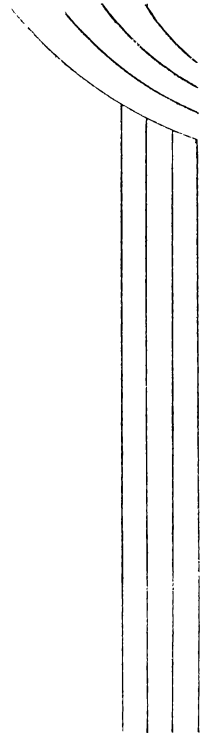
А. АНИКСТ

ТЕОРИЯ ДРАМЫ ОТ АРИСТОТЕЛЯ ДО ЛЕССИНГА

А. АНИКСТ

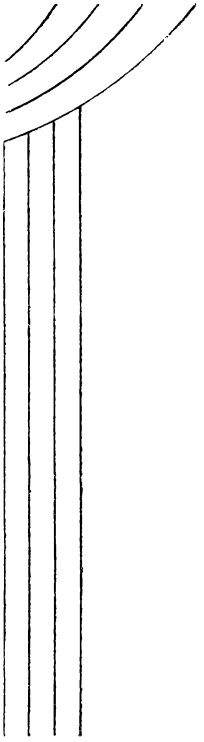
ИСТОРИЯ УЧЕНИЙ О ДРАМЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1967

А. АНИКСТ

ТЕОРИЯ ДРАМЫ
ОТ АРИСТОТЕЛЯ ДО ЛЕССИНГА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1967

Великие умы от древности до нового времени задумывались над вопросами драмы и определяли ее законы в соответствии с потребностями драматического искусства их времени. Основы теории драмы заложил древнегреческий философ Аристотель. По-новому сформулировал их римский поэт Гораций. После длительного перерыва в эпоху Возрождения заново стала развиваться теория драматического искусства, в которую внесли свой вклад Лопе де Вега, Корнель, Дидро Вольтер Гёте, Шиллер, Лессинг и многие другие. История теорий драмы помогает глубже понять творчество великих мастеров трагедии и комедии. В труде А. Аникста подробно освещены все этапы развития теории драмы от древности до конца XVIII века. Рассмотренные в книге высказывания писателей, критиков и философов касаются как теории, так и практики драматического творчества. Мысли выдающихся деятелей прошлого о сущности трагедии и комедии, о композиции драмы, изображении характеров далеко не утратили своего значения и в наше время.

1-56
195-67 (II)

ПРЕДИСЛОВИЕ

О необходимости разработки теории драмы у нас много говорят и пишут. Отдельные работы, посвященные как общим, так и частным проблемам драматургического творчества, все чаще появляются в печати. Однако в этой области сделано еще мало.

Попытки создать теорию драмы, не учитывающие достижения в этой области, накопленные за два тысячелетия, неизбежно будут дилетантскими. Надо изучить теоретическое наследие, оставленное нам предшественниками. Конечно, ни о каком механическом перенесении на наше искусство положений, выработанных в другие периоды развития драмы, и речи быть не должно. Как и в других областях знания и культуры, необходимо критическое освоение доставшегося нам наследия, но несомненно, что многое из наследия прошлого может хотя бы отчасти помочь в решении насущных вопросов драматургического творчества, выдвинутых современностью.

Данная работа не претендует на то, чтобы дать непосредственные ответы на вопросы, решения которых ждет наше искусство. Задача автора скромнее: представить в ясной и обозримой форме важнейшие итоги развития теории драмы от Аристотеля до Лессинга. Необходимо подчеркнуть, что здесь рассматривается не развитие самого драматического искусства, а лишь история теоретического осмысления драматургии в трудах ученых, критиков и самих драматургов. Такое рассмотрение вопроса требует привлечения фактов истории драмы, но при этом в книге не ставится задача в каждом отдельном случае дать исчерпывающую характеристику того состояния драмы, какое было, скажем, во времена Аристотеля, Буало, Лессинга или Гете. В данном исследовании излагаются только те факты, которые необходимы для уяснения теоретических построений того или иного автора.

