варварам-англичанам как раз в том, что составляет их дурную сторону.

Эти уродливые фарсы могут забавлять публику в течение некоторого времени, но в конце концов отобьют у нее вкус и к новым и к старым спектаклям.

Поэтому я призываю Вас, дорогой друг, не терпеть на сцене ничего такого, что не было бы благородным, пристойным и необходимым. {...}

#### МАРКИЗУ АЛЬБЕРГАТТИ КАПАЧЕЛЛИ

Замок Ферне, Бургундия,  
23 декабря 1760 г.

{...} Вы, сударь, один из тех, кто у Вас в Болонье, этой матери наук, оказал всего более услуг человеческому разуму. В Вашем загородном дворце была представлена не одна французская пьеса, переведенная изящными итальянскими стихами; ныне Вы благоволите переводить трагедию «Танкред», а я, подражающий Вам издали, скоро буду иметь удовольствие увидеть, как в моем доме представляют переведенную на французский язык пьесу Вашего прославленного Гольдони, которого я называл и всегда буду называть живописцем природы. Достойный реформатор итальянской комедии, он изгнал с Вашей сцены пошлые, глупые и непристойные фарсы, которые переняли некоторые парижские театры. В пьесах этого плодовитого гения меня особенно поразило то, что все они кончаются моралите, которое напоминает сюжет и интригу пьесы и доказывает, что этот сюжет и эта интрига служат тому, чтобы сделать людей более мудрыми и более добронравными.

В самом деле, что такое подлинная комедия? Это искусство учить добродетели и правилам благопристойности с помощью действия и диалогов.



Как холоден по сравнению с ними красноречивый монолог! Разве сохранилась в памяти людей хоть одна фраза из тридцати или сорока тысяч нравоучительных речей? И разве не знают повсюду наизусть восхитительные сентенции, искусно вставленные в интересные диалоги:

Homo sum; humani nihil a me alienum puto...<sup>17</sup>  
 Apprime in vita esse utile, ut ne quid nimis...<sup>18</sup>  
 Natura tu illi pater es, consiliis ego<sup>19</sup> etc...

Это составляет одну из великих заслуг Теренция, в этом же заслуга наших хороших трагедий и хороших комедий. Они вызывают не одно лишь бесплодное восхищение, они нередко исправляют людей. Я знал принца, который после представления «Милосердия Августа» простил нанесенное ему оскорбление<sup>20</sup>. Одна принцесса, презиравшая свою мать, бросилась к ее ногам, когда увидела сцену, где Родопа просит прощения у матери. Один известный человек помирился со своей женой, посмотрев «Модный предрассудок». Я знал до крайности спесивого светского человека, который стал скромным, побывав на представлении комедии «Тщеславный», и я мог бы назвать более десятка вертопрахов, которых исправила комедия «Блудный сын»<sup>21</sup>. Если откупщики пообтесались, а придворные перестали быть пустыми летиметрами, если врачи отказались от мантии, колпака и консилиумов на латыни, если иные педанты стали похожи на людей, чему мы всем этим обязаны? Театру, одному театру.

Как жалки те, кто восстает против этого первого искусства в изящной словесности, кто воображает, что о нынешнем театре надлежит судить по тому, что являли собой наши подмостки в века невежества, и смешивает Софоклов и Менандров, Вариев и Теренциев с ярмарочными шутами и полишинелями!

Но еще более достойны жалости те, кто приемлет полишинелей и ярмарочных шутов и отвергает такие творения, как «Полиевкт», «Гофолия», «Заира» и «Альзира»! Таковы противоречия, в которые повседневно впадает человеческий разум.

Простим глухим, которые выступают против музыки, слепым, которые ненавидят красоту; они не столько враги общества, вступившие в заговор, чтобы уничтожить то, что приносит ему радость и утешение, сколько несчастные, которым природа отказала в органах чувств. [...]

Я имел удовольствие, пребывая в сельском уединении, видеть представленной в моем доме «Альзиру», трагедию, в которой равно торжествуют христианство и права человечества. Я видел, как в «Меропе» материнская любовь исторгает слезы без помощи галантной любви. Эти сюжеты потрясают и самую грубую и самую нежную душу, и если бы народ присутствовал на благопристойных спектаклях, было бы гораздо меньше грубых и жестоких душ. Это и сделало афинян нацией, столь превосходящей все остальные. У них мастеровые не тратили на непристойные фарсы деньги, предназначенные для пропитания их семей, но должностные лица во время прославленных празднеств созывали всю нацию на представления, которые учили добродетели и любви к родине. Спектакли, которые ставятся у нас, — лишь слабое подражание этому великолепию, но все же они дают о нем некоторое понятие. Это самое прекрасное воспитание, которое можно дать молодежи, самый благородный отдых от трудов, самое лучшее образование для всех сословий граждан, это чуть ли не единственный способ собрать вместе людей, чтобы сделать их общительными.

*Emollit mores, nec sinit esse ferus*<sup>22</sup>.

Поэтому я не устану повторять, что у Вас папа Лев X, архиепископ Триссино, кардинал Библиена, а у нас кардиналы Ришелье и Мазарини воскресили театр. Они знали, что лучше смотреть «Эдипа» Софокла, чем проигрывать в карты пропитание своих детей, убивать время в кафе, топить разум в вине, губить здоровье в притонах разврата и лишать себя всей сладости жизни, пренебрегая духовной пищей.

Было бы желательно, сударь, чтобы в больших городах со спектаклями дело обстояло так же, как в Ваших владениях, и в моих, и во владениях многих других любителей, чтобы они не были платными, чтобы те, кто возглавляет правительства, поступали так же, как поступаем мы и как поступают во многих городах. Дело городских властей устраивать публичные зрелища; если эти зрелища становятся товаром, они рискуют обесцениться. Люди быстро привыкают презирать услуги, которые они оплачивают. И тогда корысть, еще более властная, чем зависть, порождает интриги. Клавере<sup>23</sup> стараются погубить Корнелей. Прадоны хотя тят уничтожить Расинов.

Это постоянно возобновляющаяся война, при которой злоба, глумление, подлость всегда под ружьем.

Антрепренер спектаклей Ярмарочного театра в Париже подкапывается под актеров так называемой Итальянской труппы, а они в свою очередь пытаются с помощью пародий уничтожить актеров Французской комедии; те защищаются, как могут; Опера завидует им всем; каждый композитор считает своими врагами всех других композиторов, и их покровителей, и любовниц их покровителей.

Часто для того чтобы помешать появиться новой пьесе или провалить ее на первом же спектакле, а если она имеет успех, опорочить ее перед читателем и очернить автора, пускается в ход больше интриг, чем виги плели против тори, гвельфы против гибеллинов, молинисты<sup>24</sup> против япсенистов, коксеисты против воэтистов<sup>25</sup>, etc., etc., etc., [...]

#### ГОСПОЖЕ Д'ЭПИНЕ<sup>26</sup>

Ферне, 23 февраля 1761 г.

Господин лионский интендант<sup>27</sup> сообщил мне, что в Лионе с величайшим успехом прошло представление «Отца семейства», что он присутствовал на нем и был растроган до слез. Я не сомневаюсь, что это произведение имеет такой же успех в Париже. Умоляю Вас, мой прекрасный философ, передать эту записочку Платону<sup>28</sup>. Успех его пьесы представляется мне весьма важным событием: он расшевелит публику, откроет двери Академии, заставит умолкнуть фанатиков и мошенников. Да низойдут на наших братьев всеобщие благословения! Да раскроются благодаря просвещению все глаза и проникнутся человечностью все сердца.

#### МАРКИЗУ де ТИБУВИЛЬ

Делис, 26 января 1762 г.

[...] Я согласен, что занимательное и патетичное никогда не вредят, но без комического начала нет спасения. Комедия, в которой нет ничего забавного,— глупый урод, и только. На мой вкус, одна комическая опера во сто раз лучше всех ваших пресных пьес Лашоссе. Я задушил бы мадемуазель Дюфрен за то, что она ввела в моду жалкие мещан-

ские трагедии, это прибежище бесталанных сочинителей. Этой плачевной моде мы обязаны тем, что из «Прав сеньора»<sup>29</sup> выброшены остроумные шутки. Я очень интересуюсь этой пьесой, я знаю, что ее приписывают мне, но клянусь Вам, что она принадлежит одному академику из Дижона. [...]

### ДЖОРДЖУ КИТУ

Делс, 10 февраля 1762 г.

[...] Я начал издание Корнеля, и я вынужден почти все диктовать, будучи не в состоянии писать собственноручно. Я стараюсь примирить Корнеля с Шекспиром в ожидании того времени, когда наши короли соблаговолят установить мир в Европе<sup>30</sup>.

Вашему Шекспиру было хорошо, он мог писать трагедии наполовину прозой, наполовину стихами, да еще какими стихами! Они отнюдь не столь изящны и отточены, как у Попа или в «Катоне» Аддисона. Он позволял себе вольность менять место действия почти в каждой сцене, нагромождать друг на друга тридцать или сорок действий, растягивать события, происходящие в пьесе, на двадцать пять лет, перемешивать трагическое и шутовское. Его великая заслуга, по моему мнению, состоит в том, что он создал яркие и безыскусственные картины жизни.

Корнелю было, несомненно, труднее, ему приходилось постоянно преодолевать препятствие, которое являет собой рифма, а это — титанический труд; ему приходилось налагать на себя оковы единства времени, места и действия, не допускать, чтобы актер выходил на сцену или уходил со сцены без заслуживающей интереса причины, искусно завязывать узел интриги и приводить ее к правдоподобной развязке, вкладывать в уста своих героев слова, полные благородного красноречия, и ничем не коробить деликатного слуха блистательного двора и Академии, состоящей из высокоученых и весьма взыскательных людей.

Вы согласитесь со мной, что у Шекспира было побольше свободы действий, чем у Корнеля. Впрочем, Вы знаете, как я уважаю Вашу нацию, в своем комментарии я не упускаю случая воздать ей должное. [...]

ДАМИЛАВИЛЮ <sup>31</sup>

4 апреля 1762 г.

[...] Прошу моего дорогого брата передать брату Платону, что то, что он называет пантомимой, я всегда называл действием.

Мне не нравится термин «пантомима» в применении к трагедии. Я всегда старался, насколько это было в моих силах, делать трагические сцены живописными. Таковы они в «Магомете», в «Меропе», в «Сироте из Китая» и в особенности в «Танкреде». Но здесь вся пьеса — сплошная картина <sup>32</sup>. Потому она и произвела величайший эффект. «Мероне» далеко до нее в том, что касается обстановки и действия.

И в «Танкреде» действие всегда с необходимостью вытекает из предшествующих событий, его возвещают сами актеры. Я хотел бы, чтобы авторы совершенствовали этот жанр, единственный подлинно трагический, ибо там, где нет действия, монологи бездушны, а любовные объяснения банальны.

## МАРКИЗУ АЛЬБЕРГАТТИ КАПАЧЕЛЛИ

Делис, 4 июня 1762 г.

[...] Мне пришлось заняться комментариями к Корнелию. Я присовокупил к ним перевод в белых стихах трагедии Шекспира под заглавием «Смерть Цезаря», которую я сравниваю с «Цинной» Корнеля, потому что тема и той и другой пьесы — заговор. Я перевел Шекспира стих в стих. Уверяю Вас, что это самое топорное и сумасбродное сочинение, какое только можно прочесть. Жиль и Скарамуш <sup>33</sup> куда более благоразумны.

Я перевел также «Ираклия» Кальдерона, чтобы сравнить его с «Ираклием» Корнеля. Кальдерон столь же варварски груб, сколь и Шекспир. Поистине, только итальянцы и французы, их ученики, и знали настоящий театр. Как жаль, сударь, что я не могу побеседовать с Вами об этом! Мое удовольствие возросло бы вместе с моими познаниями. [...]

СОРЕНУ<sup>34</sup>

28 февраля 1764 г.

[...] Но этому скомороху Шекспиру при всей его варварской грубости и смехотворной несуразности свойственны, как и Лопе де Вега, такая правдивость и безыскусственность и столь потрясающее действие, что вся риторика Пьера Корнеля бездушна по сравнению с трагизмом этого скомороха. Публика все еще стекается на представления его пьес и, находя их нелепыми, тем не менее наслаждается ими.

У англичан есть перед нами одно преимущество — они обходятся без рифмы. Заслуга наших великих поэтов часто состоит в преодолении трудности, которую являет собою рифма, а заслуга английских поэтов — в правдивом выражении природы. Ваша заслуга, сударь, состоит главным образом в глубоких мыслях, выраженных с редкой силой; я вижу во всех Ваших сочинениях руку философа. [...]

## СОРЕНУ

4 декабря 1765 г.

[...] Что касается англичан, то я не могу сердиться на Вас за то, что Вы слегка посмеялись над скоморохом Шекспиром<sup>35</sup>. Это был дикарь, наделенный богатым воображением. У него много удачных стихов, но его пьесы могут нравиться только в Лондоне и в Канаде. А когда то, чем восхищается нация, имеет успех только у нее, это не говорит в пользу ее вкуса. [...]

## ГРАФУ ДЕ ЛА ТУРАЙ

Ферне, 12 мая 1766 г.

[...] У нас нет ныне ни Расинов, ни Мольеров, ни Лафонтенов, ни Буало, и я думаю даже, что никогда больше не будет; но я предпочитаю просвещенный век невежественному веку, когда жили семь или восемь гениальных людей. И заметьте, что эти писатели, столь великие в своем жанре, были ничтожествами в философии. Расин и Буало были жалкими янсенистами, Паскаль умер сумасшедшим, а Ла-

фонтен умер, как глупец<sup>36</sup>. Между талантом и здравым умом огромное расстояние. [...]

## ЛЕКЕНУ

14 февраля 1767 г.

[...] Многие места требуют от актеров только простоты, но признаюсь Вам, что я не потерпел бы комической развязности, которую иногда вносят в трагедию и которая смехотворным образом принижает ее, вместо того, чтобы придать ей естественность. [...]

ГОРАЦИЮ УОЛПОЛУ<sup>37</sup>

Ферне, 15 июля 1768 г.

[...] Вы почти уверили Вашу нацию, что я презираю Шекспира. А между тем я первый познакомил с Шекспиром французов; сорок лет назад я перевел отрывки из него, равно как из Мильтона, Уоллера, Рочестера, Драйдена и Попа. Могу Вас заверить, что до меня никто во Франции не знал английской поэзии; у нас едва слышали о Локке, и меня в течение тридцати лет преследовала тьма фанатиков за то, что я сказал, что Локк — великий герой метафизики, воздвигший геракловы столбы человеческого разума.

Волею судьбы я был также первым, кто объяснил моим согражданам открытия великого Ньютона, которые у нас некоторые еще называют «гипотезами». Я был Вашим апостолом и мучеником, поистине, англичане не вправе жаловаться на меня.

Я давно сказал, что если бы Шекспир жил в век Аддисона, он присоединил бы к своему гению изящество и чистоту, которые делают Аддисона заслуживающим уважения. Я сказал, что «его гений принадлежит ему, а его недостатки — его веку». По моему мнению, он в точности таков же, как Лопе де Вега и Кальдерон у испанцев. Это прекрасная, но дикая природа; никакой правильности, никакой благопристойности, никакого искусства, низменное сочетается с величественным, шутовское с ужасающим; это хаос трагедии, пронизанный лучами света.

Итальянцы, возродившие трагедию на столетие раньше, чем англичане и испанцы, избегли этого недостатка; они

лучше подражали грекам. Ведь в «Эдипе» и «Электре» Софокла нет гаеров. Я сильно подозреваю, что непристойное паясничество, о котором я говорю, идет от наших придворных шутов. Мы все по эту сторону Альп были в те времена немного варварами. У каждого государя был свой шут по должности. Невежественным королям, воспитанным невеждами, естественно, были неведомы благородные духовные наслаждения. Они до того унизили человеческую природу, что платили людям за то, что те говорили им глупости. Отсюда и наша «Матушка Дура», и до Мольера почти во всех комедиях фигурировал придворный шут; это была отвратительная мода.

Правда, я сказал, сударь, как Вы это и излагаете, что есть серьезные комедии, такие, как «Мизантроп», которые являют собою шедевры, что есть и очень смешные, как, например, «Жорж Данден», что забавное, серьезное и трогательное прекрасно могут сочетаться в одной и той же комедии. Я сказал, что все жанры хороши, кроме скучного. Да, сударь, но грубость — не жанр. «В нашем доме много комнат»; но я никогда не говорил, что подобает помещать в одну и ту же комнату Карла Пятого и Дона Яфета Армянского<sup>38</sup>, Августа и пьяного матроса, Марка Аврелия и уличного шута. Мне кажется, Гораций, живший в прекраснейший из веков, думал то же самое; справьтесь с его «Поэтическим искусством». Ныне вся просвещенная Европа думает так же, и испанцы начинают одновременно избавляться от дурного вкуса и от инквизиции, ибо здравый ум не мирится ни с тем, ни с другим.

Вы так хорошо чувствуете, сударь, до какой степени пошлое и низменное обезображивает трагедию, что упрекаете Расина за то, что в «Беренике» он вложил в уста Антиоха слова:

Его покой там, за дверью той, что слева,  
А эта дверь ведет в покой королевы

Конечно, это не героические стихи, но благоволите принять во внимание, что они из сцены, являющей собой экспозицию, которая должна быть простой. Их красота не в поэтичности, а в точности, с которой они обозначают место действия, сразу объясняют зрителю обстановку и предупреждают его, что все действующие лица будут появляться в этом помещении, куда выходят другие покои, без чего бы-



ло бы неправдоподобно, что Тит, Береника и Антиох все время говорят в одной и той же комнате.

Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести,  
Единство места в нем вам следует блюсти,—

говорит мудрый Депрео, оракул хорошего вкуса, в своем «Поэтическом искусстве», по меньшей мере не уступающем «Поэтическому искусству» Горация. Наш блистательный Расин почти никогда не нарушал этого правила, и достойно восхищения, что Гофолия появляется в храме евреев на том же месте, где мы видели первосвященника, без всякого ущерба для правдоподобия.

Вы еще охотнее извините, сударь, нашего прославленного Расина, когда вспомните, что пьеса «Береника» была в некотором роде историей любви Людовика XIV и английской принцессы, сестры Карла II. Они жили бок о бок в Сен-Жермене, и их апартаменты разделяла одна приемная.

Замечу мимоходом, что хотя Расин представил на сцене любовную связь Людовика XIV со своей свояченицей, монарх был им весьма доволен; глупый тиран мог бы его покарать. Я замечу также, что столь нежная, столь утонченная, столь бескорыстная Береника, которой, по Расину, Тит обязан всеми своими добродетелями и которая едва не стала императрицей, была на самом деле наглой и развратной еврейкой, которая, не таясь, спала со своим братом Агриппой Вторым. Ювенал называет ее варваркой-кровосмесительницей. Замечу, в-третьих, что ей было сорок четыре года, когда Тит ее прогнал. Мое четвертое замечание: об этой еврейке — любовнице Тита говорится в «Деяниях апостолов». Она была еще молода, когда, по словам автора «Деяний», прибыла к правителю Иудеи Фесту и когда Павел, будучи обвинен в том, что осквернил храм, защищался, утверждая, что он всегда был добрым фарисеем. Но оставим фарисейство Павла и любовные похождения Береники. Вернемся к законам театра, более интересным для людей, причастных к изящной словесности.

Вы, свободные британцы, не соблюдаете ни единства места, ни единства времени, ни единства действия. Но, поистине, вы от этого не выигрываете; надо же принимать в расчет правдоподобие. Искусство становится при этом более трудным, а преодоленные трудности в любом жанре доставляют наслаждение и приносят славу.

Позвольте мне, хоть Вы и англичанин, вступить за мою нацию. Я так часто говорю ей неприятные истины, что с моей стороны будет вполне справедливо польстить ей, когда, как я полагаю, она права. Да, сударь, я считал, считая и буду считать, что Париж превосходит Афины по части трагедий и комедий. Мольер и даже Реньяр, на мой взгляд, настолько же выше Аристофана, насколько Демосфен выше наших адвокатов. Я смело скажу Вам, что все греческие трагедии кажутся мне школьными сочинениями по сравнению с «возвышенными сценами» Корнеля и «совершенными трагедиями» Расина.

Так думал сам Буало при всем своем восхищении древними. Он, нимало не колеблясь, написал под портретом Расина, что этот великий человек превзошел Еврипида и сравнялся с Корнелем.

Да, я надеюсь доказать, что в Париже гораздо больше людей с хорошим вкусом, чем в Афинах. У нас в Париже более тридцати тысяч душ, любящих изящные искусства, а в Афинах их не насчитывалось и десяти тысяч; афинское простонародье посещало спектакли, а наше не посещает, если только ему не дадут даровое представление по случаю какого-нибудь торжества или веселья. Постоянное общение с женщинами придало нашим чувствам гораздо большую деликатность, нашим нравам большую благопристойность, а нашему вкусу большую тонкость. Оставьте же нам наш театр, оставьте итальянцам их «favole boscareccie»<sup>39</sup>. Вы и без того достаточно богаты.

Иногда прескверные пьесы, построенные на смехотворной интриге и варварски написанные, в течение некоторого времени пользуются в Париже необыкновенным успехом благодаря класке, поддержке кoterий, к которым принадлежат их авторы, мимолетному покровительству некоторых видных лиц. Но через немногие тоды опьянение проходит и заблуждение рассеивается. «Дон Яфет Армянский» и «Жоделе» стали достоянием черни, а «Осада Кале»<sup>40</sup> высоко ценится ныне только в Кале.

Мне нужно еще сказать Вам несколько слов о рифме, за которую Вы нас упрекаете. У Драйдена почти все пьесы рифмованные, а это означает еще одну преодоленную трудность. Его стихи, которые сохраняются в памяти читателей и которые все цитируют, рифмованы, и я утверждаю, что, поскольку «Цинна», «Гофоллия», «Федра», «Ифигения» написаны рифмованными стихами, на всякого, кто захотел бы

сбросить с себя это бремя, во Франции смотрели бы как на слабого художника, у которого нет сил его нести.

По-стариковски расскажу Вам один забавный случай. Как-то раз я спросил у Попа, почему Мильтон не зарифмовал свою поэму, хотя в то время другие поэты в подражание итальянцам свои поэмы рифмовали; он ответил мне: «Потому что не сумел». Я высказал Вам, сударь, все, что было у меня на сердце.