Зак. 3228

Второе ограничение материала исследования состоит в том, что оно не включает историю драматической критики, т. е. историю мнений и оценок явлений драматического искусства в разные времена. Они привлекаются лишь в тех случаях, когда имеют общетеоретическое и эстетическое значение, как это было, например, в вопросе об оценке творчества Шекспира в разные периоды.

Таким образом, предметом исследования является не самое развитие драмы, а история учений о драматическом искусстве.

В своей работе я опирался на предшествующие исследования по данному вопросу. Однако историография и критика критиков не входила в мою задачу. По мере возможности я стремился использовать то положительное, что было сделано исследователями у нас и за рубежом.

Прежде всего я хочу назвать две антологии по теории драмы: «European Theories of the Drama», ed. By Barrett Clark (2nd rev. ed. New York, 1950) и «Теорія драми в історичному розвитку» ред. О. І. Білецького (Київ, 1950). Эти книги помогли мне определить план настоящего исследования. Естественно, что я использовал также общие труды по истории критики, в первую очередь «History of Criticism», by G. Saintsbury (3 vols., London, 1899—1904) и большое количество работ по отдельным периодам и авторам, что указано в соответствующих главах книги. Даваемые мною библиографические справки далеки от полноты. Интересующихся библиографией вопроса отсылаю к новейшему переизданию антологии Баррета Кларка под редакцией Генри Попкина, вышедшему в Нью-Йорке в 1965 году.

Теория драмы исследует законы драматургического творчества. В круг ее задач входит определение сущности драмы, основных закономерностей ее развития, особенностей различных видов драмы, критериев эстетической оценки драматических произведений, соотношения драмы и театра, принципов композиции драматических произведений.

Одна из трудностей исторического рассмотрения теорий драмы заключается в том, что теоретическое объяснение драмы в ту или иную эпоху, как правило, охватывает не весь круг вопросов, а концентрируется лишь на тех, которые имели наибольшее значение для данного времени. В ряде случаев оказывается, что теория крайне бедно отражала действительное состояние драмы. Особенно разительный пример этого дает эпоха Возрождения и, в частности,

теория драмы в Англии времен Шекспира. Для нас теперь несомненно, что это была одна из величайших эпох развития драмы. Но теории в то время почти не существовало. Принципы, которыми драматурги руководствовались в своем творчестве, не получали иногда теоретического выражения в документах. Я не ставлю себе задачей восполнить этот пробел и охарактеризовать принципы, лежавшие в основе творчества Шекспира или других драматургов, если это не было сделано теоретиками данной эпохи. Это задача истории драмы, а не истории учений о драме.

И все же, как убедится читатель, в процессе развития теоретической мысли ученые находили все более глубокие и точные определения драмы, ее жанров, композиционных принципов и давали характеристики крупнейших драматургов. Все это имело большое значение для понимания путей развития драмы и ее отдельных явлений. С течением времени теоретическая мысль восполняла пробелы, которые оставались в науке. Проследив все развитие учений о драме, мы получим достаточно полное представление о том, как углублялось и видоизменялось понимание важнейших явлений драматургии начиная с классической древности до нового времени.

Поскольку мы имеем дело с процессом, с развитием одной из сфер знания и творчества, не приходится удивляться ни неполноте, ни тем более противоречиям, которые часто встречаются в науке. Путь знания отнюдь не представляет собой равномерного прогресса. Как и в других идейных сферах, движение здесь протекало по законам диалектики, в борьбе течений, нередко решительно порывавших с предшествующими направлениями. Естественно, что в таких случаях последовательности ждать не приходится. И все же наука не была бы наукой, если бы она не пыталась найти закономерности даже в кажущемся хаосе и непоследовательностях реального развития мысли.

Нельзя не отметить и того, что между теорией драмы и практикой драматического искусства нередко обнаруживаются противоречия. Это случалось с целыми эпохами и с отдельными драматургами. Факты такого рода подлежат рассмотрению в данной работе, и я стремился, насколько это было в моих силах, найти им объяснение.

Учения о драме развивались не только в связи с тем или иным состоянием драматического искусства. Как и все явления идеоло-

гического порядка, теория драмы в конечном счете обусловлена социальным развитием. Считая это важнейшей основой своего исследования, я, однако, не полагаю необходимым давать в каждом случае подробное изложение того, что представлял собой рабовладельческий, феодальный или буржуазный строй на том или ином этапе его развития.

Теория драмы всегда была связана с философией и эстетикой. Связь эту я постоянно старался прослеживать и отмечать, опять-таки не считая нужным включать в рассмотрение те вопросы, которые относятся к истории философии или эстетики, за исключением случаев, когда это необходимо для анализа теории драмы. Каждая область знаний и теоретической мысли имеет свою историю и свои закономерности развития. Исследовать их в применении к теории драмы и составляет задачу данного труда. Но историческое исследование не является для нас самоцелью. Угол зрения автора определяется таким рассмотрением вопросов, которое может помочь в решении задач, стоящих перед нашим искусствознанием.

От Аристотеля до Лессинга теоретическая мысль прошла определенный круг развития, характер и содержание которого автор стремился осветить. При этом всюду, где это мне казалось уместным, я протягивал нити к последующему времени. Надеюсь, что мне удастся завершить исследование и осветить дальнейшие периоды развития теории драмы, более близкие нам по времени.

В заключение считаю своим приятным долгом выразить благодарность работникам книгохранилищ, помогавшим мне в розысках и ознакомлении с материалами исследования,—Государственной библиотеке им. В. И. Ленина, Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы, Библиотеке Института мировой литературы им. Горького, Государственной центральной театральной библиотеке, Библиотеке ВТО и Библиотеке Института истории искусств.

Часть 1
АНТИЧНОСТЬ

Глава 1

ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

§ 1. *Вопрос об общественном значении драмы в древней Греции до Аристотеля. «Лягушки» Аристофана. Мнение Платона о драме*

В теории драмы, как и во многих других областях культуры и знания, начало было положено древней Грецией. Главным документом, содержащим систематическое учение о драме, является сочинение Аристотеля «Об искусстве поэзии». Аристотель не был создателем первой теории драмы. Уже до него вопросы драматического искусства служили предметом суждений, и Аристотель в данной области, как и в других, несомненно выступил не только в качестве самостоятельного мыслителя, но и как систематизатор знаний, достигнутых до него античной мыслью. Однако приходится констатировать печальный факт исчезновения литературных документов по теории драмы, несомненно существовавших до Аристотеля. В тех или иных произведениях античности имеются ссылки на высказывания по вопросам драмы задолго до Аристотеля. Так, известно, что Софокл написал сочинение «О хоре». Естественно предположить, что он излагал в нем хотя бы некоторые из тех правил, которыми руководствовался в своем драматургическом творчестве, и, в частности, обосновал ту реформу трагедии, которую он осуществил, введя в действие третьего актера и довершив превращение трагедии из лирической кантаты в драму. Но текст трактата до нас не дошел, сведений о его содержании авторы других греческих сочинений не сообщают.

И все же нельзя сказать, что ничего не известно о том, как понимали драму до появления трактата Аристотеля.

Благодаря Аристотелю мы знаем, что драматурги спорили относительно общих принципов художественного творчества, причем Софокл считал, что задача искусства — изображать «людей, какими они должны быть», а Еврипид стремился показывать их «такими, каковы они есть»[1]. Если принять во внимание характер творчества каждого из них, то, по-видимому, спор драматургов отражал борьбу двух художественных направлений, которые они представляли.

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. Перевод В. Г. Аппельрота под ред. Ф. А. Петровского. Серия «Памятники мировой эстетической мысли». М., Гослитиздат, 1957, стр. 129.

Оба они исходили из того, что искусство должно выражать жизненную правду, но само понимание правды в искусстве у них было различным. Софокл не требовал обязательной связи правды с правдоподобием. Его трагедии содержат ту высокую степень поэтического и художественного обобщения жизненных явлений, которые не связаны с правдой бытовой. У Еврипида же, как известно, преобладала тенденция приближения искусства к повседневности, непосредственно знакомой публике[2].