Я признаю, что сделал грубую ошибку, упустив из виду, что граф Лечестер вначале звался Дадли, но если Вам придет фантазия войти в палату пэров и переменить имя, я всегда буду вспоминать человека по имени Уолпол с глубочайшим уважением.

Прежде чем мое письмо было отправлено, я успел, сударь, прочесть Вашего «Ричарда III»<sup>41</sup>. Из Вас вышел бы превосходный «attorney general»<sup>42</sup>. Вы взвешиваете все возможности, но, кажется, Вы питаете тайную склонность к этому горбуну. Вы хотите убедить нас, что он был красивый малый и даже благородный человек. Бенедиктинец Кальме написал трактат, в котором доказывает, что у Иисуса Христа было очень красивое лицо. Я хочу верить вместе с Вами, что Ричард III не был ни столь безобразен, ни столь злобен, как говорят, но я не хотел бы иметь с ним дело. У «белой розы» и «алой розы» были ужасные для вашей нации шипы... Читая историю Йорков, Ланкастеров и многих других, можно подумать, что это история разбойников с большой дороги.

Что касается вашего Генриха VII<sup>43</sup>, то он был всего лишь карманный воришка, etc.

#### СУМАРОКОВУ<sup>44</sup>

26 февраля 1769 г.

Сударь, Ваше письмо и Ваши сочинения — прекрасное доказательство, что талант и вкус обретаются в любой стране. Те, кто говорили, что поэзия и музыка процветают лишь в краях с умеренным климатом, весьма ошибались. Если бы климат имел такое значение, то в Греции по-прежнему рождались бы Платоны и Анакреоны, как произрастают все те же плоды и цветы, а Италия имела бы Горацийев, Вергилиев, Ариосто и Тассо, но ныне Рим славится только

религиозными шествиями, а Греция — палочными расправами. Следовательно, для процветания искусств непременно нужны государи, любящие искусства, сведущие в них и их поощряющие. Они меняют климат, и по их мановению среди снегов вырастают розы. [...]

Да, сударь, я считаю Расина бесспорно лучшим из наших трагических поэтов, единственным, кто был подлинно возвышенным без всякой напыщенности и создал стиль, исполненный неведомого дотоле очарования. Он был также единственным, кто трактовал любовь в трагическом духе, ибо у его предшественника Корнеля эта страсть была хорошо выражена только в «Сиде», а «Сид» принадлежит не ему. Почти во всех его остальных пьесах любовь смешна или пошла.

Я думаю то же, что Вы, и о Кино: это великий человек в своем жанре. Он не смог бы написать «Поэтическое искусство», но Буало не смог бы написать «Армиду».

Я полностью подписываюсь подо всем, что Вы говорите о Мольере и о слезливой комедии, которая, к стыду нашей нации, сменила единственный истинно комический жанр, доведенный до совершенства неподражаемым Мольером.

Со времени Реньяра, у которого был подлинный комический талант и который один приблизился к Мольеру, у нас появлялись лишь какие-то уроды. Авторы, не способные даже на одну хорошую шутку, принялись сочинять комедии единственно для того, чтобы заработать деньги. У них не было достаточной силы духа, чтобы писать трагедии, и не было достаточного остроумия, чтобы писать комедии; они не умели даже вложить подходящие реплики в уста лакея, и вот они сочетали трагические перипетии с мещанскими именами. Говорят, эти пьесы не лишены интереса и довольно занимательны, если их хорошо играют; может быть, — я никогда не мог их читать, но слышал, что стараниями актеров на сцене они выглядят несколько лучше.

Эти варварские пьесы — ни трагедии, ни комедии. Но когда нет лошадей, мы рады тащиться и на мулах.

Я двадцать лет не был в Париже. Мне сообщили, что там больше не играют пьес Мольера. Причина, по-моему, в том, что все их знают наизусть, чуть ли не каждая реплика стала поговоркой. Впрочем, в них есть длинноты, интриги иногда слабы, а развязки редко искусны. Мольер хотел лишь правдиво изображать природу, и он был, без сомнения, ее величайшим живописцем.

Вот, сударь, мое исповедание веры, о котором Вы меня спрашиваете. Меня огорчает, что Вы походите на меня своим плохим здоровьем; по счастью, Вы моложе, и Вы дольше будете делать честь Вашей нации. Что до меня, то я уже мертв для моей.

ГРАФУ Д'АРЖАНТАЛЬ

25 сентября 1770 г.

[...] Философия не благоденствует, но и изящная словесность не в цветущем состоянии. Счастливое время прошло, мой дорогой ангел, в наш век во всем господствует нелепое и ничтожное.

Мне говорили об одной трагедии в прозе<sup>45</sup>, которой предсказывают успех. Вот последний удар, которым доби- вают изящные искусства.

Предатель, этот нож ты под конец припас!  
(Мольер, «Тартюф»)

Я видел комедию<sup>46</sup>, в которой речь шла лишь о том, как взламывать двери и подбирать ключи. Я все еще сомнева- юсь, сон это или явь. [...]

ГРАФУ Д'АРЖАНТАЛЬ

24 ноября 1772 г.

[...] Публика уже не хочет ничего, кроме таких вещей, как «Ромео»<sup>47</sup> и «Херуски»<sup>48</sup>. Хорошие стихи вышли из мо- ды. От автора больше не требуют, чтобы он умел писать. Увы! Я сам ускорил этот упадок, введя действие и теат- ральные эффекты. Ныне пантомима берет верх над разумом и поэзией. [...]

ИЗДАТЕЛЯМ ВСЕОБЩЕЙ БИБЛИОТЕКИ РОМАНОВ

15 августа 1775 г.

Господа, знакомя публику с романами, вы оказываете истинную услугу литературе, и мы весьма обязаны г. мар- кизу де Польми, благоволившему открыть доступ в свою

библиотеку тем, кто хочет просветить нас касательно этого жанра, который предшествовал жанру исторических сочинений. В первых книгах, которые нам известны, все — роман: Геродот, Диодор Сицилийский<sup>49</sup> все свои повествования начинают романами. И разве «Илиада» — не прекрасный роман в стихах, написанных гекзаметром? Разве не восхитительный роман — история любви Энея и Дидоны?

Если вы ограничиваетесь сказками, которые предлагаются нам как таковые, то есть как плоды воображения и только, то и тогда перед вами прекрасное поприще. Почти во всех древних сочинениях этого рода мы видим верную картину нравов эпохи. События в них вымышлены, но изображение жизни правдиво, тем-то и драгоценны для нас древние романы. Особенно важны они для изучения обычаев, следы которых только и сохранились в этих древних памятниках.

Первые тома, которые вы выпустили в свет, показались мне весьма интересными. Вы правильно сделали, что начали с Петрония публикацию самых примечательных романов античности; ведь именно у него показаны нравы римлян времен первых цезарей, а в особенности нравы низшего сословия, повсюду наиболее многочисленного. Тюркаре нашего Лесажа<sup>50</sup> далеко до Тримальхиона; оба они смешные выскочки, но один — наглец из столицы мира, а другой — всего лишь парижский наглец.

Вы, по-видимому, не уверены в том, что эта сатира на мещанство и есть сочинение, которое консул Кай Петроний<sup>51</sup> послал императору Нерону, прежде чем умереть по приказу этого тирана.

Вы знаете, что автор дошедшей до нас сатиры именовал себя Титом Петронием, но еще более убедительно говорит о том, что это другое лицо, низменность и грубость персонажей сатиры, которые не могут иметь никакого отношения к двору императора: от Тримальхиона до Нерона большее расстояние, чем от ярмарочного шута до Людовика XIV.

Тот, кто пожелает прочесть статью «Петроний» в «Вопросах Энциклопедии», найдет там очевидные доказательства ошибки, в которую впали комментаторы, принявшие глупца Тримальхиона за императора Нерона, его отвратительную жену за Поппею<sup>52</sup>, а несносные речи пьяных слуг за тонкие шутки придворных. Приписывать этот роман консулу так же смешно, как считать кардинала Ришелье автором так называемого «Политического завещания»<sup>53</sup>, ко-

торое почти каждой своей строкой оскорбляет истину и разум.

«Золотой осел» Апулея еще любопытнее, чем сатира Петрония. Он показывает, что в те времена вся земля полнилась слухами о волшебствах, метаморфозах и священных таинствах.

Наши средневековые романы, написанные на варварских жаргонах, не идут ни в какое сравнение ни с Апулеем и Петронием, ни с древнегреческими романами вроде «Киропедии» Ксенофонта, но и из них можно почерпнуть некоторые познания об обычаях, распространенных у нас в XI—XV веках.

Как уже было справедливо отмечено, Лафонтен заимствовал сюжеты большинства своих басен у романистов XV и XVI веков, а многие из этих басен восходят к самой глубокой древности, и следы их источников мы находим у Авла Гелия и у Афиняя. Не надо думать, что Лафонтен улучшил все то, чему он подражал. Он взял «Кольцо Ганса Карвелла» из Рабле, Рабле взял его из Ариосто, а Ариосто признается, что это — очень древняя сказка; но ни Лафонтен, ни Рабле не сделали эту сказку столь правдоподобной и забавной, какова она у Ариосто. [...]

Точно так же басня о спутниках Улисса, которых Цирцея превратила в животных и которые не хотят вновь стать людьми, будучи от начала до конца подражанием «Золотому ослу» Макиавелли<sup>54</sup>, не превосходит его, хотя и имеет то преимущество, что она короче. [...]

Мое письмо разрослось бы в целый том, если бы я стал отыскивать древнейшие источники романов, сказок и басен; я нашел бы их, быть может, у первых браминов и у протцев персов.

Я уже не говорю о древнейшей из всех басен, известных у нас, — басне о деревьях, которые хотят выбрать себе короля.

Не углубляясь во все эти изыскания, я в заключение благодарю вас за ваши первые два тома и жду новой встречи с вами при чтении очаровательного романа «Телемах».

Имею честь оставаться преисполненным всеми чувствами, которых вы достойны, господи, ваш, etc.

## ГРАФУ Д'АРЖАНТАЛЬ

19 июля 1776 г.

Мой дорогой ангел, мне пишут, что мадам де Сэн-Жюльен вместе с Лекеном едут в мою пустынь. Если это подтвердится, я буду очень удивлен и очень рад, но я должен Вам сказать, что, дорожа честью «игорного дома», я как нельзя более негодую на некоего Турнера<sup>55</sup>, который, как говорят, занимает должность секретаря библиотеки и который не кажется мне секретарем хорошего вкуса. Не читали ли Вы два тома этого негодяя, в которых он пытается нас уверить, что единственный образец подлинной трагедии — это пьесы Шекспира? Он называет его «богом театра». Он приносит в жертву своему кумиру всех французов без исключения, как некогда в жертву Церере приносили свиней. Он даже не благоволит назвать Корнеля и Расина, он лишь распространяет на этих двух великих людей общую проскрипцию, не упоминая их имен. Вышло уже два тома этого Шекспира, которые можно принять за собрание пьес для ярмарочного театра, написанных двести лет назад. Этот бумагомарака непонятным образом расположил в свою пользу короля, королеву и всю королевскую семью, подписавшуюся на его сочинения. [...]

Что отвратительно, так это то, что чудовище имеет во Франции партию приверженцев, и в довершение бедствия и ужаса я сам когда-то первым заговорил о Шекспире, я первым показал французам несколько жемчужин, которые нашел в его огромной навозной куче. Я не ожидал, что это когда-нибудь позволит попирать ногами лавровые венки Расина и Корнеля и вместо них увенчивать лаврами варварски грубого гистриона.

Постарайтесь, прошу Вас, проникнуться таким же гневом, как я, не то я натворю бед, я чувствую себя способным на это. [...]

ДЕ ВЕН

Ферне, 28 июля 1776 г.

[...] Я искал утешения в изящной словесности; я нахожу в ней лишь сугубую причину для уныния. Я вижу, что в Париже имеют успех только представления Комической Оперы



и английской трагедии; Расина и Корнеля покидают ради Шекспира. Я когда-то познакомил Францию с Шекспиром, а теперь оружие, которое я сам доставил, обращают против меня. Пирона<sup>56</sup> стараются выдать за великого человека, чтобы принизить тех, кто прославил прошлый век. Словом, я не узнаю Парижа. [...]

## ГРАФУ Д'АРЖАНТАЛЬ

30 июля 1776 г.

Мой дорогой ангел, в храме господнем мерзость запустения. Лекен, который в таком же гневе, как Вы, судя по Вашему письму, пишет мне, что почти вся парижская молодежь стоит за Летуэрнера, что английские эшафоты и бордели берут верх над театром Расина и прекрасными сценами Корнеля, что в Париже уже нет ничего более великого и пристойного, чем лондонские шуты, и что, наконец, собираются давать трагедию в прозе, где перед публикой предстанет сборище мясников, которое произведет чудесный эффект. Мне довелось увидеть, как окончилось царство разума и вкуса. Я умру, оставив Францию погрязшей в варварстве, но, по счастью, Вы в живых, и я льщу себя надеждой, что королева не отдаст свою новую родину, которая ею очарована, в добычу дикарям и чудовищам. Я льщу себя надеждой, что господин маршал Дюра оказал нам честь, вступив в Академию, не для того, чтобы спокойно взирать, как нас пожирают готтентоты. Я иногда жаловался на валлийцев, но я захотел отомстить за французов, прежде чем умереть. Я написал маленькое послание Академии<sup>57</sup>, в котором старался заглушить мою справедливую скорбь, чтобы был слышен лишь голос моего разума. [...]

НЕККЕРУ<sup>58</sup>

Ферне, 6 октября 1776 г.

Вы сами великий человек, сударь, но я никогда не соглашусь признать, что Шекспир столь велик и столь грозен для Франции, что ему в жертву можно принести Корнеля и Расина. Подобно тем, кого называют американскими инсургентами, я не желаю быть рабом англичан. Я написал то «Письмо» Академии, о котором Вы благоволите гово-

рять, с единственной целью оправдаться в том, что я был первым во Франции панегиристом английской литературы. Не моя вина, если мои похвалы хорошим авторам этой страны были употреблены во зло и если мне захотели проломить голову тем самым кадиллом, которым я воспользовался, чтобы их почтить. Мое письмо изъясняло чувства доброго француза, который сражается за родину и который не желает, чтобы Париж был покорен Лондоном. [...]

---

---

## КОММЕНТАРИИ

---

### ПИСЬМА, НАПИСАННЫЕ В 1719 ГОДУ

«Письма, написанные в 1719 г., содержащие критику «Эдипа» Софокла, «Эдипа» Корнеля и «Эдипа» самого автора» впервые были опубликованы в издании сочинений Вольтера 1764 г.

<sup>1</sup> *...трагедия Софокла воспроизводит природу посредством речи, меры и гармонии...*— Цитата из предисловия Андре Дасье (1657—1722), знаменитого французского филолога, к переводу «Эдипа» Софокла (1693).

<sup>2</sup> *«...а именно это Аристотель называет приятно украшенной речью»*— Имеется в виду 6-я гл. «Поэтики» Аристотеля. «Украшенной речью,— пишет Аристотель,— я называю такую, которая заключает в себе ритм, гармонию и пение».

<sup>3</sup> *...после всех отступлений от правдоподобия...*— В критике Вольтером Софокла столкнулись две художественные системы: античной драмы, где развитие действия подчинено логике мифа, и драмы нового времени, где в центре стоит характер и движение сюжета определяется логикой развития характера и потому требование психологической правды становится неперенным условием правды художественной.

<sup>4</sup> *...разве что «Горации» дают основание для таких комментариев, но от них пятый акт «Горациев» не становится менее слабым.*— Речь идет о трагедии П. Корнеля «Гораций» (1640). Вольтер считает, что в IV акте убийство Камиллы Горацием разрушает единство действия трагедии.

<sup>5</sup> *Лонгин* — греческий философ III в., которому ошибочно приписывается анонимный трактат «О возвышенном».

<sup>6</sup> *«Они вели меня — и я кровосмеситель»* — стихи из трагедии Корнеля «Эдип» (1658), акт V, сцена 5.

<sup>7</sup> *...относиться положительно к «Ипполиту» Сенеки...*— Трагедия Л.-А. Сенеки носит название «Федра», а не «Ипполит».

<sup>8</sup> *Мольер иногда брал целые сцены у Сирано де Бержерака...*— В комедии «Плутни Скапена» Мольер заимствовал целую сцену комедии Сирано де Бержерака (1619—1655) «Осмеянный педант» (1646—1647).

<sup>9</sup> *...эпизод Тезея и Дирцеи...*— Считая, что античный сюжет не может заинтересовать зрителя, так как в нем отсутствует любовная инт-

рига и внутренний конфликт в душе героя, Корнель вводит в трагедию историю любви греческого героя Тезея и дочери Эдипа Дирцея, занимающую в пьесе главное место.

<sup>10</sup> *Дирка* — Дирцея.

<sup>11</sup> *Табарен* — известный балаганный фарсовый актер XVII в. в труппе странствующего шарлатана Мондора.

<sup>12</sup> *...мы не обязаны делать совершенными тех, кого показываем.* — См.: Корнель, Рассмотрение «Эдипа».

<sup>13</sup> *Стоустую молву я слышал, и не раз* — этих стихов в тексте трагедии нет.

<sup>14</sup> *К счастью, я прочел у г-жи Дасье, что человеку, который оклеветан, пристойно превозносить себя* — Дасье, Анна (1651—1720) — ученый, филолог, переводчица на французский язык «Илиады» и «Одиссея», греческих и римских комедий, автор ряда исследований по античной литературе, а также работы «О причинах порчи вкусов» (1714).

<sup>15</sup> *Окажись он в том же положении, что Серторий и Помпей, я взял бы за образец героическую беседу сих великих мужей...* — Имеется в виду трагедия Корнеля «Серторий» (1662). Разговор Сертория и Помпея (акт III, сцена 1) — одна из самых ярких и популярных сцен этой трагедии.

<sup>16</sup> *Но поскольку Филоклет оказывается, скорее, в положении Никомеда...* — Имеется в виду герой трагедии Корнеля «Никомед» (1651).

<sup>17</sup> *Такова, к примеру, первая сцена «Баязета»* — «Баязет» (1672) — трагедия Ж. Расина.

<sup>18</sup> *...принц де Конти был тем, кто сделал мне самые тонкие и здравые замечания...* — Принц Конти после первого представления «Эдипа» послал Вольтеру восторженные стихи.

<sup>19</sup> *Г-н Расин, введя хоры в «Гофолию» и «Эсфирь»...* — «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (1690) — поздние трагедии Расина, написанные на библейские сюжеты.

<sup>20</sup> *Хор был бы весьма некстати после признания Федры или беседы Севера и Полины...* — Имеются в виду трагедия Расина «Федра» (акт II, сцена 5) и трагедия П. Корнеля «Полиевкт» (акт II, сцена 2).

<sup>21</sup> *Хор был бы совершенно неуместен в «Баязете», «Митридате», «Британике»* — трагедиях Ж. Расина.

### ПИСЬМО К ОТЦУ ПОРЕ, ИЕЗУИТУ

<sup>1</sup> *Письмо к отцу Поре* написано 7 января 1730 г., найдено в бумагах о. Поре после его смерти.

<sup>2</sup> *Кино (Дюфрен)* (1690—1767) — актер театра «Комеди Франсэз».

<sup>3</sup> *...обоим «Эдипам» г. де Ламотта* — Удар де Ламотт (1672—1731) — французский писатель, драматург, критик. В 1726 г. представил две трагедии об Эдипе — одну в рифмованных стихах, другую в прозе. Трагедия в стихах была поставлена, но успеха не имела. «Эдип» в прозе поставлен не был.

<sup>4</sup> *Достопочтенный отец Турнемин, очевидно, передал Вам небольшое предисловие...*— Турнемин, Рене-Жозеф (1661—1739) — иезуит, писал на исторические, религиозные и философские темы, высоко ценил трагедии Вольтера.

## ПРЕДИСЛОВИЕ К «ЭДИПУ» ИЗДАНИЯ 1730 ГОДА

<sup>1</sup> *Отец Фолар, иезуит, и г. де Ламотт, член Французской Академии, оба обработали впоследствии тот же сюжет...*— «Эдип» Фолара был представлен учениками Лионского коллежа в конце 1721 или в начале 1722 г.

<sup>2</sup> *...из «Полиевкта» или «Цинны» можно почерпнуть куда больше, нежели из всех предписаний аббата д'Обиньяка...*— «Полиевкт» и «Цинна» — знаменитые трагедии П. Корнеля; д'Обиньяк, Франсуа-Эделен (1604—1676) — французский писатель и критик, автор трактата «Практика театра» (1657), сыгравшего важную роль в становлении канонов классицистической трагедии.

<sup>3</sup> *Прадоном и Буайе они были известны не хуже, чем Корнелям и Расинам...*— Прадон, Никола (1632—1698) — французский драматург, автор трагедий «Пирам и Тизба», «Тамерлан, или Смерть Баязета», «Федра и Ипполит» и др., враг Буало, против которого он написал ряд полемических сочинений, активный участник интриг, направленных против Расина. Буайе, Клод (1618—1698) — французский поэт и драматург, объект насмешек Буало и Расина.

<sup>4</sup> *Музыка авторов «Армиды» и «Иссе»...*— «Армида» — опера Жана-Батиста Люлли (1633—1687) на либретто Ф. Кино; «Иссе» — опера Деуша (1672—1749) на либретто де Ламотта.

<sup>5</sup> *...Пуссен исходил в своей работе из тех же начал, что и Виньон...*— Пуссен, Никола (1593—1665) — великий французский живописец; Виньон, Клод (1593—1670) — французский художник.

<sup>6</sup> *...Аддисон, Конгрив, Маффеи — все соблюдали законы театра...*— Аддисон, Джозеф (1672—1719) — английский писатель, автор трагедии «Катон», написанной в стиле просветительского классицизма. Конгрив, Вильям (1670—1729) — английский комедиограф. Маффеи, Шипионе (1675—1755) — итальянский писатель, драматург, ратовал за реформу итальянского театра в духе эстетики классицизма.

<sup>7</sup> *Не написал же г. Лебрен на одном полотне Александра в Арбеллах и в Индии?*— Лебрен, Шарль (1619—1690) — французский художник, по заданию Людовика XIV создал серию картин из жизни Александра Македонского. Вольтер имеет в виду его картину «Битва при Арбеллах».

<sup>8</sup> *...Кориолану выносят приговор в Риме...*— Речь идет о трагедии В. Шекспира «Кориолан».

<sup>9</sup> *...кроме пьесы Жоделя или Арди...*— Жодель, Этьен (1532—1573) — французский драматург и поэт, член Плеяды. Арди, Александр (1560 или 1570—1631) — французский драматург, близкий по духу писателям испанского барокко.

<sup>10</sup> ...подобных старинному «Юлию Цезарю...— Имеется в виду трагедия Шекспира «Юлий Цезарь», к которой Вольтер всегда проявлял большой интерес и сюжет которой положил в основу своей трагедии «Смерть Цезаря» (1731, постановка 1736 г.).

<sup>11</sup> ...те самые, которых требовал Аристотель — См.: Аристотель Поэтика, гл. 8.

<sup>12</sup> «Береника» — трагедия Ж. Расина, отличающаяся необыкновенной простотой сюжета, где все сосредоточено на душевных переживаниях героев (1670); «Сид» — трагикомедия П. Корнеля (1636).

<sup>13</sup> «Родогуна» — трагедия П. Корнеля, поставлена в 1645 г.

<sup>14</sup> «Помпей» — Имеется в виду трагедия П. Корнеля «Смерть Помпея» (1643).

<sup>15</sup> «Алкеста» — Речь идет об опере Ж.-Б. Люлли на либретто Ф. Кино, поставленной в 1674 г.

<sup>16</sup> ...презрение, которое он проявлял к Гомеру, им же, впрочем, переведенному...— В 1714 г. Удар де Ламотт выпустил перевод «Илиады» Гомера в 12-ти песнях (вместо 24) (греческого языка де Ламотт не знал и воспользовался переводом г-жи Дасье). Переводу было предпослано «Рассуждение о Гомере», в котором греческий поэт подвергался резкой критике.

<sup>17</sup> Поп, Александр (1688—1744) — английский поэт, один из основоположников просветительского классицизма в Англии.

<sup>18</sup> Г-н де Ламотт утверждает, что рифма — варварский прием...— В «Рассуждении о Гомере» Ламотт доказывал, что поэзия, стихи — ненужное украшение, стесняющее свободное и точное выражение мысли.

<sup>19</sup> ...рифмованную американскую песенку...— См.: М. Монтень, Опыты, книга I, гл. XXXI (О каннибалах).

<sup>20</sup> «Зритель» — нравоучительный литературный журнал, издававшийся Д. Аддисоном и Р. Стилем (1711—1714).

<sup>21</sup> ...quibus dedit ore rotundo Musa loqui (латин.) — которым Муза дала дар красноречья — измененная цитата из Горация: "Graius ingenium, graiis dedit ore rotundo Musa loqui" («Грекам, грекам дались и мысли и дар красноречья» — «Наука поэзии», 323, пер. М. Гаспарова).

<sup>22</sup> ...коль скоро «Энеида» за одиннадцать лет не была еще доведена до совершенства — Вергилий начал работу над «Энеидой» в 29 г. до н. э., к 19-му г. поэма была вчерне закончена, и автор предназначал еще три года на ее отделку: неожиданная смерть 21 сентября 19 г. нарушила эти планы.

<sup>23</sup> «Митридат» — трагедия Ж. Расина, поставлена в 1673 г.

<sup>24</sup> ...И строгий суд вершит над бледною толпой — Расин, Федра, акт IV, сцена 6.

<sup>25</sup> Лафэ, Жан-Франсуа (1674—1731) — французский поэт, написал послание де Ламотту «О преимуществах рифмы».

<sup>26</sup> ...он повел себя как тот философ...— Имеется в виду рассказ о греческом философе Диогене, который вместо того, чтобы опровергать философа Зенона Элеатского, отрицавшего реальность движения, ограничился тем, что прошелся перед ним. Этот рассказ не может иметь под собой исторических оснований, так как Зенон жил в V в. до н. э., а Диоген — в IV.

## РАССУЖДЕНИЕ О ТРАГЕДИИ

<sup>1</sup> *Рассуждение о трагедии* написано как предисловие к трагедии «Брут» в 1730 г.

<sup>2</sup> *Болингброк, Генри Сент-Джон* (1678—1751) — английский политический деятель, философ-деист, поддерживал дружеские отношения с французскими просветителями, в частности, с Вольтером.

<sup>3</sup> ...что ни один англичанин не обратился к этому сюжету...— Это неточно, есть трагедия «Брут» (1680), принадлежащая английскому драматургу Натаниэлю Ли (1653—1692); она никогда, однако, не ставилась на сцене.

<sup>4</sup> ...docte sermonis utriusque linguae (латин.) — основательно знающему как тот, так и другой язык (Гораций, Оды, кн. III, ода VIII, ст. 5).

<sup>5</sup> У нас пытались в свое время представлять трагедии в прозе...— Речь идет об «Эдипе» (1726) Удара де Ламотта.

<sup>6</sup> *академия Круска* (правильнее — делла Круска) — итальянская академия, основанная во Флоренции в 1582 г.

<sup>7</sup> *То же самое случилось с нашим Менажем* — Менаж, Жиль (1613—1692) — ученый, поэт, известный острослов.

<sup>8</sup> *Епископ Рочестерский* — Имеется в виду Френсис Этербери (1662—1732).

<sup>9</sup> ...комедии в прозе великого Мольера после его смерти пришлось переложить стихами...— Речь идет о комедии Мольера «Дон-Жуан», переложенной стихами Тома Корнелем в 1677 г.

<sup>10</sup> «Un critico del nostro "Pastor Fido" disse...» (итал.) — «Один критик сказал о нашем «Верном пастухе», что это сочинение — компендиум прекраснейших мадригалов: я думаю, что, будь он жив, он сказал бы о французских комедиях, что они — компендиум прекрасных элегий и великолепных эпиталам». «Верный пастух» (1590) — трагикомическая пастораль, принадлежащая перу Батисты Гварини (1538—1612).

<sup>11</sup> *Расположенные на подмостках скамьи, предназначенные для зрителей...*— Уничтожение зрительских мест, помещавшихся на сцене, произошло во французском театре в 1760 г.

<sup>12</sup> ...г. *Аддисон не побоялся представить в Лондоне...*— Речь о трагедии Джозефа Аддисона «Катон» (1713).

<sup>13</sup> Автор нашей трагедии «Минлий»...— Антуан де Лафосс (1653—1708), французский драматург. Трагедия «Манлий» была поставлена в 1698 г.

<sup>14</sup> *Отуэй, Томас* (1652—1685) — английский драматург. «Спасенная Венеция» была поставлена в 1682 г.

<sup>15</sup> *Бедмар, Альфонсо* (1572—1655) — испанский прелат и дипломат, был послом в Венеции, участвовал в политическом заговоре, целью которого было впустить в Венецию испанские войска.

<sup>16</sup> *Аббат де Сен-Реаль* (1639—1692) — историк; имеется в виду его сочинение «О заговоре испанцев против Венеции».

<sup>17</sup> *...не уступающее Саллюстию...*— Гай Саллюстий Крисп (86—35 до н. э.) — римский историк; Вольтер имеет в виду его сочинение «Заговор Катилины».

<sup>18</sup> *...трагедию о Юлии Цезаре...*— Речь идет о «Юлии Цезаре» Шекспира.

<sup>19</sup> *Ипполит, разбившись о скалы...*— Имеется в виду трагедия Еврипида «Ипполит».

<sup>20</sup> *Филоктет корчится в муках...*— Речь идет о трагедии Софокла «Филоктет».

<sup>21</sup> *Эдип, выколовший себе глаза...*— Речь идет о трагедии Софокла «Эдип царь».

<sup>22</sup> *Слышатся вопли Клитемнестры...*— Имеется в виду трагедия Эсхила «Хозфоры».

<sup>23</sup> *Фурии отвечают окровавленной тени Клитемнестры...*— в трагедии Эсхила «Эвмениды».

<sup>24</sup> *Аталида* — героиня трагедии Ж. Расина «Баязет».

<sup>25</sup> *И если зрелище мертвого сына, которое является глазам Катона...*— Имеется в виду трагедия Д. Аддисона «Катон».

<sup>26</sup> *«Within that circle none durst move but he»* (англ.) — «Никто, кроме него, не отважился вступить в эту сферу».

<sup>27</sup> *«Монтезума»* — трагедия французского поэта Луи Феррье (1652—1721), поставлена в 1702 г.

<sup>28</sup> *«Тебя зовем, о смерть! На помощь нам приходи!..»* — Этих строк нет в окончательном тексте трагедии, они сохранились в вариантах.

<sup>29</sup> *В четвертой книге Вергилия...*— Речь идет о четвертой книге «Энеиды», посвященной истории любви Энея и Дидоны.

<sup>30</sup> *«Регул» Прадона* — трагедия Н. Прадона, поставлена в 1688 г.

<sup>31</sup> *Олдфилд, Энн* (1683—1730) — английская актриса.

<sup>32</sup> *Дюкло, Мария-Анна* (1670—1748) — французская актриса.

<sup>33</sup> *Лекуврер, Адриенна* (1692—1730) — французская актриса.

<sup>34</sup> *В нашем «Алкивиаде»...*— «Алкивиад» — трагедия французского драматурга Жана-Гальбера де Кампистрона (1656—1723), поставленная в 1686 г.



<sup>35</sup> ...*Эзон прошлого века*...— Имеется в виду французский актер Мишель Барон (1653—1729), участник труппы Мольера.

### ПОСВЯЩЕНИЕ г. ФОЛКЕНЕРУ

<sup>1</sup> *Посвящение г. Фолкенеру* предпослано трагедии Вольтера «Заира», написано в конце 1732 или начале 1733 г. Такое посвящение негоднику было необычным и имело определенный общественный смысл.

<sup>2</sup> *Лемуан, Франсуа* (1688—1737), *Ларжильер, Никола* (1656—1745) — французские художники.

<sup>3</sup> ...*великому Корнелию пришлось бы худо*...— Кроме истории христианского мученика Полиевкта Корнель ввел в свою трагедию другую сюжетную линию — историю любви жены Полиевкта Полины и Севера, которую Вольтер считал наиболее интересной и сильной стороной трагедии Корнеля.

<sup>4</sup> *Я не смею льстить себя надеждой, что англичане окажут «Заире» ту же честь, что и «Бруту»*...— «Заира» была переведена на английский язык и поставлена в Лондонском театре в 1738 г., где шла с большим успехом.

<sup>5</sup> *Жирардон, Франсуа* (1628—1715), *Пюже, Пьер* (1620—1694) — французские скульпторы.

<sup>6</sup> *Ван Робе* (1630—1685) — французский мануфактурист голландского происхождения, приглашенный во Францию Кольбером в 1665 г.

<sup>7</sup> *Вивиани, Винсент* (1622—1703) — итальянский ученый, ученик и последователь Галилея, член Французской Академии; Людовик XIV предложил ему должность первого астронома Франции, но Вивиани отказался, не желая покинуть родину. *Кассини, Жан Доминик* (1625—1712) — итальянский астроном, был приглашен Кольбером во Францию, где он натурализовался и был назначен Людовиком XIV на должность директора Парижской обсерватории.

<sup>8</sup> *Стил, Ричард* (1672—1729) — английский драматург и журналист.

<sup>9</sup> *Ванбру, Джон* (1664—1726) — английский комедиограф.

<sup>10</sup> *Архиепископский сан доктора Тиллотсона*...— Тиллотсон, Джон (1630—1694) прославился как политический оратор, в 1691 г. получил сан архиепископа Кентерберийского. Английский писатель Аддисон занимал ряд государственных постов. Прайор М. (1664—1721) — английский поэт и дипломат, секретарь посольства в Голландии, Франции и других европейских странах, одно время занимал пост государственного секретаря по делам Ирландии. Знаменитый английский математик и физик Исаак Ньютон был членом парламента (1688), директором Монетного двора (1699).

<sup>11</sup> *Брейсгёрдл, Энн* (1663—1748) — английская актриса.

<sup>12</sup> *На бедном кладбище Мольер обрел приют куда смиренней*...— Католическая церковь хотела запретить погребение тела Мольера, и только благодаря вмешательству Людовика XIV Мольер был похо-

ронен на кладбище св. Жозефа, в той его части, где хоронят самоубийц и некрещеных детей.

<sup>13</sup> ...*Адриенне Лекуверр...*— Великой французской актрисе Адриенне Лекуверр (1692—1730) католической церковью было отказано в погребении. Ее тело увезли в полицейской карете, без гроба, в мешковине, и опустили в яму на ближайшем пустыре близ Сены.

<sup>14</sup> ...*той, которая играла роль Заирь...*— Речь идет о французской актрисе Жанне-Катарине Госсен (1711—1767).

## ПИСЬМО г. МАРКИЗУ ШИПИОНЕ МАФФЕИ

<sup>1</sup> *Письмо маркизу Шипионе Маффеи* опубликовано как предисловие к трагедии «Меропа» в 1744 г. Маффеи, Шипионе (1675—1755)— итальянский драматург, автор трагедии «Меропа» (1713), имевшей огромный успех и на протяжении всего XVIII в. не сходящей со сцены. По словам Лессинга, Маффеи пытался «изобразить на сцене материнскую нежность так, чтобы вся пьеса была проникнута только одною чистою и благородною страстью, помимо всякой другой любви» (Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., 1936, стр. 156).

<sup>2</sup> *Лев X*— римский папа (1513—1521), покровительствовал искусствам и литературе.

<sup>3</sup> *Наставник Александра...*— Аристотель был наставником Александра Македонского.

<sup>4</sup> ...*Аристотель в своей бессмертной «Поэтике»...*— Имеется в виду следующее место из «Поэтики» Аристотеля: «Самым же сильно действующим будет последний случай: я разумею, например, как в «Креффонте» Меропа задумывает убийство своего сына, но не убивает его, а раньше узнает» (гл. 14).

<sup>5</sup> *Плутарх рассказывает, что греки...*— См.: Плутарх, Моралии («Допустимо ли есть мясо?», трактат II, гл. 8).

<sup>6</sup> *Коллете, Гийом* (1598—1639); *Буа-Робер, Франсуа* (1589—1642); *Демаре де Сен-Сорлен, Жан* (1595—1676); *Шаплен, Жан* (1595—1674) — второстепенные французские поэты первой половины XVII в.

<sup>7</sup> ...*прославленной королевы Христины...*— Имеется в виду шведская королева Христина (1626—1689).

<sup>8</sup> ...*поставил в 1643 году свою «Меропу»...*— Трагедия Жильбера на самом деле была поставлена в 1642 г. и только издана в 1643-м под названием «Телефонт».

<sup>9</sup> *Жан де Лашапель* (1655—1723) — французский драматург.

<sup>10</sup> *Лагранж* — Имеется в виду французский драматург Франсуа-Жозеф Лагранж-Шансель (1677—1748).

<sup>11</sup> ...*habent sua fata libelli* (латин.) — «книги имеют свою судьбу» — изречение, приписываемое римскому поэту и ритору Теренциану Мавру (конец I — начало II в.).

<sup>12</sup> ...«*Камма*» Тома Корнеля — Корнель, Тома (1625—1709) — французский драматург, брат Пьера Корнеля.

<sup>13</sup> *Ротру, Жан* (1609—1650) — французский драматург, автор трагедий «Умирающий Геракл» (1634), «Антигона» (1638), «Истинный святой Генезий» (1645), «Венцеслав» (1647) и др.

<sup>14</sup> ...потому что в «*Помпее*»... — Имеется в виду трагедия П. Корнеля «Смерть Помпея» (1643).

<sup>15</sup> ...потому что в «*Серториус*»... — «Серторий» — трагедия П. Корнеля (1662).

<sup>16</sup> ...потому что в «*Эдипе*»... — «Эдип» — трагедия П. Корнеля (1658).

<sup>17</sup> Но со времен царствования Карла II любовь завладела театром Англии... — Карл II — английский король (1660—1685). Вольтер имеет в виду пьесы Отуэя (1652—1685), Драйдена (1631—1700), Уичерли (1640—1716) и др.

<sup>18</sup> *Граф Торелли, Помпоньо* (1539—1608) — итальянский писатель, автор трагедии «Меропа» (1589).

<sup>19</sup> ...когда мне выпала честь познакомиться с Вами в Париже в 1733 году... — В действительности знакомство произошло в 1734 г.

<sup>20</sup> «Почему же вы не говорили мне о любви прежде...» — *Маффеи*, Меропа, акт I, сцена I.

<sup>21</sup> ...в этом первом городе Греции обычно представляли драматические произведения лишь во время четырех торжественных празднеств... — Согласно дошедшему до нас тексту «Дионисии, праздник Диониса в Афинах», драматические представления исполнялись в декабре — январе (сельские Дионисии), в январе — феврале (Ленеи), в марте — апреле (городские Дионисии), кроме того, в феврале — марте во время поминовения мертвых, которое соединялось с открытием бочек и пробой нового вина по случаю пробуждения весны.

<sup>22</sup> “*Qualis populea moerens Philomela sub umbra...*” (латин.) — «Так в тени тополя скорбная Филомена оплакивает своих утраченных птенцов» («Георгики», IV, 511, пер. С. В. Шервинского).

<sup>23</sup> “*Nescis, heu! nescis dominae fastidia Romae...*” (латин.) — Но ты не знаешь, увы, как владыка-Рим привередлив. И у мальчишек-то всех — как носорожьим носы» (*Марциал*, I, 3).

<sup>24</sup> *Таковы некоторые из причин, помешавших мне, сударь, следовать за Вами...* — Вначале Вольтер намеревался ограничиться переводом трагедии Маффеи и даже перевел ее первые строчки.

<sup>25</sup> *Ручеллаи, Джованни* (1475—1525) — итальянский поэт, автор дидактической поэмы «Пчелы» (по мотивам 4-й книги «Георгики» Вергилия) и ряда трагедий.

<sup>26</sup> “*Tu sai pur che l’imagin’della voce*” (итал.) — «Ты знаешь, что голос, которому отвечают камни, где нашло приют Эхо, всегда был враждебен этому миру, он был создателем первых песен».

<sup>27</sup> Но я понял и уже давно сказал, что подобная попытка никогда не имела бы успеха во Франции...— См. «Предисловие» к «Эдипу» 1730 г.»

<sup>28</sup> Зачем мне не было дано приобщиться в Вашем духе к исторической науке! — Маффеи оставил ряд исторических трудов, из них наиболее значительный — «Исследование о Вероне», где много внимания уделяется итальянской литературе и философии. Сам Вольтер в эти годы работал над «Веком Людовика XIV» и «Опытом о правах».

## РАССУЖДЕНИЕ О ДРЕВНЕЙ И НОВОЙ ТРАГЕДИИ

<sup>1</sup> *Рассуждение о древней и новой трагедии* написано в 1748 г., предпослано в качестве предисловия трагедии «Семирамида».

<sup>2</sup> кардинал Квирина, Андре Мари (1680—1759).

<sup>3</sup> ...при первосвященнике, который просветил христианский мир...— Имеется в виду папа Бенедикт XIV, которому Вольтер посвятил свою трагедию «Магомет».

<sup>4</sup> «Генриада» — поэма Вольтера, посвященная французскому королю Генриху IV, написана в 1723 г.

<sup>5</sup> «Поэма о Фонтену» — написана Вольтером в 1745 г., посвящена французскому королю Людовику XV.

<sup>6</sup> Триссино Б. — итальянский поэт (1478—1550).

<sup>7</sup> «Каландра» кардинала Биббиены...— Кардинал Бернардо Довини Биббиена (1470—1520) — итальянский писатель, автор комедии «Каландра» или, точнее, «Каландрия» (поставлена в 1513 г.) — первой итальянской комедии, написанной в подражание древним (сюжет «Каландрии» близок «Менехмам» Плавта).

<sup>8</sup> ...состоя, как и он, в старейшей академии Европы...— Вольтер был избран членом Французской Академии в 1746 г.

<sup>9</sup> «*Et sapit, et tescum facit, et Jove judicat aequo*» (латин.) — «С этим и я соглашусь и сам правосудный Юпитер» (Гораций, Послания, кн. II, I, 68, пер. Н. Гинцбурга).

<sup>10</sup> *Метастазіо, Пьетро* (1698—1782) (наст. имя Пьетро Трапасси) — итальянский поэт, драматург-либреттист, на тексты которого написано большинство трагических опер того времени.

<sup>11</sup> «*Siam soli: it tuo covrano...*» (итал.) —

«Мы одни, нет твоего господина,  
Сердце открой свое Титу,  
Другу доверься, я тебе обещаю:  
Никто ни о чем не узнает»

(Метастазіо, Милосердие Тита, акт III, сцена 6).

<sup>12</sup> «...*Il torre altrui la vita...*» (итал.) — «Отнять жизнь у другого — это самая ничтожная способность на земле.

Даровать жизнь — дано только богам и царям» (Метастазіо, Милосердие Тита, акт III, сцена 6).

<sup>13</sup> ...если не говорить об «Армиде» и прекрасных сценах из «Ифигении»...— «Армида» — опера Люлли на либретто Ф. Кино, поставлена в 1685 г. «Ифигения» — вероятно, имеется в виду опера «Ифигения в Тавриде» (либретто Дюше и Данше, музыка Демаре и Кампра), поставлена в 1704 г.

<sup>14</sup> «И для себя неожиданно...» — Ф. Кино, Тезей, акт V, сцена 9.

<sup>15</sup> «Атис» (1676), «Тезей» (1675) — либретто Ф. Кино, музыка Люлли.

<sup>16</sup> «*Et regat iratos, et amet peccare timentes*» (латин.) — «В буйных обуздывать гнев, а в робких воспитывать бодрость» (Гораций, Наука поэзии, 196, пер. М. Гаспарова).

<sup>17</sup> «Венецианские праздники» (1710) — опера Антуана Данше (1671—1748); Данше был также автором трагедий («Гинтариды», «Гераклиды»). Данше — постоянный объект насмешек Вольтера.

<sup>18</sup> ...история президента де Ту...— Имеется в виду французский историк Жан-Огюст де Ту (1553—1617), автор книги «История моего времени», проникнутой идеями веротерпимости; книга де Ту была внесена папской цензурой в индекс запрещенных книг.

<sup>19</sup> Мере, Жан — французский драматург (1604—1686), автор «Софонисбы» (1634), первой «правильной» трагедии французского классицизма.

<sup>20</sup> Корнелия — жена Помпея, героиня трагедии Корнеля «Смерть Помпея».

<sup>21</sup> ...что Ипполит не слишком пылко влюблен в Арикию...— Речь идет о трагедии Ж. Расина «Федра».

<sup>22</sup> «Венцеслав» Ротру — трагедия Ротру «Венцеслав», поставленная в 1647 г., принадлежит к лучшим созданиям драматурга.

<sup>23</sup> «Ираклий» — трагедия П. Корнеля, поставлена в 1647 г. Главный герой трагедии — византийский император Ираклий I (610—641).

<sup>24</sup> В «Заире» и «Альзире»...— «Заира» (1732), «Альзира» (1736) — трагедии Вольтера.

<sup>25</sup> Брюма, Пьер (1688—1742) — ученый незуит, историк, филолог. В 1730 г. выпустил перевод греческих трагиков («Театр греков»); семь пьес были переведены Брюма полностью, остальные даны в пересказе. Книга снабжена комментарием и тремя рассуждениями.

<sup>26</sup> Аристотель недвусмысленно говорит, что Агафон весьма прославился в этом жанре...— Имеется в виду IX глава «Поэтики» Аристотеля, где утверждается, что трагедии могут писаться и на вымышленные сюжеты. Аристотель ссылается на трагедию Агафона (V в. до н. э.) «Цветок», до нас не дошедшую.

<sup>27</sup> Характер Федры был уже целиком дан у Еврипида, а ее объяснение в любви — у Сенеки-трагика...— Имеется в виду трагедия Еврипида «Ипполит» и трагедия римского поэта и философа Луция Аннея Сенеки (конец I в. до н. э.— 65 г. н. э.) «Федра».

<sup>28</sup> ...вся сцена между Августом и Цинной — у Сенеки-философа... — Имеется в виду книга Сенеки «О милосердии».

<sup>29</sup> «Ифигения», «Гекуба», «Гераклиды» — трагедии Еврипида; «Эдип» и «Электра» — трагедии Софокла.

<sup>30</sup> ...поэтому Дедро, без сомнения, лишь из благосклонности к своему другу говорил... — Речь идет о Расине, в трагедиях которого любовь являлась центральной темой.

<sup>31</sup> ...самые потрясающие места в «Ифигении»... — Здесь речь идет о трагедии Ж. Расина.

<sup>32</sup> В «Семирамиде»... — Речь идет о трагедии Вольтера «Семирамида» (1748).

<sup>33</sup> В глуши Севера... — Имеется в виду Петербург.

<sup>34</sup> Кольбер, Жан-Батист (1619—1683) — министр Людовика XIV, инициатор ряда важных экономических реформ.

<sup>35</sup> У нас в Париже есть иностранная комическая труппа... — Имеется в виду труппа итальянской комедии.

<sup>36</sup> “*Esseda festinant, pilenta, petorruta, naves...*” (латин.) —

«Вот корабли, колесницы спешат, коляски, телеги

Ташат слоновую кость, волокут коринфские вазы.

Если б был жив Демокрит, посмеялся б наверно тому он...

С большим бы он любопытством смотрел на народ, чем на игры» (Гораций, Послания, кн. II, I, 192—194, 197, пер. Н. Гинцбурга).

<sup>37</sup> ...молодой Помпей вызывает тень усопшего в «Фарсалии» — «Фарсалия» — поэма римского поэта Марка Аннея Лукана (39—65). (См. Песнь III, ст. 5—45.)

<sup>38</sup> ...тень Самуила возвестила царю, что он осужден — Тень Самуила, которую вызвал Саул, возвестила ему, что он погибнет, так как ослушался бога.

<sup>39</sup> “*Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus...*” (латин.) — «Бог не должен сходить для развязки узлов пустяковых» (Гораций, Наука поэзии, 191, пер. М. Гаспарова).

<sup>40</sup> ...заставляя Диану спуститься на землю в конце трагедии «Федра», а Минерву — в «Ифигении в Тавриде» — Вольтер имеет в виду характерную для многих трагедий Еврипида развязку при помощи явления бога, никак внутренне не мотивированную всем ходом развития действия.

<sup>41</sup> “*Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi*” (латин.) — «Видя подобное, я скажу с отвращением — не верю» (Гораций, Наука поэзии, 188, пер. М. Гаспарова).

## ПРЕДИСЛОВИЕ К «НАНИНЕ»

<sup>1</sup> *Предисловие к комедии «Нанина»* написано в 1749 г.

<sup>2</sup> *Это искусно написанное и весьма основательное сочинение одного академика из Ларошелли...* — Речь идет о брошюре Матье-Мартена де Шассирона (1709—1767) «Размышления о слезной комедии» (1749).

<sup>3</sup> «*Марианна*» — трагедия Тристан-Эрмита (1601—1655), поставленная в 1627 г.

<sup>4</sup> «*Тираническая любовь*» — трагикомедия Жоржа Скюдер, (1601—1667), поставленная в 1638 г.

<sup>5</sup> «*Альциона*» — трагедия Пьера Дюрье (1606—1658), поставленная в 1639 г.

<sup>6</sup> *...повлияла на лучшие умы...* — Речь идет о П. Корнеле.

<sup>7</sup> *Великий человек, сумевший быть в стихах столь красноречивым...* — Речь идет о Ж. Расине.

<sup>8</sup> *Как уже было замечено в другом месте...* — Имеется в виду предисловие к комедии «Блудный сын» (1736), где Вольтер писал: «Если комедия должна быть изображением нравов, то эта пьеса именно такого рода. Здесь смесь серьезного и шутки, трогательного и смешного — так же они переплетаются и в самой жизни; часто одно и то же событие заключает в себе подобные контрасты. Ничего нет обычного дома, в котором отец ворчит, дочь, охваченная страстью, плачет, сын смеется над обоими, а родственники равнодушно взирают на происходящее. В одной комнате часто смеются над тем, что в соседней вызывает умиление, и одно и то же лицо порою смеется и плачет над одним и тем же всего лишь на протяжении одной четверти часа».

<sup>9</sup> *Разве нас не умиляет Алкмена? Разве не смешит нас Созий?* — персонажи комедии Мольера «Амфитрион» (1668).

<sup>10</sup> *Вуатюр, Винсент* (1597—1648) — французский поэт прециозного направления.

## РАССУЖДЕНИЕ г. ДЮМОЛАРА

<sup>1</sup> *Рассуждение г. Дюмолара, члена многих академий...*— «Рассуждение» было опубликовано в 1750 г. Дюмолар—лицо историческое (1709—1772); все исследователи творчества Вольтера полагают, что «Рассуждение» написано Вольтером, во всяком случае, в большей своей части — в нем много текстуальных совпадений с тем, что Вольтер писал в других своих работах. Оно всегда включалось во все Собрания сочинений писателя, начиная с 1757 г. Публикация своих произведений под чужими именами для Вольтера была характерна.

<sup>2</sup> «*Aut Agamemnonius scenis agitatus Orestes*» — «Или как Орест, Агамемнона сын, гонимый по сцене» («Энеида», IV, ст. 471).

<sup>3</sup> *“De finibus”* — Речь идет о книге Цицерона *“De finibus bonorum et malorum”* («О пределах добра и зла»).

<sup>4</sup> ...первым трактовал этот сюжет Баиш... — Имеется в виду Лазар Баиш (ок. 1496—1547), французский гуманист и дипломат.

<sup>5</sup> *Лонжпьер де Рокелен, Илер-Бернар* (1659—1721) — французский поэт и драматург. «Электра» была поставлена в 1719 г.

<sup>6</sup> *Тем временем г. Кребийон поставил свою трагедию «Электра»* — Кребийон, Проспер-Жолио (1674—1762) — французский драматург, в полемике с которым были написаны трагедии Вольтера «Семирамида» (1748), «Орест» (1750) и «Спасенный Рим» (1752); «Электра» Кребийона была поставлена в 1708 г.

<sup>7</sup> *барон де Валеф, Сен-Пьер* (1661—1734) — бельгийский поэт и драматург, принадлежавший к поэтическому кружку «Фревольская Академия»; его «Электра» была опубликована в 1731 г.

<sup>8</sup> *Ди Вальвасоне, Эразмо* (1523—1593) — итальянский поэт, автор дидактических поэм «Охота», «Слезы св. Марии Магдалины».

<sup>9</sup> ...а Ручеллаи написал... — Д. Ручеллаи (1475—1525) написал «Ореста» в 1525 г.

<sup>10</sup> *Авл Гелий* — римский писатель (II в. н. э.), автор сочинения «Аттические ночи», содержащего извлечения из греческих и римских писателей.

<sup>11</sup> ...Месть праведную сам свершить я должен — перевод С. В. Шервинского. В тексте Вольтера эти стихи, как и другие из произведений Софокла, Эсхила и Еврипида, даны на древнегреческом языке.

<sup>12</sup> «Размышления о поэтике» — Имеется в виду сочинение Рене Рапена (1621—1687) «Размышления о поэтике Аристотеля и о произведениях древних и новых писателей» (1674).

<sup>13</sup> *“Qui nos homines quasi pilas habent”* (латин.) — «Для которых мы, люди, подобны игрушкам».

<sup>14</sup> ...знаменитые стихи, приводимые Плутархом... — первая песнь хора из «Электры» Еврипида (см.: Плутарх, Жизнеописание Лисандра, гл. 25).

<sup>15</sup> ...порицает его и г. Дасье... — Дасье, Андре (1657—1722) — французский ученый-филолог, перевел, снабдив комментариями, две трагедии Софокла — «Эдип царь» и «Электра» (1693).

<sup>16</sup> *“Sit Medea ferox invictaque”* (латин.) — «Будет Медея мятежна и зла» (Гораций, Наука поэзии, ст. 123, пер. М. Гаспарова).

<sup>17</sup> Автор «Эдипа сам признает... — Имеется в виду предисловие к трагедии «Орест», где Вольтер писал, что он испортил свою трагедию «Эдип» тем, что ввел любовную линию, «уступив силе примера и дурного обычая». «Я ввел, — говорит далее Вольтер, — в этот шедевр античности, полный ужасающего трагизма, правда, не любовную интригу, — мысль об этом слишком корбила меня, — но по крайней мере смутное воспоминание об угасшей страсти».



<sup>18</sup> *Новая трагедия «Филоклет»*... — Речь идет о трагедии Батиста-Вивьена де Шатобрёна (1686—1775), поставленной в 1755 г.

<sup>19</sup> *Пусть говорят, что если у Софокла что-нибудь достойно подражания, то уж, конечно, не «Электра»*... — Подобные суждения мы находим в предисловии Кребийона к трагедии «Электра» (1708).

<sup>20</sup> *Но как Электра, влюбленная в сына Эгисфа*... — Имеется в виду трагедия Кребийона «Электра».

<sup>21</sup> *...аббат Дюбо*... — Дюбо, Жан-Батист (1670—1742) — французский эстетик и историк, бессменный секретарь Французской Академии, автор «Критических размышлений о поэзии и живописи» и ряда исторических работ.

<sup>22</sup> *“Graius ingenium, graiis dedit ore rotundo Musa loqui”* (латин.) — «Грекам, грекам дались и мысли и дар красноречья» (Гораций и др., Наука поэзии, 323, пер. М. Гаспарова).

<sup>23</sup> *Квинтилиан, Марк Фабий* (ок. 35 — ок. 96) — римский писатель, теоретик ораторского искусства; из сочинений Квинтилиана сохранился трактат «Об образовании оратора» (в 12-ти книгах).

<sup>24</sup> *...вот почему у нас всеми отвергнуты «Орлеанская дева» Шапле-на и поэма Демаре «Хлодвиг»*... — Шаплен, Жан (1595—1674) — французский поэт, автор поэмы «Девственница» (1656), посвященной Жанне д'Арк. Демаре де Сен-Сорлен, Жан (1595—1676) — французский писатель, автор эпической поэмы «Хлодвиг» (1657). Произведения Шапле-на и Демаре де Сен-Сорлена были предметом постоянных насмешек Буало.

<sup>25</sup> *Смысл высшего суда нам, людям, недоступен*... — Эти стихи взяты из сцены, которую Вольтер изъясил из окончательного текста трагедии.

<sup>26</sup> *Что касается той части развязки, которую автор заимствовал у Софокла*... — Имеется в виду примечание к 8-й сцене V акта «Ореста», где Вольтер писал, что отказался от греческого варианта развязки, хотя считал его более театральным и впечатляющим, так как опасался, что крики Клитемнестры, вызывавшие ужас и содрогание афинских зрителей, вызовут смех у французов, не привыкших к подобным театральным эффектам.

<sup>27</sup> *...решился вывести на сцену призрак по примеру Эсхила и Еврипида*... — Имеется в виду тень царя Нина в трагедии Вольтера «Семiramida».

<sup>28</sup> *«Фиест и Атрей»* — трагедия П.-Ж. Кребийона, поставленная в 1707 г. В финале трагедии Атрей во время пира подносит Фиесту чашу с кровью его сына. Развязка эта отчасти навеяна «Родогуной» П. Корнеля, где царица подносит своему сыну чашу с отравленным вином, которую сама выпивает.

<sup>29</sup> *Это не одна из тех пошлых развязок, о которых говорит г. де Лабрюйер*... — Имеется в виду следующее место из «Характеров» Лабрюйера: «Трагедия — это отнюдь не переплетение изысканных чувств, нежных изъяснений, любовных признаний, приятных портретов, слащавых или забавных и смешных словечек, завершающихся в последней сцене тем, что мятежники отказываются внять голосу рассудка и при-

личия ради проливается кровь какого-нибудь несчастного, который по воле автора платит за все это жизнью» («Характеры», гл. I, 51).

<sup>30</sup> *Придет признание к тому, кто царь по праву* — Этого стиха нет в окончательном тексте трагедии.

<sup>31</sup> *...литературная республика...* — Это выражение связано с именем французского писателя и философа Пьера Бейля (1647—1706), предшественника просветителей, издававшего в Голландии начиная с 1684 г. журнал «Новости литературной республики».

<sup>32</sup> («Так как у меня самой нет оснований гордиться своим поведением».) — У Вольтера этот текст приведен в подлиннике (Еврипид, Электра, ст. 1105—1106).

<sup>33</sup> («Я уверена: надо было бы перестать верить в богов»...) — У Вольтера этот текст приведен на языке подлинника (Еврипид, Электра, ст. 583—584).

<sup>34</sup> *...монолог Электры, поверяющей свою любовь ночи* — См.: Кребийон, Электра, акт I, сцена I.

<sup>35</sup> «*Ficta voluptatis causa sint proxima veris*» (латин.) — «Выдумывает с истиною сходно» (Гораций, Наука поэзии, ст. 338, пер. М. Гаспарова).

<sup>36</sup> «*Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi*» (латин.) — «Видя подобное, я скажу с отвращением — не верю» (Гораций, Наука поэзии, ст. 188, пер. М. Гаспарова).

<sup>37</sup> «*In Metii descendat indicis aures*» (латин.) — «Прежде всего покажи знатоку — такому, как Меций» (Гораций, Наука поэзии, ст. 387, пер. М. Гаспарова).

<sup>38</sup> «*Carmen reprehendite quod non...*» (латин.) — «Не хвалите стиха, над которым много дней и трудов не потратил напиток поэта, десятикратно пройдясь и выловив гладко под ноготь» (Гораций, Наука поэзии, ст. 292—294, пер. М. Гаспарова).

<sup>39</sup> «*...Vos exemplaria graeca...*» (латин.) — «Образцы нам творения греков. Ночью и днем листайте вы их неустанной рукой» (Гораций, Наука поэзии, ст. 268, пер. М. Гаспарова).

## ПРЕДИСЛОВИЕ К КОМЕДИИ «ШОТЛАНДКА»

<sup>1</sup> *Предисловие к комедии «Шотландка»* написано в 1760 г.

<sup>2</sup> *Комедия, перевод которой мы предлагаем вниманию любителей литературы, принадлежит г. Юму...* — Комедия Вольтера «Шотландка» появилась в одно время с представлением комедии Палиссо «Философы» — злобного памфлета, направленного против энциклопедистов. В этой комедии Вольтер высмеивает Эли Фрерона (1719—1776), реакционного продажного журналиста, травившего Вольтера и других просветителей. Свою комедию Вольтер выдал за перевод английской комедии, принадлежащей некоему г. Юму, шотландскому пастору, сделанный Жеромом Карэ (один из псевдонимов Вольтера).

<sup>3</sup> *...друг знаменитого философа г. Юма...* — Имеется в виду Давид Юм (1711—1776).

<sup>4</sup> *Фрелон* — Имеется в виду Эли Фрерон; «*frélon*» по-французски — трутень.

<sup>5</sup> *...этих маленьких Аретино...* — Аретино, Пьетро (1492—1556) — итальянский поэт, драматург и публицист, стяжавший славу отца современной журналистики.

<sup>6</sup> *...гениальных людей, возглавлявших издание Энциклопедического словаря...* — Во главе Энциклопедии стояли французский математик и философ Д'Аламбер (1717—1783) и Дени Дидро (1713—1784). Вольтер имеет в виду Д. Дидро, в частности его «Беседы о «Побочном сыне»».

<sup>7</sup> *...прекращение коего оплакивает вся Европа...* — Энциклопедия была запрещена в 1759 г., и Дидро перешел к нелегальному ее изданию.

<sup>8</sup> *...в своих эссе о комедии...* — Имеются в виду «Беседы о «Побочном сыне» (1757) и «Рассуждение о драматической поэзии» (1758).

## ИСТОРИЧЕСКОЕ И КРИТИЧЕСКОЕ РАССУЖДЕНИЕ ПО ПОВОДУ ТРАГЕДИИ «ГЕБРЫ»

<sup>1</sup> *Историческое и критическое рассуждение по поводу трагедии «Гебры»* написано в 1769 г.

### ОТРЫВОК ИЗ ИСТОРИЧЕСКОГО И КРИТИЧЕСКОГО РАССУЖДЕНИЯ О «ДОНЕ ПЕДРО»

<sup>1</sup> *Отрывок из исторического и критического рассуждения о «Доне Педро»* написан, вероятно, одновременно с трагедией в 1774 г. Точная дата написания не установлена.

<sup>2</sup> *...часто повторяют антитезу Лабрюйера...* — См.: Лабрюйер, *Характеры*, гл. 1, 54.

<sup>3</sup> *...ни Баязет, ни Ксифарес, ни Британик, ни Ипполит...* — Ксифарес — персонаж трагедии «Митридат», Ипполит — трагедии «Федра», Британик и Баязет — герои одноименных трагедий Расина.

<sup>4</sup> *«...изведал высшее блаженство лишь плененный»...* — Корнель, *Смерть Помпея*, акт IV, сцена 3.

<sup>5</sup> *Ни Цинна, ни Максим...* — персонажи трагедии «Цинна».

<sup>6</sup> *Это был не тот Максим...* — Речь идет о Фабии Максиме, одном из любимых приближенных Августа.

<sup>7</sup> *“Maxime, qui tanti mensurat nominis implet” (латин.)* — «Максим, ты, который достоин столь великого имени» («*maximus*» на латинском означает «великий») (Овидий, *Понтийские послания*, II).

<sup>8</sup> *Чтоб тем могучую поддержку обрести...* — Корнель, *Полиевкт*, акт III, сцена 4.

<sup>9</sup> *Менандр* (343 — ок. 291 до н. э.) — греческий драматург, один из создателей новоаттической комедии.

<sup>10</sup> *Я вижу у прославленного поэта...* — Речь идет о П. Корнеле.

<sup>11</sup> *Пешантре, Никола* (1633—1708) — французский драматург, автор трагедий «Гета» (1687), «Югурта, король Нумидийский» (1692), «Смерть Нерона» (1703) и др.

<sup>12</sup> *Пеллегрен, Симон-Жозеф* (1683—1745) — французский писатель, автор трагедий, комедий, мадригалов, эпитафий, вызывавших насмешки современников.

<sup>13</sup> *Если столько любителей литературы знают наизусть восхитительные отрывки...* — Вольтер пересчитывает трагедии П. Корнеля.

### ПИСЬМО ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ

<sup>1</sup> *Письмо Французской Академии 1778 г.* предпослано в качестве предисловия трагедии «Ирина».

<sup>2</sup> *Оливе, Пьер-Жозеф* (1682—1768) — французский писатель, автор «Заметок о французском языке», куда вошли «Заметки о Расине», «Трактат о французской просодии» и другие работы. Ученик Буало, он разрабатывал его идеи, полемизируя с де Ламоттом. Оливе переводил древних авторов (в частности, Цицерона), был одним из составителей академического словаря французского языка. Литературной деятельности Оливе предшествовала деятельность преподавательская, Вольтер был его учеником.

<sup>3</sup> *...когда я комментировал Корнеля...* — Комментарий к Корнелю написан в 1764 г.

<sup>4</sup> *Дюкло, Шарль-Пино* (1704—1772) — французский историк, автор «Истории Людовика XI», «Рассуждений о нравах нашего времени», «Тайных записок о царствованиях Людовика XIV и Людовика XV» (опубликованы посмертно), а также романов, из которых успехом пользовалась «Исповедь графа Н.».

<sup>5</sup> *Патрю, Оливье* (1604—1681) — адвокат, член Французской Академии.

<sup>6</sup> *“Invenit verba quibus deberent loqui”* (латин.) — «он находил подходящие слова» (Петроний, Сатирикон, гл. 2).

<sup>7</sup> *Что до некоторых так называемых трагедий, написанных стихами, достойными лишь аллоброгов или вандалов...* — Речь идет о трагедиях П.-Ж. Кребийона.

<sup>8</sup> *Шемине де Монтегю* (1652—1689), *Массильон, Жан-Батист* (1663—1743) — религиозные проповедники.

<sup>9</sup> *Фенелон Франсуа де Салиньяк де Ла Мот* (1651—1715) — французский писатель, автор романа «Приключения Телемаха» (1699), воспитатель дофина, в конце жизни подвергся гонениям со стороны Людовика XIV, недовольного оппозиционными настроениями Фенелона и в особенности изданием романа «Приключения Телемаха», в котором современники усматривали намеки на реальных лиц, в том чис-

ле и на самого короля. Фенелон был выслан в Камбре, где безвыездно провел остаток своей жизни.

<sup>10</sup> *Боссюэ, Жан-Бенинь* (1627—1704) — французский писатель и религиозный деятель. Известно его «Рассуждение о всеобщей истории», а также церковные проповеди и надгробные речи.

<sup>11</sup> *Юэ, Пьер-Даниэль* (1630—1701) — французский прелат, известный математик, эллинист, гебранст, член Французской Академии.

<sup>12</sup> *...достойный наставник Александра...* — Речь идет об Аристотеле.

<sup>13</sup> *...письмо, которое я имел честь вам написать о Корнеле и Шекспире...* — Речь идет о письме Вольтера, написанном 15 августа 1776 г. и оглашенном Д'Аламбером. Письмо было вызвано началом издания двадцатитомного перевода сочинений Шекспира, осуществленного Пьером Летуэрнером (1736—1788). Среди подписчиков на это издание значились королевская чета, принцы крови, английский король, русская императрица, министры Тюрго, Неккер, писатели Дидро, Мерсье — словом, весь цвет французского общества и литературы. Летуэрнер в предисловии, предпосланном Собранию сочинений Шекспира, поставил его имя выше французских классиков. В издании Шекспира Вольтер усмотрел официальное признание английского драматурга «богом трагедии» и конец классицизму, в котором он видел национальную славу Франции. Письмо Вольтера было проникнуто резкой критикой Шекспира.

<sup>14</sup> *Монтегю, Элизабет* (1720—1800) — английская писательница, автор «Опыта о творениях и гении Шекспира...» (1769), «Апологии Шекспира, написанной в ответ на критику г-на Вольтера» (1777).

<sup>15</sup> *Энний* (239—169 до н. э.) — римский поэт, автор поэмы «Анналы», охватывающей историю Рима от бегства Энея из-под Трои до современности.

<sup>16</sup> *Ликофрон* (III в.) — греческий поэт и филолог.

<sup>17</sup> *И какая огромная разница между недостатками Корнеля в его хороших пьесах и недостатками всех произведений Шекспира!* — В «Заметках к «Юлию Цезарю» Шекспира», опубликованных в «Комментарии к Корнелю», Вольтер писал: «У Корнеля нет ни одной совершенной пьесы, за это его нельзя строго судить — у него почти не было образцов и не с кем было советоваться. Работал он слишком быстро; небрежен и язык его трагедий, в ту пору еще не достигший совершенства. Корнель не всегда преодолевал трудности рифмы, ярмо которой — одно из самых тяжелых; ведь часто приходится говорить не то, что хотелось бы сказать. Он неровен, как и Шекспир, и так же, как Шекспир, одарен великим талантом, но гений Корнеля находится в таком же отношении к гению Шекспира, в каком находится дворянин по отношению к человеку из народа, обладающему от природы таким же, как и у него, умом».

<sup>18</sup> *...перед императрицей римлян...* — Имеется в виду мать французской королевы Марии-Антуанетты — Мария-Терезия (1717—1780).

<sup>19</sup> *...как говорит г. Фонтенель в своих «Мирах»...* — Речь идет о «Беседах о множестве миров» (1686), сочинении французского писателя Бернара Ле Бовье Фонтенеля.

<sup>20</sup> ...прусский король...— Речь идет о Фридрихе II.

<sup>21</sup> ...которого не называют великим только потому, что у него не было брата...— В «Комментарии к Корнелию» Вольтер писал, что наименование «великий» дано Корнелию для того, чтобы отличить его не только от брата, Тома Корнелия, но и от остальных людей».

<sup>22</sup> ...то надобно осудить и четвертую книгу Вергилия — Речь идет о четвертой книге поэмы Вергилия «Энеида», тема которой — история любви Энея и Дидоны.

<sup>23</sup> ...слов «вы там будете, дочь моя» нет у Еврипида...— У Еврипида сказано: «Вы будете у алтаря».

<sup>24</sup> *Севинье, Мари де Рабютен Шангаль* (1626—1696) — французская писательница, автор писем, адресованных дочери, сыгравшей важную роль в литературной жизни XVII в. и в развитии французской прозы. Фраза, которую приводит ниже Вольтер, отсутствует в письмах г-жи де Севинье, но передает ее отношение к Расину.

<sup>25</sup> ...*divisos orbe Britannos* (латин.) — «отдаленных от мира британцев» — строчка из Вергилия («Буколики», эклога I, 67).

<sup>26</sup> *Я первым извлек крупницы золота из грязи, в которой увяз гений Шекспира...*— Речь идет о XVIII письме «Философских писем» Вольтера.

<sup>27</sup> *Я воздал должное англичанину Шекспиру, как и испанцу Кальдерону...*— Вольтер имеет в виду свой перевод отрывков из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» и трагедии Кальдерона «В этой жизни все истина и все ложь», опубликованный впервые в 1764 г. в «Комментарии к Корнелию».

<sup>28</sup> ...мы прощаем ему его комментарии к видениям Даниила и Апокалипсису — Интересуясь религиозными вопросами, Ньютон свои сочинения на религиозные темы при жизни не публиковал. Они были опубликованы после его смерти.

<sup>29</sup> *Лагарп, Жан-Франсуа* (1739—1803) — французский писатель и критик, поборник эстетики классицизма.

<sup>30</sup> *Черный принц* — Эдуард, принц Валлийский (1330—1376), старший сын английского короля Эдуарда III; получил прозвище из-за цвета своего вооружения, участник Столетней войны, прославился в битве при Пуатье, где взял в плен французского короля Иоанна Доброго.

<sup>31</sup> *Зевксис* (464—398 до н. э.) — греческий живописец; *Фидий* — (ок. 500—431 до н. э.) — великий греческий скульптор; *Тимофей* (ок. 450—360 до н. э.) — греческий поэт и музыкант.

## РАССУЖДЕНИЕ ПЕРЕВОДЧИКА ОБ «ИРАКЛИИ» КАЛЬДЕРОНА

<sup>1</sup> *Рассуждение переводчика...*— Перевод пьесы Кальдерона «В этой жизни все истина и все ложь» под названием «Ираклий, знаменитая комедия», а также «Рассуждение переводчика» были опубликованы впервые в «Комментарии к Корнелию» в 1764 г.

<sup>2</sup> *Меценат, Гай Цильний* (ок. 74 до н. э.—ок. 8 н. э.) — римский вельможа, организатор литературного кружка, в который входили Вергилий, Варий, Гораций и другие, ставившего своей целью привлечь таланты на службу идее принципата Августа. *Поллион, Гай Асиний* (75—4 до н. э.) — римский поэт, историк и государственный деятель, автор «Истории гражданской войны между Цезарем и Помпеем», а также комментариев к ряду авторов. Вергилий посвятил ему 4-ю эклогу «Буколик». Поллион основал первую публичную библиотеку в Риме. *Варий, Луций Руф* — римский поэт (I в. до н. э.), автор трагедии «Фиест», а также эпических поэм; по поручению Августа после смерти Вергилия подготовил издание «Энеиды».

<sup>3</sup> *Самаритянка* — Имеется в виду водокачка на Сене, доставлявшая воду в Лувр, Тюильри и близлежащие кварталы. Водокачка была украшена барельефом, изображающим евангельскую самаритянку у колодца.

<sup>4</sup> *Аполлон Палатинский* — Имеется в виду храм Аполлона в Риме, воздвигнутый на холме Палатин, рядом с дворцом Августа.

<sup>5</sup> *quibus est equus, et pater, et res* (латин.) — «у кого за душою звание, и род, и доход» (Гораций, Наука поэзии, ст. 246, пер. М. Гаспарова).

## СТАТЬИ ИЗ «ФИЛОСОФСКОГО СЛОВАРЯ»

«Философский словарь» был первоначально написан Вольтером в 1764 г. как вполне самостоятельное и законченное произведение. Его точное название — «Портативный философский словарь». Этот словарь множество раз переиздавался при жизни Вольтера под разными названиями, каждый раз с новыми дополнениями. Кроме того, в 1770—1772 гг. Вольтер опубликовал «Вопросы Энциклопедии», составленные главным образом из статей, опубликованных в Энциклопедии.

Издатели «Кельского» собрания сочинений Вольтера (1785—1787) в «Философский словарь» включили статьи из «Философского словаря», из «Вопросов Энциклопедии», статьи для Энциклопедии, не вошедшие в «Вопросы Энциклопедии», а также статьи, предназначенные для Большого словаря Французской Академии, и некоторые другие неопубликованные работы Вольтера. В этом виде «Философский словарь» переиздавался во всех последующих изданиях сочинений Вольтера, в том числе и в издании под редакцией Молана, с которого и сделаны публикуемые переводы.

## ДРЕВНИЕ И НОВЫЕ

<sup>1</sup> *Статья написана в 1770 г.* Название статьи связано со спором о древних и новых, разыгравшимся в конце XVII в. между Шарлем Перро (1628—1703) и Фонтенелем (1657—1757), с одной стороны, и Буало и Расином — с другой. В поэме «Век Людовика XIV» (1687) Ш. Перро, опираясь на идею прогресса, доказывал превосходство современных писателей над античными. Идеи этой поэмы получили дальнейшее развитие в «Параллелях между древними и новыми авторами» — серии диалогов, выходивших с 1688 по 1697 г. отдельными выпусками.

Сторонниками Перро были два его брата, Пьер и Клод Перро, а также Фонтенель, который в «Вольных рассуждениях о древних и новых авторах» (1688) целиком солидаризировался с Ш. Перро.

Против сторонников «новых» выступили Буало, Расин, Лафонтен и другие, доказывавшие превосходство прославленных писателей древности. Этот спор, закончившийся в 1700 г. примирительным письмом Буало к Ш. Перро, снова возобновился в 1714 г., когда де Ламотт выпустил свой перевод «Илиады», предпослав ему «Рассуждение о Гомере», в котором греческий поэт подвергался суровой критике. Против Ламотта выступила г-жа Дасье (1647—1720), защищая авторитет античных поэтов.

<sup>2</sup> *Нестор в «Илиаде»... начинает свою речь словами...*— Гомер, Илиада, Песнь I, ст. 260—268.

<sup>3</sup> *Лукреций, не колеблясь, утверждает...*— Лукреций Кар (95—53 до н. э.)— римский поэт, последователь философии Эпикура, автор философской поэмы «О природе вещей».

<sup>4</sup> *«Неужели,— говорит он,— наши стихи подобны нашему вину...»*— Гораций, Послания, кн. II, I, ст. 34.

<sup>5</sup> *“Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse...”* (латин.)— «Я негодую, когда не за то порицают, что грубо Сложены или некрасивы стихи, а за то, что недавно. Требуя чести, награды для древних, а не снисхождения... Тот рукоплещет, совсем не талант одобряя усопших: Нет, это нас он лишь бьет, ненавидя все наше, завистник!» (Гораций, Послания, кн. II, I, ст. 76—78, 88—89, пер. Н. Гинцбурга).

<sup>6</sup> *Додона*— город в центре Эпира со священной дубравой и оракулом Юпитера.

<sup>7</sup> *...в одной из од...*— «Соревнование», ода к г-ну Фонтенелю.

<sup>8</sup> *Талон, Омер* (1595—1652), *Биньон, Жером* (1589—1656)— видные французские судебные чиновники, члены Парижского парламента.

<sup>9</sup> *Тибулл* (ок. 59—ок. 19 до н. э.)— римский поэт, автор любовных элегий.

<sup>10</sup> *...до эпохи Плутарха...*— Для Вольтера греческим философом и писателем Плутархом (ок. 46—ок. 127) завершается классический период античной литературы.

<sup>11</sup> *Буало ограничился оправданием Гомера...*— Вольтер имеет в виду сочинение Буало «Критические размышления о Лонгине», в частности 9-е размышление.

<sup>12</sup> *Перро хоть и часто ошибался, но нередко бывал и прав...*— См.: Ш. Перро, Параллели между древними и новыми авторами.

<sup>13</sup> *Оч также вдоволь глумится над Перро и его сторонниками за их критику «Алкесты» Еврипида...*— Речь идет о предисловии Расина к трагедии «Ифигения». Брат Ш. Перро, Пьер Перро, в предисловии к переводу «Похищенного ведра» Тассони подверг резкой критике «Алкесту» Еврипида, в которой он находил множество несуразностей, оскорбляющих эстетическое и нравственное чувство. Вольтер во многом солидаризировался с П. Перро.



<sup>14</sup> *Плутарх сообщает о поединке Гестифиона и Кратера...*— См.: Плутарх, Сравнительные жизнеописания («Александр», гл. 47).

<sup>15</sup> *Квинт Курций* — римский историк I в. н. э., автор «Истории Александра».

<sup>16</sup> *...речь, которую Полифем держит у Еврипида...* — См.: Еврипид, Киклоп, ст. 320 и след.

<sup>17</sup> *Феспис* — первый греческий трагик (VI в. до н. э.).

<sup>18</sup> *Теренций* (195—159 до н. э.) — римский комедиограф.

<sup>19</sup> *Данкур, Флоран* (1661—1725) — французский комедиограф.

<sup>20</sup> *«Родогуна»* — трагедия П. Корнеля. Вольтер всегда высоко ценил развязку этой трагедии, считая ее одной из самых сильных во всем французском театре.

<sup>21</sup> *дарик* — персидская монета.

<sup>22</sup> *Гистасп* — отец персидского царя Дария I.

<sup>23</sup> *Варен, Жан* (1604—1672) — французский скульптор, занимался чеканкой медалей, был главным контролером Монетного двора.

<sup>24</sup> *Тимант* — греческий живописец (V в. до н. э.). Его шедевр, вызвавший множество подражаний, — «Жертвоприношение Ифигении».

<sup>25</sup> *Взгляните на шедевр Рубенса...*— П.-П. Рубенс (1577—1640) написал серию картин (21), посвященных жизни французской королевы Марии Медичи (1573—1642) под названием «Жизнь Марии Медичи».

<sup>26</sup> *...превозносивший поэму Фингала...* — Речь идет о поэме «Фингал» (1762) шотландского писателя Джеймса Макферсона (1736—1796). Эта поэма была выдана Макферсоном за подлинный шотландский эпос, создателем которого будто бы был сын Фингала Оссиан.

<sup>27</sup> *Георгий* — Культ св. Георгия Победоносца широко распространился в Англии начиная с эпохи крестовых походов. Английский король Ричард Львиное Сердце считал Георгия своим покровителем, св. Георгий был покровителем Ордена подвязки, учрежденного Эдуардом III в 1349 г.

<sup>28</sup> *Мартен* — Имеется в виду св. Мартен, епископ Турский (316—397).

<sup>29</sup> *Женевьева* — Св. Женевьева — покровительница Парижа. Согласно преданию, Женевьева (422—502) во время нападения гуннов на Лютецию (Париж) отговорила жителей покидать город, уверив их в том, что предводитель гуннов Аттила не причинит им вреда. Ее предсказание сбылось.

<sup>30</sup> *Дени* — первый епископ Парижа (III в.). Вокруг его имени сложилось множество легенд; согласно одной из них, Дени, после того как был казнен, поднялся, чтобы взять в руки свою отрубленную голову. Св. Дени обычно изображается с собственной головой в руках.

<sup>31</sup> *...полубог Михаил* — один из семи архангелов.

<sup>32</sup> Он сделал два шага и достиг тех мест, где сын великодушного Эдуарда ожидал сына неустрашимого Филиппа де Валуа — Имеется в виду битва при Пуатье, где произошла встреча сына английского короля Эдуарда III Эдуарда, прозванного «Черным принцем», с Иоанном, сыном французского короля Филиппа VI Валуа.

<sup>33</sup> «Если уж вы непременно хотите ласкать меня, отправимся на небо...» — вольное переложение Гомера («Илиада», кн. XIV, ст. 337—340).

<sup>34</sup> ...свидания Альцины с Роже и Армиды с Рено — Альцина и Роже — герои поэмы Ариосто «Неистовый Роланд» (1526), Армида и Рено — герои поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» (1575).

## ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<sup>1</sup> Статья «Драматическое искусство» написана в 1770 г.

<sup>2</sup> “*Rapet et circenses*” (латин.) — «Хлеба и зрелищ». Выражение римского поэта Ювенала: Рим «о двух лишь вещах беспокожно мечтает: хлеба и зрелищ» (Сатиры, X, ст. 81, пер. Д. Недовича и Ф. Петровского).

<sup>3</sup> Сей род искусства начинается повсюду с повозок Фесписа... — Вольтер имеет в виду следующий стих Горация: «Первым творенья свои посвятил трагической музе Феспис, который возил представленья свои на телеге» («Наука поэзии», ст. 275—276, пер. М. Гаспарова).

<sup>4</sup> “*Italia liberata da’Gothi*” (итал.) — «Италия, освобожденная от готов».

<sup>5</sup> «Торрисмондо» Тассо... — Трагедия «Торрисмондо» Торквато Тассо была написана в 1586 г.

<sup>6</sup> “*Auto sacramentale*” — духовное действо — возникло во второй половине XIII в., исполнялось первоначально тремя-четырьмя уличными актерами. Широкое распространение «autos sacramentales» получили в XVI—XVII вв., когда они превратились в пышные постановки аллегорического характера, близкие к мистериям, а отчасти и к моралите.

<sup>7</sup> «Матушка Дура» — Вольтер имеет в виду ассоциацию актерволюбителей «Беззаботные ребята», которые своим главой избирали «Принца дураков» и «Матушку Дуру». «Беззаботные ребята» славились исполнением фарсов и особенно соти — небольших, частично импровизационных комических пьесок, в которых буффонада нередко сочеталась с острой политической сатирой.

<sup>8</sup> “*Devocion de la missa*” (испан.) — «Таинство причастия».

<sup>9</sup> ...“*ite, comedia est*” (латин.) — «идите, комедия окончена».

<sup>10</sup> “*la Famosa comedia*” (испан.) — «знаменитая комедия».

<sup>11</sup> ...Вулкан, который приковывает Прометея к скале... — Имеется в виду трагедия Эсхила «Прикованный Прометей».

<sup>12</sup> ...разве нет в трагедии об Эвменидах... — Речь идет о трагедии Эсхила «Эвмениды».

<sup>13</sup> *Мы сталкиваемся с ними даже в «Сиде»* — Речь идет о трагедии испанского драматурга Гильена де Кастро (1569—1631) «Юность Сиды».

<sup>14</sup> *Арди и Гарнье...* — Арди, Александр (ок. 1560 — ок. 1631) — французский драматург. Гарнье, Робер (1534 или 1544—1590) — французский драматург и поэт, близкий к Плеяде.

<sup>15</sup> *Джонсон, Сэмюэл (1709—1784)* — английский критик, эссеист и филолог. Вольтер имеет в виду его предисловие к изданию сочинений Шекспира (1765).

<sup>16</sup> *“Et penitus toto divisos orbe Britannos” (латин.)* — «И до британцев далеко, от мира всего отдаленных» (Вергилий, Буколики, эклога I, ст. 67).

<sup>17</sup> *Взгляните на точный перевод первых трех актов «Юлия Цезаря» Шекспира...* — Речь идет об издании сочинений Корнеля (1764), снабженном комментариями Вольтера. Перевод «Юлия Цезаря» сделан Вольтером.

<sup>18</sup> *«Смерть Цезаря»* — Речь идет о трагедии Шекспира «Юлий Цезарь».

<sup>19</sup> *Не следует забывать также о прекрасном и незабываемом монологе Гамлета, который был воспроизведен на французском языке...* — Монолог Гамлета «Быть или не быть» был переведен на французский язык Вольтером в XVIII письме «Философских писем».

<sup>20</sup> *Строки, которые произносит в пятом акте этот выдающийся деятель...* — Монолог Катона был переведен Вольтером в XVIII письме «Философских писем».

<sup>21</sup> *«Федра»* — Речь идет о трагедии Ж. Расина.

<sup>22</sup> *«Ифигения в Авлиде»* — Речь идет о трагедии Ж. Расина.

<sup>23</sup> *...некий шотландский судья...* — Речь идет о Генри Хоуме, лорде Кейме, шотландском адвокате, моралисте и критике (1696—1782), авторе труда «Основы критики» (1762).

<sup>24</sup> *Ипполит, Ксифарес, Антиох, Баязет* — герои трагедий Расина.

<sup>25</sup> *...рукоплескала влюбленной Электре и четырехугольнику двух влюбленных пар...* — Речь идет о трагедии Кребийона «Электра».

<sup>26</sup> *Бенуа, Антуан (1632—1717)* — французский скульптор, прославившийся своими восковыми фигурами, носившими название «кружки». Знамениты его восковые портреты королевской четы, находившиеся в покоях Людовика XIV в Версале.

<sup>27</sup> *Констанс в трагедии Матье говорит...* — цитата из трагедии «Триумф Лиги» (1607) Р.-Ж. Нере, а не Матье, как ошибочно утверждает Вольтер. Матье — автор трагедии «Гизиада».

<sup>28</sup> *Акомат* — герой трагедии Ж. Расина «Баязет».

<sup>29</sup> *Роксана и Монима* — Роксана — героиня трагедии Расина «Баязет»; Монима — героиня трагедии Расина «Митридат».

<sup>30</sup> *Мы уже говорили в другом месте...* — См. введение к «Опыту о правах», гл. XXXIII («Как только прекрасное и возвышенное станут чем-то обычным, не будет ни возвышенного, ни прекрасного»).

<sup>31</sup> *Аббат д'Обиньяк* — Д'Обиньяк, Франсуа-Эделен (1604—1676) — автор трактата по теории театра «Практика театра», сыгравшего важную роль в формировании канонов трагедии классицизма; известен педантичными придирками к Корнелию. Д'Обиньяк написал четыре трагедии: «Циминда, или Две жертвы» (1642), «Орлеанская девиственница» (1642), «Зенобия» (1647), «Мученичество св. Катерины» (1650), не имевшие успеха. Какую именно из них имеет в виду Вольтер — сказать трудно.

<sup>32</sup> *...госпожа де Сотанвиль* — персонаж из комедии Мольера «Жорж Данден» (1668).

<sup>33</sup> *...графиня д'Эскарбаньяс* — героиня одноименной комедии Мольера (1671).

<sup>34</sup> *«Игрок»* — комедия Жана Франсуа Реньера (1656—1709), поставлена в 1696 г.

<sup>35</sup> *Детуш* — настоящее имя Филипп Нерико (1680—1754) — французский драматург. «Тщеславный» (1732) — его лучшая комедия.

<sup>36</sup> *...в одной из них, сыгранной в 1732 году...* — Речь идет о комедии Вольтера «Чудаки, или Господин с Зеленого Мыса».

<sup>37</sup> *...мадемуазель Кино* — Имеется в виду французская актриса Жанна-Франсуаза Кино-Дюфрен (1699—1783).

<sup>38</sup> *Лашоссе, Пьер-Клод Нивель де* (1692—1754) — французский драматург, создатель жанра нравоучительной, так называемой «слезной комедии». В комедии «Модный предрассудок» (1735) еще сохраняется комический элемент, который в последующих пьесах Лашоссе исчезает.

<sup>39</sup> *«Орфей»* — опера Луиджи Росси (1598—1653) на либретто Ф. Бутти.

<sup>40</sup> *Ахелай (миф.)* — речной бог.

<sup>41</sup> *“La nozze di Peleo e di Fetide” (итал.)* — «Свадьба Пелея и Фетиды» — опера итальянского композитора Пьетро Франческо Кавалли (1602—1676), поставлена в 1639 г.

<sup>42</sup> *...и почти столько же глумливых песенок...* — Вольтер имеет в виду стихотворные памфлеты на кардинала Мазарини (так называемые «мазаринады»), получившие широкое распространение в период Фронды.

<sup>43</sup> *Перрен, Пьер* (1620—1675) — французский писатель, автор текста первой французской оперы «Помона» (1671).

<sup>44</sup> *Камбер, Робер* (1628—1677) — французский композитор, автор оперы «Помона».

<sup>45</sup> *“Hercole amante”* — «Влюбленный Геракл», опера Кавалли (1662).

<sup>46</sup> *«Кадм»* — «Кадм и Гермiona», опера поставлена в 1673 г.

<sup>47</sup> «Алкеста» — опера поставлена в 1674 г.

<sup>48</sup> «Атис» — опера поставлена в 1676 г.

<sup>49</sup> «Прозерпина» — опера поставлена в 1680 г.

<sup>50</sup> Броссет, Клод (1671—1743) — адвокат из Лиона, основал Лионскую Академию (1724), в 1716 г. издал сочинения Буало с историческими комментариями.

<sup>51</sup> «Роланд» — опера поставлена в 1685 г.

<sup>52</sup> «Армида» — опера поставлена в 1686 г.

<sup>53</sup> ...принадлежащей автору нескольких плохих опер и комедий... — Речь идет о драматурге и либреттисте Луи Каюзаке (1700—1759).

### ПРЕКРАСНОЕ

<sup>1</sup> Статья «Прекрасное» написана в 1764 г., переработана в 1770 г.

<sup>2</sup> «Когда человек, пройдя очищение...» — цитата из диалога Платона «Федр», 251.

<sup>3</sup> Конфуций (551—479 до н. э.) — древнекитайский мыслитель. Вольтер проявлял к Конфуцию интерес, находил в его сочинениях «самую чистую мораль без всякой мошеннической окраски», своих друзей по Энциклопедии называл «братьями во Конфуции» (см. письма к Гельвецию от 13/VIII 1762 г. и к Сидевиллю от 10/X 1762 г.). Вольтер считал, что существуют некие незывлемые нравственные принципы, которые «сама природа вписала в наше сердце» и которые можно обнаружить у мыслителей разных времен и народов.

<sup>4</sup> Кодр — легендарный афинский царь, пожертвовавший собой и тем спасший свой народ от нашествия дорийцев.

<sup>5</sup> Аттире, Жан-Дени (1702—1768) — иезуит, занимался живописью, уехал в Китай, где пользовался успехом как живописец при императорском дворе, умер в Пекине.

### БУФФОНАДА, БУРЛЕСК

<sup>1</sup> Статья «Буффонада, бурлеск» написана в 1770 г.

<sup>2</sup> Менаж вслед за Сомзэом... — Менаж, Жиль (1613—1692) — французский филолог, много занимавшийся вопросами этимологии. Сомзэ, Клод (1598—1653) — французский филолог.

<sup>3</sup> Феспис был шутом раньше, чем Софокл стал великим мужем — Феспис — греческий поэт и актер VI в., считавшийся основателем трагедии. Называя его шутком, Вольтер имел в виду следующие строки из «Науки поэзии» Горация:

«Первым творенья свои посвятил трагической музе Феспис, который возил представляенья свои на телеге. А исполнителям их он суслом вымазывал лица» (ст. 274—280, пер. М. Гаспарова).

<sup>4</sup> ...и Рафаэль не гнушался рисовать гротески — Первоначально слово «гротеск» означало особый тип орнамента, открытого в конце XIV в. при раскопках подземных помещений — гротов в Риме (отсюда и название) — и представлявшего собой узор из причудливых сплетений фигур людей и животных. В эпоху Возрождения он широко использовался, гротеском были, в частности, расписаны Рафаэлем ватиканские лоджии (1515—1519).

<sup>5</sup> Конде, Луи де (1621—1686) — крупный военачальник, герой Тридцатилетней войны, участник Фронды.

<sup>6</sup> Тюренн, Анри (1611—1675) — французский маршал.

<sup>7</sup> Ларошфуко, Франсуа де (1613—1680) — французский писатель-моралист, автор «Мемуаров», а также «Размышлений и максим», участник Фронды.

<sup>8</sup> Монтозье, Шарль де (1610—1690) — воспитатель дофина.

<sup>9</sup> Бовилье, Франсуа-Оноре (1610—1687) — один из вельмож Людовика XIV, покровительствовал писателям.

<sup>10</sup> г-жа де Монтеспан, Франсуаза-Атенаис де Рошшуар Мортемар (1640—1707) — фаворитка Людовика XIV.

<sup>11</sup> В моде был «Жодле» Скаррона — Скаррон, Поль (1610—1660) — французский поэт, прозаик и драматург. «Жодле, или Господин-слуга» — комедия, рассчитанная на исполнение фарсового актера Жюльена Бедо, была написана в 1645 г.

<sup>12</sup> «Война мышей и лягушек» — Поэма написана в конце VI — начале V в. до н. э., носит пародийный характер: стилем «Илиады» излагается комическая борьба мышей и лягушек.

<sup>13</sup> «Дон Яфет Армянский» — комедия Скаррона (1653), написанная под сильным влиянием испанского театра.

<sup>14</sup> «Вергилий наизнанку» — бурлескная поэма Скаррона, пародирующая героический эпос. (1648—1652).

<sup>15</sup> ...если не считать того, что произошло в его доме после его кончины — Вольтер намекает, что жена Скаррона после смерти писателя была приближена ко двору, получила титул маркизы де Ментенон и стала сначала фавориткой, а потом женой Людовика XIV.

<sup>16</sup> ...«Налой» Буало... — В поэме Буало «Налой» (1674—1683), в отличие от бурлескной поэзии, трактующей высокие сюжеты в низменном стиле, забавная история ссоры двух прелатов излагается в высоком стиле героического эпоса.

<sup>17</sup> Берни, Франческо (1498—1535) — итальянский поэт и писатель бурлескного стиля, автор комедии «Катарина» и «Диалога против поэтов».

<sup>18</sup> Мауро, Джованни (1490—1536) — итальянский писатель, автор произведений бурлескного стиля.

<sup>19</sup> Дольчи, Лодовико (1508—1568) — итальянский писатель, автор комедий и поэмы «Первый подвиг Роланда».

<sup>20</sup> *“Capitolo del forno”* — шутливая поэма «О пекарне».

<sup>21</sup> *Дефонтен, Пьер-Франсуа* (1685—1745) — враг просветителей, в частности Вольтера, был заключен в тюрьму Бисетр по обвинению в распущенности.

<sup>22</sup> *Батлер, Семюэль* (1612—1680) — английский писатель, автор бурлескной поэмы «Гудибрас» написанной не без влияния Скаррона. Поэма «Гудибрас» оказалась созвучной Вольтеру своим антипуританским духом.

<sup>23</sup> *...доктор Гарт в своей поэме о распре аптекарей и лекарей...* — Вольтер имеет в виду поэму Семюэля Гарта «Аптека» (1647).

<sup>24</sup> *...Прайор в «Истории души»...* — Вольтер имеет в виду поэму английского писателя Метью Прайора (1664—1721) «Альма, или Путь ума», где излагается история человеческого разума, перебиваемая сатирическими выпадами против неразумия во всех его формах.

<sup>25</sup> *“Brillant Shelling”* (англ.) — «Блестящий шиллинг».

<sup>26</sup> *Ферфакс, Томас* (1612—1671) — английский генерал, принявший активное участие в событиях революции на стороне Кромвеля.

<sup>27</sup> *...“doggerel rhymes”* (англ.) — бурлескные стихи.

<sup>28</sup> *...“stilo Bernesco”* (итал.) — шутливый стиль.

<sup>29</sup> *“Give us playthings for our old age”* (англ.) — «Дай нам игрушки на старость лет».

<sup>30</sup> *Федр* — римский баснописец (I в. н. э.), многие сюжеты своих басен заимствовал у Эзопа.

## ДАНТЕ

*Статья «Данте»* написана в 1765 г.

<sup>1</sup> *Правда, он был приором...* — Политическая деятельность Данте началась с 1295 г. В течение двух месяцев, с 15 июня по 15 августа 1300 г., Данте был одним из семи приоров Флоренции.

<sup>2</sup> *Он родился в 1260 году...* — Данте родился в 1265 г. Год рождения подтвержден хроникой Джованни Виллани.

<sup>3</sup> *Бейль, Пьер* (1647—1706) — французский писатель и философ, автор «Исторического и критического словаря» (1695—1697).

<sup>4</sup> *currente calamo* (латин.) — скорописью.

<sup>5</sup> *Они делились также на гвельфов и гибеллинов* — Гибеллины и гвельфы — враждующие политические партии Флоренции. Гибеллины ориентировались на императорскую власть, гвельфы — на папскую; впоследствии партия гвельфов распалась на «белых» и «черных». В изгнании «белые» гвельфы заключили союз с гибеллинами.

<sup>6</sup> *Бонифаций VIII* — римский папа (1294—1303).

<sup>7</sup> *Филипп IV Красивый* — французский король (1285—1314).

<sup>8</sup> *...утверждают, однако, что он совершил путешествие в Париж...* — Боккаччо утверждал, что Данте отправился в Париж в 1307—1308 гг. для усовершенствования своих знаний.

<sup>9</sup> *Генрих VII* — германский император (1308—1313). Данте возлагал надежды на Генриха VII, видя в нем идеального монарха, способного принести Италии мир и единство.

<sup>10</sup> *маркиз Маласпина* — верховный капитан гвельфской лиги в Тоскане, покровитель Данте. У маркиза Маласпина Данте жил осенью 1306 г. и даже выполнял его дипломатические поручения.

<sup>11</sup> *...князь Вероны* — Кан Гранде делла Скала, покровитель и друг Данте; после смерти Генриха VII Данте некоторое время жил в Вероне.

<sup>12</sup> *...в возрасте пятидесяти шести лет* — Данте умер 14 сентября 1321 г.

## ИЗЯЩЕСТВО

<sup>1</sup> *Статья «Изящество»* напечатана в V томе Энциклопедии в 1755 г.

<sup>2</sup> *“Elegans signum” (латин.)* — изображение изящное, изысканное.

<sup>3</sup> *“Signum rigens” (латин.)* — изображение возвышенное, строгое.

<sup>4</sup> *“Vitii, non laudis fuit” (латин.)* — было пороком, а не заслугой.

<sup>5</sup> *...bellus homuncio (латин.)* — красавчик.

<sup>6</sup> *...sermoni propior (латин.)* — «пишет, как говорит» (цитата из Горация. Сатиры, кн. I, сат. IV, ст. 42).

<sup>7</sup> *Похвала изяществу Фидиева «Юпитера»...* — Подобное противопоставление греческих скульпторов Фидия и Праксителя встречается и в «Эстетике» Гегеля. Стиль Фидия Гегель определяет как «величайшую жизненность в прекрасном тихом величии»; искусство же Праксителя, утверждает Гегель, «начинает приближаться к более мягкой грации и изяществу фигуры», оно больше обращено к зрителю и потому больше заботится об изяществе отделки.

## ЭПОПЕЯ

*Статья «Эпопея»* написана в 1771 г.

<sup>1</sup> *Фересид* — греческий философ VI в. до н. э., автор «Теогонии», которая слывет наиболее древним произведением греческой прозы.

<sup>2</sup> *Лин* — согласно фиванской легенде, сын музы Урании — сказочный певец и величайший знаток музыки; вступил в состязание с Аполлоном и был убит последним. Согласно другой версии, обучал Геракла игре на кифаре, и когда наказал своего ученика, Геракл ударил его кифарой и убил.

<sup>3</sup> *Тамирис* — фракийский певец, внук Аполлона, дерзнувший его вызвать на соревнование муз; в наказание был ослеплен, лишен голоса и умения играть на лютне.

<sup>4</sup> *Мусей* — полубогославный греческий поэт, по преданию, ученик Орфея, его считали первым жрецом Элевсинских мистерий и приписывали ему поэмы «Теогония», «Гигантомахия», «Наставления сыну Эвмону» и др.

<sup>5</sup> *В седую старину похитил Прометей...* — Это не столько перевод Гесиода, сколько вольное переложение (ср.: Гесиод, Труды и дни, ст. 50—93).



<sup>6</sup> *Железный век — век осады Фив и Трои...* — ошибка Вольтера: по Гесиоду, век осады Трои и Фив — век героев, четвертый век; железный — пятый век — тот, в котором живет сам поэт.

<sup>7</sup> *Здесь же мы находим впервые басню о соловье, попавшем в когти ястреба* — впоследствии эта басня была разработана Лафонтеном (см. «Басни», кн. IX, басня XVIII).

<sup>8</sup> *Ксенофонт* (ок. 430—354 до н. э.) — греческий историк. Вольтер имеет в виду его сочинение «Киропедия», где в форме повести о жизни основателя Персидской монархии Кира Ксенофонт излагает свои политические и нравственные идеи.

<sup>9</sup> *Катон, Марк Порций* (234—149 до н. э.) — римский политический деятель и писатель. Вольтер имеет в виду его трактат «Сыну Марку», представляющий назидательную энциклопедию, и примыкающую к нему «Поэму о нравах», сохранившуюся в отрывках.

<sup>10</sup> *...удостоились подражания Вергилия* — Имеется в виду поэма Вергилия «Георгики».

<sup>11</sup> *...дни Марафона, Фермопил, Платей, Саламина* — Имеются в виду битвы между греками и персами при Марафоне (490 до н. э.), Фермопилах (480 до н. э.), Платеях (479 до н. э.) и при Саламине (480 до н. э.).

<sup>12</sup> *Тиртей* (VII—VI вв. до н. э.) — греческий поэт.

<sup>13</sup> *...подобно прусскому королю в наши дни.* — Речь идет о Фридрихе II.

<sup>14</sup> *Бушардон, Эдм.* (1698—1762) — французский скульптор.

<sup>15</sup> *Евстафий, епископ Фессалоникийский* — византийский писатель XII в., автор комментариев к Пиндару и Гомеру.

<sup>16</sup> *...это признает Гораций...* — Имеется в виду следующая строка из «Науки поэзии»:

«Не рассержусь, когда задремать случится Гомеру...» (ст. 359).

<sup>17</sup> *Даже Поп, сам переводивший греческого поэта...* — А. Поп целиком перевел «Илиаду»; в специальном предисловии он противопоставил Гомера Вергилию, сравнивая греческого поэта с самой природой.

<sup>18</sup> *Жирардон, Франсуа* (1628—1715) — французский скульптор.

<sup>19</sup> «*...Molle atque facetum...*» (латин.) — «Добрые сельские музы нежные, тонкое чувство Вергилию в дар ниспослали» (Гораций, Сатиры, кн. I, сат. X, ст. 44—45, пер. М. Дмитриева).

<sup>20</sup> *Лукан, Марк Анней* (39—65) — римский поэт, автор поэмы «Фарсалия, или О гражданской войне», описывающей борьбу между Цезарем и Помпеем (49—47 до н. э.).

<sup>21</sup> *Буало порицал мишурный блеск Тассо...* — Вольтер имеет в виду IX сатиру Буало.

<sup>22</sup> *...что говорится о Тассо в «Опыте об эпической поэзии»* — Имеется в виду VII глава, посвященная Т. Тассо. «Опыт об эпической поэзии», предпосланный позже «Герриаде», был написан Вольтером на английском языке, перевод на французский осуществлял аббат Дефонтен; в этом переводе он был издан как послесловие к «Герриаде» в 1732 г.

<sup>23</sup> *«Морганте»* — бурлескная поэма итальянского поэта Лунджи Пульчи (1432—1484).

<sup>24</sup> *«Влюбленный Роланд»* — поэма итальянского поэта Маттео-Мария Боярдо (1411—1494).

<sup>25</sup> *«Кассандр»* — драгоценный роман французского писателя Готье де Кост де Ла Кальпренеда (1610—1663).

<sup>26</sup> *«...как однажды сказал Поп...»* — Слова сказаны Попом Вольтеру в личной беседе.

<sup>27</sup> *Расин, Луи* (1692—1763) — сын Ж. Расина, автор стихов религиозного содержания, переводчик поэмы Мильтона *«Потерянный и возвращенный рай»* (1742), а также *«Размышлений о поэзии»* (1742).

<sup>28</sup> *“molle et facetum”* (латин.) — «изящно и забавно» (цитата из *«Сатир»* Горация).

<sup>29</sup> *Мирабо, Жан-Батист* (1675—1760) — французский писатель и переводчик *«Неистового Роланда»* Ариосто (1741) и *«Освобожденного Иерусалима»* Тассо (1724).

<sup>30</sup> *«...кардиналу д'Эсте...»* — Имеется в виду кардинал Ипполито д'Эсте (1479—1520), на службе у которого одно время находился Ариосто.

<sup>31</sup> *“Messer Lodovico, dove avete pigliato tante coglionerie?”* (итал.) — «Господин Лодовико, где вы набрали столько чепухи?»; *“Dove avete pigliato tante cose divine?”* — «Где вы набрали столько божественных вещей?»

<sup>32</sup> *“il divino Ariosto”* (итал.) — божественный Ариосто.

<sup>33</sup> *«Прежде я не осмеливался причислять его к эпическим поэтам...»* — Речь идет о VII главе *«Опыта об эпической поэзии»*.

<sup>34</sup> *Спенсер, Эдмунд* (1552—1599) — английский поэт эпохи Возрождения.

<sup>35</sup> *Клавдиан, Клавдий* (ок. 360—404) — римский поэт. Его поэма *«Гигантомахия»* сохранилась в отрывках на греческом языке.

<sup>36</sup> *«...в апокрифических книгах, приписываемых Еноху...»* — Книга Еноха — апокрифическая книга Ветхого завета.

<sup>37</sup> *Рочестер, Джон Вильмонт* (1647—1680), *Роскомон, Уентуорт Диллин* (1630—1655), *Уоллер, Эдмунд* (1606—1687), *Коули, Абрахам* (1618—1667) — английские поэты эпохи Реставрации.

<sup>38</sup> *«...автор «Генриады»...»* — Вольтер.

## УМ. ОСТРОУМИЕ

<sup>1</sup> *Первый раздел статьи* был написан Вольтером в 1744 г. и опубликован под названием *«Письмо об уме»*; второй раздел — в 1755 г., опубликован в V томе Энциклопедии.

<sup>2</sup> *«Приаму и Гекубе не до эпиграмм...»* — Имеется в виду II песня поэмы Вергилия *«Энеида»*, в которой описывается гибель Трон.

<sup>3</sup> *«Дидона не вздыхает мадригалами...»* — Имеется в виду IV песня *«Энеиды»*.

<sup>4</sup> *Демосфен не выражается красиво, когда воодушевляет афинян на войну...*— Греческий оратор Демосфен (384—322 до н. э.) призывал афинян на борьбу с Филиппом Македонским.

<sup>5</sup> *«Золотое руно»* — поздняя трагедия П. Корнеля (1660).

<sup>6</sup> *Амио, Жак* (1513—1593) — один из крупнейших эллинистов своего времени, переводчик на французский язык сочинений Плутарха. Именно его перевод создал Плутарху славу не только во Франции, но и во всей Европе. Любопытно отметить, что английский перевод Нортса, которым пользовался Шекспир, был сделан не с подлинника, а с французского перевода Амио.

<sup>7</sup> *«Ты говоришь метко, да не к месту»* — неточная цитата. В переводе Амио сказано: «ты говоришь то, что нужно, впрочем, говорить этого не следовало» (слова из перевода «Изречений лакедемонян»).

<sup>8</sup> *Роллен, Шарль* (1661—1741) — французский гуманист и историк, ректор университета, автор трудов по древней истории, истории Рима, а также «Трактата об образовании»,

<sup>9</sup> *Флешье, Эспри* (1632—1710) — епископ, религиозный проповедник, прославившийся своими надгробными речами, из которых особенно знаменита речь, посвященная маршалу Тюренну.

<sup>10</sup> *...почти сравнялся с непревзойденным Боссюэ...* — Полемизируя с исторической концепцией Боссюэ, Вольтер, однако, высоко ценил его литературный стиль. В «Храме вкуса» (изд. в 1733 г. в Амстердаме) мы читаем: «Боссюэ — единственный француз, обладающий настоящим красноречием».

<sup>11</sup> *Подобное обращение было бы к месту в Риме... или в Лондоне...* — Речь идет о Гнее Помпее Старшем (106—48 до н. э.), он боролся с Цезарем при Фарсале, потерпел поражение, бежал в Египет, где был убит; Карл I (1600—1649) — английский король, казненный во время революции. Вольтер был склонен проводить параллель между гражданскими войнами в Риме и английской революцией (см. «Философские письма»).

<sup>12</sup> *...в связи с потерей генерала Мерси...* — Ф. Мерси — немецкий генерал, участник Тридцатилетней войны, потерпевший поражение и погибший в битве при Нордлингене (1645).

<sup>13</sup> *...сочиненный человеком любезным...* — Автор либретто балета «Триумф искусств» — Удар де Ламотт.

<sup>14</sup> *Перро, Клод* (1613—1688) — французский натуралист, писатель и архитектор.

<sup>15</sup> *Гамильтон, Антуан* (1646—1720) — французский поэт, по происхождению ирландец, представитель так называемой «легкой поэзии», был близок к кружку поэтов, группировавшихся вокруг герцога Вандомского (Общество Тампля), к которому принадлежал и молодой Вольтер.

<sup>16</sup> *Маро, Клеман* (1495—1544) — французский поэт эпохи Возрождения.

<sup>17</sup> *Луцилий* — римский поэт II в. до н. э., первый, начавший писать сатиры гекзаметром.

<sup>18</sup> *Бурдалу, Луи* (1632—1704) — религиозный проповедник и оратор, член ордена иезуитов.

<sup>19</sup> *rem verba sequuntur* (латин.) — «а уяснится предмет — без труда и слова подбирается» (Гораций, Наука поэзии, ст. 311).

<sup>20</sup> *Мальбранш, Никола* (1638—1715) — французский философ, последователь Декарта.

<sup>21</sup> *Буур, Доминик* (1628—1702) — французский филолог и писатель, член ордена иезуитов.

<sup>22</sup> *Де Ла Саблиер, Жан-Гранулле* (1627—1700) — французский композитор, автор книги «Мадригалы и песни серьезные и застольные» (1704).

<sup>23</sup> *Берто, Жан* (1552—1611) — французский поэт, с 1606 г. епископ Сеезский; продолжатель традиций Ронсара и предшественник Малерба.

<sup>24</sup> *...некий весьма умный человек...* — Речь идет об Ударе де Ламотт.

### ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ

<sup>1</sup> *Статья «Преувеличение»* написана в 1771 г.

<sup>2</sup> *Ксеркс* — персидский царь (485—465 до н. э.).

<sup>3</sup> *“Omnis homo mendax”* (латин.) — «Всякий человек лжив».

<sup>4</sup> *Если один видел капусту величиной с дом...* — намек на басню Лафонтена «Вероломный хранитель» (кн. IX, басня I).

<sup>5</sup> *Гильен де Кастро-и-Бельвис* (1569—1631) — испанский драматург, автор двух драм, посвященных герою Руи Диасу — «Юность Сиды» и «Подвиги Сиды»; первая из них была переработана П. Корнелем в трагикомедии «Сид».

<sup>6</sup> *Жуан Батиста Диаманте* (1625—1681) — испанский драматург, автор драмы «Человек, который уважает своего отца» (1658), написанной в подражание «Сиду» Корнея.

<sup>7</sup> *...когда Август говорит...* — П. Корнель, Цинна, акт II, сцена I.

<sup>8</sup> *...Септим или Ахиллас...* — Септим — римский трибун, находившийся на службе у египетского царя Птолемея XIV. Ахиллас — министр египетского царя Птолемея XIV; ему принадлежала инициатива убийства Помпея.

<sup>9</sup> *Юный Птоломей еще более впадает в преувеличение...* — См.: П. Корнель, Смерть Помпея, акт I, сцена I.

### БАСНЯ

<sup>1</sup> *Статья «Басня»* написана в 1771 г.

<sup>2</sup> *Халдея* — греческое название Вавилона.

<sup>3</sup> *Тир* — древнее название Финикии.

<sup>4</sup> *...со времен Судей...* — Судьи — вожди древних евреев после Моисея.

<sup>5</sup> *Книга Судей* — одна из канонических книг Библии.

<sup>6</sup> *Басня о животе и членах, которой воспользовались для усмирения мятежа в Риме...* — Согласно преданию, римский консул Менений Агриппа (VI в. до н. э.) уговорил восставших плебеев, удалившихся на Священную гору, вернуться в Рим, рассказав им басню о животе и членах тела.

<sup>7</sup> *...как ее передает Гесиод...* — См.: Гесиод, *Космогония*, ст. 188—206.

<sup>8</sup> *...басня о Матроне Эфесской* — история о том, как неутешная вдова, печалющаяся в могильном склепе над телом мужа, вступает в связь с воином, охранявшим трупы повешенных преступников, а когда один из этих трупов оказывается украденным родственниками казненного, вдова отдает солдату тело покойного мужа, чтобы тот мог его вздернуть на виселицу. История Матроны Эфесской — вставная новелла в романе Петрония «Сатирикон».

<sup>9</sup> *...басня о Безумии...* — Вольтер имеет в виду басню французской писательницы Луизы Лабе (1526—1566) «Спор безумия и любви». Этот сюжет впоследствии обработал Лафонтен (кн. XII, басня XIV).

<sup>10</sup> *Галлей, Эдмонд* (1656—1742) — известный английский астроном.

<sup>11</sup> *Г-жа Ла Саблиер, Маргарита* (1636—1693) — образованная светская дама. Лафонтен был частым посетителем ее салона.

<sup>12</sup> *«Дафна»* — опера, написанная Лафонтеном для Люлли; однако Люлли отказался сочинить для нее музыку.

<sup>13</sup> *Сантель, Жан* (1630—1697) — автор религиозных гимнов на латинском языке.

<sup>14</sup> *Николь, Пьер* (1625—1695), *Арно, Антуан* (1612—1694) — видные яansenистские богословы, авторы книги «Логика Пор-Рояля» и других религиозных сочинений.

<sup>15</sup> *Св. Медард* (456 или 480—557) — епископ Нуайона.

<sup>16</sup> *Эвхарисса* — персонаж из романа Фенелона «Приключения Телемаха», нимфа, полюбившая Телемаха.

<sup>17</sup> *Плюш, Нозль-Антуан* (1688—1761) — французский ученый и литератор.

<sup>18</sup> *Вертумн и Помона (миф.)* — римские божества произрастания садовых плодов и фруктовых деревьев.

<sup>19</sup> *Иксион* — мифический царь лапифов, пожелавший обладать Герой. Зевс обманул его, создав облако, принявшее облик богини. В результате союза Иксиона и призрака родился Кентавр. Иксион хвастался своей мнимой победой, за что был жестоко наказан Зевсом.

<sup>20</sup> *...приключения двух близнецов...* — Имеется в виду комедия Плавта (ок. 250 — ок. 184 до н. э.) «Менехмы».

<sup>21</sup> *«Золотая легенда»* — сборник житий святых, составленный монахом Жаком де Воражинном (1228—1298).

<sup>22</sup> *«Прозерпина»* — опера Люлли на либретто Кино, поставленная в 1680 г.

<sup>23</sup> *Тантал (миф.)* — лидийский царь. Желая испытать всеведение богов, он угостил их мясом своего сына Пелопса, за что был жестоко наказан Зевсом, поместившим Тантала в Тартар и обрекшим его на вечную жажду и голод.

<sup>24</sup> *Ликаон (миф.)* — царь Аркадии, превращенный в волка за то, что предложил Юпитеру, сидевшему у него за столом в облике простого смертного, мясо убитого им ребенка.

<sup>25</sup> *Бавкида и Филемон (миф.)* — чета престарелых крестьян, живших в неизменной любви и дружбе.

<sup>26</sup> *Генрих VIII (1491—1547)* — английский король.

<sup>27</sup> *Маргарита Анжуйская (1429—1482)* — жена английского короля Генриха VI.

<sup>28</sup> *Вильгельм III* — Вильгельм Оранский (1650—1702), провозглашенный английским королем после так называемой Славной революции 1688 г.

<sup>29</sup> *Рапен-Туарас, Поль (1671—1725)* — французский историк.

## ГЕНИИ

<sup>1</sup> *Статья «Гений»* написана в 1771 г.

<sup>2</sup> *...демон Сократа...* — Греческий философ Сократ (470—399 до н. э.) под «демоном» понимал внутренний божественный голос, по сути, голос совести, которому человек должен внимать.

<sup>3</sup> *...как говорит Платон...* — См. диалог «Пир», 202.

<sup>4</sup> *«Не можем мы также сказать...»* — цитата из сочинения Августина «О граде божьем», кн. IX, гл. XII.

<sup>5</sup> *“ingenium quasi ingenuum” (латин.)* — дарования, как бы данные нам природой.

<sup>6</sup> *...те зерна пшеницы, которыми индийский царь пожелал его наградить* — По преданию, изобретатель шахмат попросил у царя в награду зерна пшеницы, которые должны были заполнить шахматную доску, причем первую клеточку — одно зерно, вторую — два, третью — четыре — и т. д., каждый раз удваивая число. В конце концов оказалось, что всего зерна страны не хватило бы, чтобы заполнить шахматную доску.

<sup>7</sup> *Статья «Гений» в большом Словаре...* — Речь идет о статье «Гений», написанной для Энциклопедии Д. Дидро (1713—1784) и Луи Жокурром (1704—1779) — одним из энциклопедистов.

<sup>8</sup> *Мы уже заметили в другом месте...* — в статье «Франция, французский язык».

<sup>9</sup> *Рамо, Жан-Филипп (1683—1744)* — выдающийся французский композитор и музыкальный теоретик, основоположник учения о гармонии.

## СТИЛЬ ЖАНРА

<sup>1</sup> Статья «Стиль жанра» опубликована в VII томе Энциклопедии в 1757 г.

<sup>2</sup> *Тенирс, Давид* (1582—1649) — художник фламандской школы.

<sup>3</sup> “*Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error*” (латин.) — «Как увидал, так погиб, заблуждением был черным охвачен» (Вергилий, Буколики, эклога I, ст. 41, пер. С. Шервинского).

<sup>4</sup> *Дидона* — героиня поэмы Вергилия «Энеида»; для Вольтера — образец возвышенной страсти.

<sup>5</sup> “*Castaneasque nucis tuae quas Amaryllis amabat*” (латин.) — «Также каштанов — моя Амариллида ведь так их любила» (Вергилий, Буколики, эклога II, ст. 52, пер. С. Шервинского).

<sup>6</sup> *Мезерэ, Франсуа* (1610—1683) — французский историк, автор трехтомной «Истории Франции».

<sup>7</sup> *Даниэль, Габриэль* (1649—1728) — французский историк, автор «Истории Франции».

<sup>8</sup> *Тит Ливий* (59 до н. э.— 19 н. э.) — римский историк.

<sup>9</sup> *Тацит* (ок. 55—120) — римский историк.

<sup>10</sup> *Гвиччардини, Франческо* (1482—1540) — историк и публицист итальянского Ренессанса.

<sup>11</sup> *Кларендон, Эдуард Хайд* (1608—1674) — английский историк.

<sup>12</sup> *Бенсерад, Исаак* (1612—1691) — французский придворный поэт.

## ВКУС

<sup>1</sup> Статья «Вкус» была напечатана в VII томе Энциклопедии в 1757 г.

<sup>2</sup> *Лебрен, Шарль* (1619—1690), *Лесюер, Эташ* (1616—1655) — французские художники классической школы.

<sup>3</sup> *Ренье, Матюрен* (1573—1613) — французский поэт-сатирик.

<sup>4</sup> ...азиаты так и не создали хороших произведений ни в одном почти жанре... — Это суждение характерно для Вольтера; классическое искусство для него — незыблемая норма и образец, а красота искусства Востока, основанного на совсем иных художественных принципах, для Вольтера оказалась недоступной.

<sup>5</sup> *Л'Этуаль, Клод* (1597—1651) — французский писатель, автор трагедии «Прекрасная рабыня» (1643) и комедии «Интрига плутов» (1648); был в числе авторов, писавших трагедии для кардинала Ришелье, в лирических стихах продолжал линию Малерба.

<sup>6</sup> *Малерб, Франсуа* (1555—1628) — французский поэт, зачинатель классицистического течения.

<sup>7</sup> *Ракан, Оноре* (1589—1670) — французский поэт, последователь и ученик Малерба, наиболее известное его произведение — «Пастушеские сцены» (1618).

<sup>8</sup> *Марино, Джамбатиста* (1569—1625) — итальянский поэт, жил некоторое время в Париже (1615—1624) и оказал влияние на французскую прециозную поэзию. С его именем связано литературное течение, получившее название «маринизма», для которого характерна устремленность к аллегорическим образам, причудливым метафорам, виртуозному стиху и словесной игре, затейливым, усложненным формам выражения мысли, туманным намекам, понятным лишь узкому кругу посвященных.

<sup>9</sup> *Костар, Пьер* (1603—1660) — французский писатель, автор «Защиты произведений Вуатюра» (1653), «Разговоров Вуатюра и Костара» (1654), а также писем, изданных еще при жизни писателя.

<sup>10</sup> *Бальзак, Жан-Луи Гез де* (1597—1654) — французский писатель, прозаик.

<sup>11</sup> *Лавалетт, Луи* (1593—1639) — архиепископ Тулузы, приверженец Ришелье.

<sup>12</sup> «*Письма к провинциалу*» — произведение Блеза Паскаля (1623—1662). Не разделяя философских взглядов Паскаля, Вольтер всегда высоко оценивал его «Письма к провинциалу». В «Веке Людовика XIV» он писал: «Первой гениальной книгой, написанной прозой, были «Письма к провинциалу»; этому произведению суждено было создать эпоху в окончательном формировании языка».

<sup>13</sup> *Когда Отон в любви Камилле изъяснялся...* — П. Корнель, Отон, акт II, сцена 1.

<sup>14</sup> *Франциск I* (1494—1547) — французский король. Начало его царствования совпадает с началом французского Возрождения.

<sup>15</sup> «*seichento*» (итал.) — семнадцатый век.

<sup>16</sup> *Феокрит* (III в. до н. э.) — греческий поэт, ввел в литературу жанр буколической, пасторальной поэзии.

<sup>17</sup> *Томсон, Джеймс* (1700—1748) — шотландский поэт сентиментального направления, автор поэмы «Времена года».

<sup>18</sup> *Прославленный скульптор...* — Речь идет о скульпторе Этьене-Морисе Фальконе (1716—1791).

<sup>19</sup> *Уорбартон, Вильям* (1698—1779) — английский критик. Издание Шекспира, о котором говорит Вольтер, было осуществлено в 1747 г.

<sup>20</sup> *Автор трехтомных «Основ критики»...* — Генри Хоум.

<sup>21</sup> «*Клелия*» (1656) — роман Мадлен де Скюдери; «*Астрейя*» (1610—1624) — роман Оноре д'Юрфе; «*Заида*» (1670) — роман Лафайет, написанный в сотрудничестве с Сегрэ; все это — любовно-авантюрные романы прециозного направления.

<sup>22</sup> *Его герои не волочатся за Като, как король Генрих V...* — Имеется в виду хроника Шекспира «Генрих V», акт V, сцена 2.

<sup>23</sup> «*О, земля моего королевства, не дай пищи моему врагу...*» — Имеется в виду хроника Шекспира «Ричард II», акт III, сцена 2.

<sup>24</sup> *Мы не найдем у Корнеля наследника престола, который в беседе с военачальником...* — ошибка Вольтера. Принц Уэльский — будущий король Генрих V, а не Генрих IV — ведет разговор не с военачальником, а с Фальстафом (Шекспир, Генрих IV, ч. I).



<sup>25</sup> *“Erectos ad sidera tollere vultus”* (латин.) — «Подымая к созвездиям очи» (О в и д и й, Метаморфозы, I, 86, пер. С. Шервинского).

<sup>26</sup> *Пуссен был вынужден покинуть Францию...*— Никола Пуссен (1594—1665) в 1640 г. был провозглашен Людовиком XIII первым живописцем. Но, будучи неспособен играть ту роль, которой ожидали от него — наполовину административную, наполовину официальную,— он уехал в Рим в 1642 г.

<sup>27</sup> *Лемуан покончил с собой от отчаяния*— Лемуан, Франсуа (1688—1737) — французский художник; находясь после кончины жены в подавленном состоянии, покончил с собой, услышав стук в дверь и решив, что его пришли арестовать.

<sup>28</sup> *Ван Лоо был уже готов предложить свой талант другой стране*— Речь идет о французском художнике Жане-Батисте Ван Лоо (1684—1745); Вольтер имеет в виду его пребывание в Англии (1737—1741).

## ВООБРАЖЕНИЕ

<sup>1</sup> *Статья «Воображение»* была написана для Энциклопедии. Д'Аламбер писал Вольтеру 13/XII 1756 г.: «Мы просим Вас написать статью «Воображение». Кто мог бы это сделать лучше Вас. Вы можете сказать, как Гийом: «Я это доказываю своим сукном». Вольтер написал статью, но в Энциклопедии она опубликована не была и появилась в печати лишь в 1765 г.

<sup>2</sup> *И если бы отец Мальбранш ограничился утверждением, что все идеи даны в боге...*— Вольтер имеет в виду сочинение французского философа Мальбранша (1638—1715) «Поиски истины» (1675), где Мальбранш рассматривает всякое познание как своеобразное видение бога, познание его. По Мальбраншу, идеи не являются образами вещей, они даны в боге, и мы их познаем, поскольку познаем бога.

<sup>3</sup> *Человек, не будучи поэтом...*— Трагедия «Федра и Ипполит», которую ниже цитирует Вольтер, была написана Н. Прадоном по заказу врагов Расина — герцога Неверского и его сестры, герцогини Бульонской. Постановка трагедии Прадона состоялась 3 января 1677 г., через два дня после премьеры «Федры» Расина. Специально организованная герцогиней клака устроила бурные овации Прадону и освистала трагедию Расина.

<sup>4</sup> *Прикрыт он мясом, жиром обнесен*— цитата из стихотворения «Мидас» французского поэта Ж.-Б. Руссо (1671—1741), который был предметом насмешек Вольтера.

<sup>5</sup> *Щаще всего приводят в пример художника...*— Имеется в виду Тимант.

<sup>6</sup> *... вроде духов, которые, сражаясь друг с другом...*— Речь идет о поэме Мильтона «Потерянный рай».

<sup>7</sup> *Астольофо* — герой поэмы Ариосто (1474—1533) «Некстовый Роланд». Астольофо попадает на вершину Лунной горы, где находится земной рай, здесь он встречает апостола Иоанна, вместе с которым

на колеснице Илии летит на Луну, где находится все, что люди теряют на земле как по своей вине, так и по вине судьбы и времени.

<sup>8</sup> ... «Вер-вер», «Монастырь», «Тени»... — Стихотворения принадлежат французскому поэту Луи Грессе (1709—1777).

<sup>9</sup> «*Отне supervacuum pleno, de pectore manat*» (латин.) — «Но не захочет хранить мелочей, для дела ненужных» (Гораций, Наука поэзии, ст. 337, пер. М. Гаспарова).

<sup>10</sup> В большом «Энциклопедическом словаре»... — Имеется в виду Энциклопедия, издававшаяся Д. Дидро и Д'Аламбером.

<sup>11</sup> ...проповедник Лиги во Франции или пуританский проповедник в Англии... — Лига, или Святая Лига, — католическая конфедерация, основанная в 1576 г. герцогом Гизом для борьбы с кальвинистами и с целью низложения короля Генриха III. Сближение революционных и реакционных религиозных движений для Вольтера характерно. В письме к Ленге от 15 марта 1767 г. он писал: «Думаете ли Вы, что народ читал и рассуждал в эпоху войны Алой и Белой Розы, в дни гибели Карла I на эшафоте, в страшные дни Арманьяков или Бургундцев, в ужасные дни Лиги? Народ, невежественный и жестокий, был тогда в руках фанатических наставников, кричавших ему: «убивай всех во имя бога».

## ЛИТЕРАТУРА

<sup>1</sup> Статья «Литература» впервые опубликована издателем Бешо в 1819 г.

<sup>2</sup> Афиней — греческий писатель, автор «Пирующих софистов» («Пира мудрых»), где в форме диалога описан пир у римлянина Ларенсия, гости которого ведут беседы на научные, философские и бытовые темы. Сочинение Афиней — компиляция различных произведений греческой литературы и философии.

<sup>3</sup> Марк Аврелий — римский император (161—180).

<sup>4</sup> Адриан — римский император (117—138).

<sup>5</sup> Макробий, Амбросий Феодосий — латинский писатель V в. Его сочинение «Сатурналии», написанное в форме застольной беседы, содержит разнообразные сведения о древнеримском быте, культуре, обычаях, мифах и литературе.

<sup>6</sup> Зоил (ок. 400 — ок. 330 до н. э.) — древнегреческий ритор; известностью пользовались его сочинения против Гомера («Порицание Гомеру», «Против творений Гомера»), содержавшие резкие и мелочные нападки. Имя Зоила сделалось нарицательным для обозначения несправедливой и придиричливой критики.

## НОВОЕ, НОВИЗНА

<sup>1</sup> Статья «Новое, новизна» написана в 1771 г.

<sup>2</sup> «*In nova fert animus*» (латин.) — «К новому устремляется душа» (Овидий).

<sup>3</sup> ...«*Не хотите ли книг из Голландии?*» — В Голландии издавались запрещенные цензурой книги французских просветителей.

<sup>4</sup> ... *история Джокондо куда древнее, чем Ариосто.* — «Джокондо» — сказка Лафонтена, рассказывающая о неверности женщин, сюжет которой был заимствован у Ариосто.

<sup>5</sup> *Пигаль, Жан-Батист (1714—1785)* — французский скульптор.

## ФИЛОСОФСКИЕ ПИСЬМА. ПИСЬМО ВОСЕМНАДЦАТОЕ

<sup>1</sup> «*Философские письма*» — своеобразный дневник английских впечатлений Вольтера (в Англии Вольтер прожил с 1726 по 1729 г.) — были изданы на английском языке в Лондоне под названием «Письма об английской нации», а затем в 1734 г. — во Франции под названием «Философские письма». Парижским парламентом сочинение Вольтера было осуждено на сожжение.

<sup>2</sup> ... *в царствование Карла Второго.* — Эпоха Карла II (1660—1685) характеризуется утверждением в английской литературе стиля классицизма.

<sup>3</sup> *Наки* — Куртизанку в драме Отуэя «Спасенная Венеция» зовут Акилина.

<sup>4</sup> ...*те, кто до сих пор говорили вам об английском театре.* — Имя Шекспира впервые упоминается Байе в книге «Суждения об ученых», изданной в Париже в 1685—1686 гг.; позднее имя Шекспира упоминается в «Домашних беседах», явившихся приложением к английской грамматике, составленной Буайе (1700). В 1717 г. «Литературный журнал», издаваемый в Голландии, опубликовал «Рассуждение об английской поэзии», где много внимания уделялось драмам Шекспира «Гамлет», «Отелло», «Генрих VI» и «Ричард III». Наконец, о Шекспире писал Прево в «Записках знатного человека», опубликованных в 1728 г.

<sup>5</sup> *Драйден, Джон (1631—1700)* — английский поэт, драматург и критик, один из основателей английского классицизма; пьесы Драйдена отличаются жанровым и стилевым разнообразием.

<sup>6</sup> *Что сказать о Еврипиде.* — См. статью Вольтера «Древние и новые».

<sup>7</sup> ... *сон Гомера подчас слишком долог.* — См. «Илнаду», песнь II, ст. 6—75.

<sup>8</sup> ... *Аддисон в прекрасном монологе Катона боролся с Шекспиром* — См.: А д д и с о н, Катон, акт V, сцена I.

<sup>9</sup> *Корнелия* — жена Помпея, героиня трагедии П. Корнелия «Смерть Помпея».

<sup>10</sup> *Так, царь Петр.* — Вольтер в это время занимался историей Карла XII и поэтому проявлял интерес к деятельности Петра I.

ОБРАЩЕНИЕ КО ВСЕМ НАЦИЯМ ЕВРОПЫ

<sup>1</sup> *«Обращение ко всем нациям Европы»* написано в 1761 г. как ответ на статьи, помещенные в «Энциклопедическом журнале» за 1760 г. Первая из них — «Параллели между Шекспиром и Корнелем» (перевод с английского) — была напечатана 15/X 1760 г., а вторая — «Параллели между Отуэем и Расином» (перевод с английского) — 1/XI 1760 г. Авторы этих статей отдавали предпочтение английским поэтам.

<sup>2</sup> *В двух английских книжечках, извлечения из которых мы прочли...* — Это не отрывки, а полный перевод двух вышеназванных статей.

<sup>3</sup> ... он лишь переложил в диалоги роман о Клавдии, Гертруде и Гамлете, написанный Саксоном Грамматиком... — В основу сюжета «Гамлета» положена старинная легенда, впервые записанная датским хронистом Саксоном Грамматиком (ок. 1150—1206).

<sup>4</sup> *Вольтер первым познакомил с ними Францию...* — см. XVIII письмо «Философских писем».

<sup>5</sup> ... он говорит, что скорее подражал, нежели переводил — Далее Вольтер приводит свой вольный перевод монолога Гамлета «Быть или не быть» и перевод дословный.

<sup>6</sup> ... переводчик лишил нас самых прекрасных сцен из «Отелло» Шекспира. — Речь идет о Лапласе, издавшем в 1746 г. восьмитомное собрание переводов под названием «Английский театр»: переводы английских пьес, в частности шекспировского «Отелло», даны с большим количеством купюр.

<sup>7</sup> *«Заира»* — трагедия Вольтера, явившаяся переработкой «Отелло» Шекспира (поставлена в 1732 г.).

<sup>8</sup> ... если верить Платону... — Вольтер имеет в виду следующие строки диалога: «Трагедия здесь издревле, и началась не только, как думают, от Фесписа и Фриника, но, если хочешь узнать, найдешь, что она — древнейшее изобретение этого города». Отметим, что диалог «Минос», приписывавшийся долгое время Платону, ныне считается подложным.

<sup>9</sup> *Евбул* (405—325 до н. э.) — политический деятель афинского государства, противник войны с Филиппом Македонским, враг Демосфена, призывавшего бороться с Филиппом.

<sup>10</sup> *Демосфен в своей Второй Олинфской речи...* — См.: Демосфен, Вторая Олинфская речь, 25—27.

<sup>11</sup> *Собор Лореттской Богородицы* — Собор города Лоретто, где находился так называемый «святой дом», по преданию, жилище Богородицы, перенесенное ангелами из Назарета в Италию, владел огромными богатствами, которые постоянно умножались пожертвованиями богомольцев, отовсюду стекавшихся к этой святыне.

<sup>12</sup> *иерофант* — главный жрец Элевсинских мистерий.

<sup>13</sup> *Стобей, Иоанн* — греческий ученый IV в., компилятор, автор «Антологий», состоящей из четырех книг, в которых собраны афоризмы и изречения различных авторов древности.

<sup>14</sup> ... *после Первой пунической войны...*— Первая пуническая война между Римом и Карфагеном закончилась в 241 г.

<sup>15</sup> ... *как говорит Тит Ливий...*— в «Истории от основания Рима».

<sup>16</sup> *Ливий Андроник* (ум. ок. 204 до н. э.) — римский поэт, по происхождению грек, попавший в плен, позднее вольноотпущенник, в 240 г. до н. э. на празднестве «Римские игры» поставил переделанные им для римской сцены греческие комедии и трагедии. С этого времени драматические представления были введены в ритуал «Римских игр», а не «столетних игр», как пишет Вольтер.

<sup>17</sup> *Созомен, Гермиас* — церковный историк IV в., жил в Константинополе.

<sup>18</sup> *Кастельверро* — правильное Кастельветро, Лудовико (1505—1571), итальянский литератор и ученый. Вольтер имеет в виду его перевод «Поэтики» Аристотеля и комментарии к ней (1570).

<sup>19</sup> *Карл VI* (1380—1422) — французский король. Изабелла Баварская — жена Карла VI, королева Франции.

<sup>20</sup> *«Братство Страстей Христовых»* — религиозно-театральная компания по постановке мистерий; парижское «Братство Страстей» возникло в начале 80-х гг. XIV в.

<sup>21</sup> ... *построило там просторный театр...*— Речь идет о Бургундском Отеле, одном из крупнейших парижских театров XVII в. В 1680 г. Бургундский Отель получила Итальянская труппа, которая с этого времени стала называться Театром итальянской комедии. В 1697 г. по распоряжению г-жи де Ментенон театр Итальянской комедии был закрыт.

<sup>22</sup> *ноэль* — французская народная сатирическая песенка, в которой обычно пародируется евангельская легенда о волхвах; исполняется на мотив рождественской молитвы. Строфа ноэля состоит из восьми стихов.

<sup>23</sup> ... *архиепископ Триссино...*— Триссино не был архиепископом.

<sup>24</sup> ... *«Аминта» Тассо...*— Пастораль Торквато Тассо была написана в 1573 г.

<sup>25</sup> *Глава о подтирках Гаргантюа, откровение Божественной Бутылки* — главы из романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».

<sup>26</sup> *Кретъен* — Очевидно, имеется в виду французский драматург Антуан де Монкретъен (1575—1621).

<sup>27</sup> *«Медея»* — трагедия П. Корнеля, была поставлена в 1635 г.

<sup>28</sup> ... *за исключением кардинала Ришелье и Скюдери* — Кардинал Ришелье был недоволен «Сидом», и по его настоянию в 1638 г. Французская Академия осудила трагикомедию Корнеля. Драматург Жорж Скюдери (1601—1667) выступил в 1637 г. с «Замечаниями о «Сиде», в которых задался целью доказать, что пьеса Корнеля нарушает все правила драматической поэзии, является в целом апологией порока и все, что в ней есть хорошего, позаимствовано у испанского драматурга Гильена де Кастро.

<sup>29</sup> *Тезей и Дирцея* — персонажи трагедии П. Корнеля «Эдип»

<sup>30</sup> *Клеопатра* — персонаж трагедии П. Корнеля «Смерть Помпея».

<sup>31</sup> *Камилла* — героиня трагедии П. Корнеля «Гораций».

<sup>32</sup> *Сент-Эвремон, Шарль Сен-Дени* (1613—1703) — французский писатель, в 1661 г. эмигрировавший в Англию, автор статей на литературные, исторические и философские темы.

<sup>33</sup> *мадемуазель Дюмениль* (настоящее имя и фамилия Мари-Франсуаза Маршан (1713 (?)—1802) — французская актриса, главная исполнительница женских ролей в трагедиях Вольтера, в частности, Меропы («Меропа») и Семирамиды («Семирамида»).

<sup>34</sup> *Барон, Мишель* (1653—1729) — французский актер и драматург.

<sup>35</sup> *Клерон* (настоящее имя Клер Лерис де Латюд) (1723—1803) — французская актриса, прославилась как исполнительница женских ролей в трагедиях Вольтера, особенно роли Аменаиды в «Танкреде» (1760).

<sup>36</sup> ... *актера, игравшего Танкреда*...— Имеется в виду Лекен (настоящее имя Атери-Луи Кен) (1728—1778), трагический актер вольтеревского театра.

<sup>37</sup> «*Магомет*» — трагедия Вольтера (1740).

<sup>38</sup> «*Семирамида*» — трагедия Вольтера (1748).

## КОММЕНТАРИИ К КОРНЕЛИЮ

<sup>1</sup> *Предисловие комментатора* — В 1760 г. Вольтер по просьбе внучатой племянницы П. Корнеля предпринял издание пьес великого драматурга. Это издание вышло в свет в 1764 г. Каждой пьесе Вольтер предпослал специальный комментарий.

<sup>2</sup> «*Дон Бернардо де Кобрера*» — пьеса Ротру (1648).

<sup>3</sup> «*Преследуемая Лаура*» — пьеса Ротру (1639).

<sup>4</sup> *Комедия Детуша «Честолюбец»*...— поставлена в 1737 г.

<sup>5</sup> «*El palacio confuso*» (испан.) — «Дворец неурядиц», пьеса Лопе де Вега.

<sup>6</sup> ... *из романа о Пеллаже* — Имеется в виду роман французского историка Феликса де Жувенеля «Дон Пелаж, или Вступление мавров в Испанию» (1645).

## «ЖИЗНЬ И МНЕНИЯ ТРИСТРАМА ШЕНДИ» СТЕРНА

<sup>1</sup> *Статья* напечатана в «Политической и литературной газете», выходившей с 25/X 1774 г. по 15/VI 1778 г.; во главе издания стоял Ленге, с 1775 г. литературный отдел возглавлял Лагарп. Вольтер поместил в газете ряд статей. Статья о «Тристраме Шенди» Стерна была опубликована 25/IV 1777 г. Роман Стерна появился в переводе Френе в конце 1775 г. Перевод Френе содержит только первую половину романа.

<sup>2</sup> ... *одному из самых серьезных и трудолюбивых, как и самых добродетельных, министров*...— Речь идет о Тюрго (1727—1781), фран-

цузском экономисте и министре Людовика XVI. Вдохновленный идеями физиократов, Тюрго стремился провести ряд экономических реформ. Деятельность Тюрго вызывала горячее сочувствие Вольтера.

<sup>3</sup> *Рейхлин, Иоганн* (1455—1522), *фон Гуттен, Ульрих* (1488—1523) — немецкие писатели-гуманисты. «Письма темных людей» — сатира, направленная против кельнских теологов, нападавших на И. Рейхлина. Авторами этой сатиры были К. Рубеан, Г. Буш и Ульрих фон Гуттен.

<sup>4</sup> *Оде де Шатийон* — Кардиналу Оде де Шатийону (XVI в.) посвящена 4-я книга «Гаргантюа и Пантагрюэля».

<sup>5</sup> *Мерлин Какай* — Имеется в виду итальянский поэт Теофило Фоленго (1491—1544), автор пародийной бурлескной поэмы «Бальдус, или Макаронена» (1521), написанной на так называемой макаронической латыни, представляющей смешение слов и форм латинского и итальянского языков.

<sup>6</sup> «*Мениппова сатира*» — анонимный памятник французской сатирической литературы конца XVI в., возникший как отклик на попытку католической Лиги созвать Генеральные штаты с тем, чтобы избрать из своей среды короля в противовес Генриху Наваррскому, стоявшему со своими войсками у стен Парижа.

<sup>7</sup> *...каноником Сент-Шапель де Пари...* — Имеется в виду Жан Гийо, один из авторов «Менипповой сатиры».

<sup>8</sup> «*Природа богов*» — философское сочинение Цицерона (45 до н. э.).

<sup>9</sup> *Сальваторе Роза* (1615—1673) — итальянский художник, поэт и музыкант.

## ПИСЬМА

<sup>1</sup> *Разве нельзя, обратившись к прошлому, вывести на сцене тех знаменитых злодеев...* — Речь идет о трагедии Вольтера «Фанатизм, или Магомет-пророк» (1742).

<sup>2</sup> *Граф д'Аржанталь, Шарль-Огюстен* (1700—1788) — близкий друг Вольтера.

<sup>3</sup> «*Амфитрион*» — комедия Мольера (1668).

<sup>4</sup> *Маркиз де Тибувиль, Анри-Ламбер д'Эрбиньи* — литератор, автор посредственных трагедий и комедий. Вольтер поддерживал с ним довольно тесные отношения.

<sup>5</sup> *...«Катилину» Кребийона* — Трагедия Кребийона «Катилина» была поставлена в 1748 г. Постановка трагедии Кребийона сопровождалась травлей Вольтера со стороны реакционной клики, выдвинувшей Кребийона в качестве конкурента и соперника Вольтера на внимание и поддержку фаворитки Людовика XV г-жи де Помпадур. Эту клику Вольтер называет «солдатами Корбулона».

<sup>6</sup> *Я даю отстояться «Риму»...* — Имеется в виду трагедия Вольтера «Спасенный Рим, или Катилина», написанная в полемике с «Катилиной» Кребийона.

<sup>7</sup> *Сочинение, которое Вы мне прислали...*— Речь идет о драме Д. Дидро «Побочный сын» (1757).

<sup>8</sup> *...Ваше новое сочинение* — Имеется в виду пьеса Д. Дидро «Отец семейства» (1758).

<sup>9</sup> *...так же как меня сердит Руссо...*— Вольтер имеет в виду «Письмо к Д'Аламберу о зрелищах» (1758), в котором Руссо утверждал, что организация театра в Женеве может только развратить патриархальные нравы, погубить добродетель граждан. Вольтер, находившийся в это время в Швейцарии, вел энергичную борьбу с кальвинистскими пасторами за организацию театральных представлений в Женеве.

<sup>10</sup> *... после того, как он сам писал комедии.*— Вольтер имеет в виду комедии Руссо «Нарцисс, или Влюбленный в самого себя» (написана в 1733 г., впервые поставлена в 1752 г.) и «Смелая затея» (написана в 1747 г., поставлена в частных театрах в 1748 г.).

<sup>11</sup> *Маркиза дю Деффан (1697—1780)* — поддерживала дружественные отношения с Вольтером. Ее салон был одним из духовных центров Парижа XVIII в.

<sup>12</sup> *«Кларисса»* — роман С. Ричардсона (1689—1761) «Кларисса, или История молодой леди» (1747—1748).

<sup>13</sup> *Героине «Теодоры» Пьера Корнеля...*— В трагедии Корнеля «Теодора» (1645) изображается история христианской мученицы, антиохийской царевны Теодоры, осужденной римским наместником Валентом на заключение в публичный дом. *Фийон* — известная сводня эпохи Регентства (ум. 1727), имя которой стало нарицательным.

<sup>14</sup> *...Лекену надлежит вложить в свою роль много страсти...*— Лекен исполнял роль Танкреда в одноименной трагедии Вольтера (1759).

<sup>15</sup> *Тьерю, Никола-Клод* — друг Вольтера.

<sup>16</sup> *...жду отзыва Пантофиля-Дидро о «Танкреде»* — Пантофиль (греч.) — вселюбящий. Дидро очень восторженно принял трагедию Вольтера и в письме к нему от 18 ноября 1760 г. писал: «Третий акт великолепен, нет ничего равного ему ни у Корнеля, ни у Расина».

<sup>17</sup> *“Homo sum; humani nihil a me alienum puto...”* (латин.) — цитата из комедии Теренция «Самоистязатель»: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо» (ст. 25).

<sup>18</sup> *“Apprime in vita esse utile, ut ne quid nimis...”* (латин.) — «Ни в чем излишка — в жизни дело первое» (Теренций, Девушка с Андроса, ст. 60).

<sup>19</sup> *“Natura tu illi pater es, consiliis ego”* (латин.) — «Природой ты, по духу я, скорей, отец» (Теренций, Братья, ст. 126).

<sup>20</sup> *Я знал принца, который после представления «Милосердия Августа» протил нанесенное ему оскорбление* — Речь идет о трагедии П. Корнеля «Цинна, или Милосердие Августа»; Вольтер, вероятно, имеет в виду Фридриха II. Правда, рассказывая в своих мемуарах



подобный эпизод из жизни Фридриха II, он упоминает не «Цинну», а оперу Метастазо «Милосердие Тита».

<sup>21</sup> *«Блудный сын»* — комедия Вольтера (1736).

<sup>22</sup> *“Emollit mores, nec sinit esse feros”* (латин.) — «Смягчает нравы и не допускает, чтобы они были грубыми» (О в и д и й, Понтийские послания, IX, ст. 48).

<sup>23</sup> *Клавере, Жан* (1590—1666) — посредственный французский драматург, враг Корнеля.

<sup>24</sup> *молинисты* — последователи учения испанского иезуита Молина (1535—1600), отрицавшего предопределение и защищавшего идею свободы воли.

<sup>25</sup> ... *коксейсты против возтистов* — Коксейсты — последователи голландского протестантского теолога Жана Коксейуса (1603—1699), который рассматривал Ветхий завет как символическую историю Христа и христианской церкви. Возтисты — последователи голландского теолога Жильбера Воэ (1593—1680), полемизировавшего с учением Коксейуса.

<sup>26</sup> *Д'Эпине, Луиза де Ла Лив* (1726—1783) — французская писательница, близкий друг энциклопедистов.

<sup>27</sup> ...*лионский интендант*... — Имеется в виду Мишодьер.

<sup>28</sup> ...*передать эту записочку Платону* — Именем Платона Вольтер часто называет Дидро.

<sup>29</sup> *«Права сеньора»* — комедия Вольтера (1762)

<sup>30</sup> ... *когда наши короли соблаговолят установить мир в Европе* — Речь идет о Семилетней войне, в которой Франция поддерживала Австрию, а Англия — Пруссию.

<sup>31</sup> *Дамилавиль, Этьен-Нозль* (1721—1768) — энциклопедист, последователь материализма Гольбаха.

<sup>32</sup> *Но здесь вся пьеса — сплошная картина* — Речь идет о трагедии Вольтера «Олимпия» (1764).

<sup>33</sup> *Жиль и Скарамуш* — персонажи ярмарочных представлений.

<sup>34</sup> *Сорен, Бернар-Жозеф* (1706—1781) — французский драматург, продолживший традиции вольтеровского классицизма.

<sup>35</sup> ...*Вы слегка посмеялись над скomorохом Шекспиром* — Речь идет о предисловии к комедии «Англомания, или Завещанная сирота» (1772), где Сорен говорит о «чудовищных бессмыслицах» в пьесах Шекспира.

<sup>36</sup> *Лафонтен умер, как глупец* — В 1692 г., после тяжелой болезни, Лафонтен обратился к религии. По настоянию аббата Пуже он сжег начатую комедию и в присутствии нескольких членов Французской Академии торжественно отрекся от своих «нечестивых» сказок. Свою литературную деятельность он закончил сочинением религиозных стихов.

<sup>37</sup> Уолпол, Горацій (1717—1797) — английский писатель, автор романа «Замок Отранто» (1764), а также ряда ученых трудов, преимущественно исторического и археологического характера.

<sup>38</sup> ... я никогда не говорил, что подобает помещать в одну и ту же комнату Карла Пятого и Дона Яфета Армянского...— Дон Яфет Армянский — герой одноименной комедии П. Скаррона, шут испанского короля Карла V.

<sup>39</sup> ...“favole boscareccie” (итал.) — лесные небылицы.

<sup>40</sup> «Осада Кале» — трагедия Пьера-Лорана Белуа (1727—1775).

<sup>41</sup> ...прочсть Вашего «Ричарда III». — Речь идет об историческом сочинении Уолпола, посвященном английскому королю Ричарду III.

<sup>42</sup> ...“attorney general” (англ.) — «верховный прокурор».

<sup>43</sup> Генрих VII (1456—1509) — английский король, основатель династии Тюдоров. Ценою вымогательств и штрафов стремился пополнить королевскую казну.

<sup>44</sup> Сумароков, Александр Петрович (1717—1777) — писатель, один из видных представителей русского классицизма.

<sup>45</sup> Мне говорили об одной трагедии в прозе... — Речь, вероятно, идет о трагедии М.-Ж. Седена (1719—1797) «Майар, или Спасенный Париж».

<sup>46</sup> Я видел комедию... — Речь идет о комедии М.-Ж. Седена «Неожиданное пари» (1768).

<sup>47</sup> «Ромео» — трагедия Жана-Франсуа Дюсиса (1713—1786) «Ромео и Джульетта» (1772).

<sup>48</sup> «Херуски» — трагедия Жана-Грегуара Бовена (1714—1778).

<sup>49</sup> Диодор Сицилийский — древнегреческий историк, автор компилятивного труда «Историческая библиотека».

<sup>50</sup> Тюркаре нашего Лесажа... — Тюркаре — герой одноименной комедии А.-Р. Лесажа (1668—1747), откупщик, богач-выскочка, бывший лакей, темными путями составивший себе огромное состояние.

<sup>51</sup> ... и есть сочинение, которое консул Кай Петроний... — Авторство Кая, или, точнее, Гая Петрония, проконсула и консула Вифинии, позднее приближенного императора Нерона, при дворе которого он слыл знатоком светских развлечений и получил прозвание «Арбитра изящного», сейчас у большинства советских и зарубежных исследователей не вызывает сомнения.

<sup>52</sup> Понпея — жена римского императора Нерона.

<sup>53</sup> ... так же смешно, как считать кардинала Ришелье автором так называемого «Политического завещания»... — Авторство Ришелье в настоящее время не вызывает никаких сомнений.

<sup>54</sup> «Золотой осел» Макиавелли — поэма в восьми главах, в которой рисуется сатирическая картина упадка флорентийских нравов (1517).

<sup>55</sup> *...негодую на некоего Турнера...*— Речь идет о переводчике Шекспира Летурнере.

<sup>56</sup> *Пирон, Алексис (1689—1773)* — французский поэт и драматург, в период соперничества Вольтера и Кребийона Пирон возглавлял придворную клику, травившую поэта.

<sup>57</sup> *Я написал маленькое послание Академии...*— Речь идет о послании 1776 г.

<sup>58</sup> *Неккер, Жак (1739—1794)* — банкир и министр Людовика XVI, стремившийся провести ряд либеральных реформ.

**Вольтер.**  
**В 71** Эстетика. Статьи. Письма. Предисл. и рас-  
суждения. Сост., вступит. статья и коммент.  
В. Я. Бахмутского. Пер. Л. Зониной и Н. Наумова.  
М., «Искусство», 1974.

392 с. с портр. (История эстетики в памятниках и доку-  
ментах).

Статьи Вольтера по вопросам искусства — важная веха в истории  
эстетич. Просвещения. В них получила наиболее полное выражение  
эстетическая система просветительского классицизма, сыгравшего та-  
кую важную роль в художественной жизни XVIII века. Большинство  
приводимых текстов публикуется у нас впервые. Книга рассчитана как  
на специалистов-эстетиков, так и на широкий круг читателей.

**В**  $\frac{10507-112}{025(01)-74}$  9-73

7

---

---

**ВОЛЬТЕР**

---

**ЭСТЕТИКА**

---

**История  
эстетики  
в памятниках  
и документах**

---

**Редакторы**  
**Ю. Д. КАШКАРОВ, Г. Д. БЕЛОВА**

**Художник**  
**А. Т. ТРОЯНКЕР**

**Художественный редактор**  
**Э. Э. РИНЧИНО**

**Технический редактор**  
**Н. Г. КАРПУШКИНА**

**Корректор**  
**Л. Я. ТРОФИМЕНКО**

---

Сдано в набор 13/VI 1973 г. Подп. к печ. 15/IV 1974 г. Формат  
бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 20,58.  
Уч.-изд. л. 23,736. Изд. № 17327. Тираж 25 000 экз. Заказ  
№ 3922. Цена 1 р. 90 к. Издательство «Искусство», 103051,  
Москва, Цветной бульвар, 25.

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли  
Москва, Мало-Московская, 21