Как ни фрагментарно сообщение Аристотеля, оно вводит нас в атмосферу эстетических и художественных интересов эпохи высшего расцвета античной драмы. Деятелей античной эстетической мысли волновал вопрос об отношении искусства к действительности. Нас, однако, не будет интересовать здесь эта сторона спора, существенная для общей теории искусства. Наша задача — соотнести этот спор с вопросом о драматургическом методе и с драматургической практикой. В этом нам оказывает огромную помощь знаменитый комедиограф античности Аристофан.

Для истории художественной мысли неоценимое значение имеет комедия Аристофана «Лягушки»[3]. Великий мастер комедии посвятил значительную часть этого произведения вопросам драматургического творчества. Осуждая драматургию Еврипида, он противопоставил ему в качестве образца трагического поэта Эсхила. В комедии изображен спор между Эсхилом и Еврипидом, явившимися в загробном мире на суд Диониса, перед которым каждый из драматургов излагает свой взгляд на трагедию, одновременно критикуя художественную систему своего противника.

Несмотря на комедийные преувеличения, присущие Аристофану, он тем не менее достаточно верно представил различие двух творческих систем драмы.

Еврипид считает, что старая драма была чрезмерно статична. Актеры в ней — «трагические куклы», «все как в рот воды набрали». Хор занимает слишком большое место. В противоположность лиризму старой трагедии Еврипид утвердил принцип живого драматического действия —

> И после первых слов уже все действовали в драме,
> И говорили у меня и женщина, и дева,
> И господин, а также раб, старуха...[4]

---

[2] О Софокле см. статьи Ф. Зелинского в кн.: Софокл. Драмы, т. I—III. М., 1914—1915; его же статьи и статьи И. Ф. Анненского в изд.: Театр Еврипида, т. I—III. М., 1916—1921; соответствующие главы в кн.: «История греческой литературы» под ред С. И. Соболевского и др. М.— Л., 1946.

[3] См.: В. Ф. Асмус. Эстетика классической Греции. Предисловие к книге «Античные мыслители об искусстве». М.— Л., 1937; его же. Рождение эстетической критики в комедиях Аристофана.— «Советский театр», 1936, № 10, стр. 10—25; В. Н. Ярхо. Аристофан. М., 1954; В. Головня. Аристофан. М., 1955; С. И. Соболевский. Аристофан и его время. М., 1957.

[4] Аристофан. Лягушки (948—950), пер. Ю. Шульца.— В кн.: Аристофан. Комедии (в двух томах). М., 1954. Далее при ссылках на это издание в скобках указываются номера строк.

В комедии Аристофана Еврипид утверждает, что он избавил драму от Эсхиловой высокопарности, а главное, приблизил ее к повседневной действительности:

> Я вывел в драме нашу жизнь, обычаи, привычки,
> Меня любой проверить мог.
> (959—960)

Эсхил, отвечая Еврипиду, переводит спор в другую плоскость. Для него главное в не соответствии изображаемого действительности — а в эстетическом воздействии:

> Из поэтов полезны бывали всегда благородные сердцем поэты...
> (1031)

Задачу драматического искусства Эсхил видит в воспитании гражданских добродетелей и патриотизма. О своей трагедии «Семеро в Фивах» он говорит:

> Всякий, кто видел ее, любой гражданин загорался воинственным пылом
> (1022)

Что касается «Персов», то в них он учил,—

> ...чтобы граждане наши
> Все горели желаньем врагов побеждать; этим я свою драму украсил
> (1026—1027)

Эсхил гордится тем, что «по примеру Гомера» «показал знаменитых героев немало» (1040), и его цель была в том, чтобы побуждать граждан подражать доблестям прославленных воинов и вождей. Он винит Еврипида в том, что тот своими произведениями отвлекает людей от служения обществу. Главный порок трагедий Еврипида Эсхил видит в том, что в них чрезмерно много внимания уделяется личным темам.

В частности, нападкам Эсхила подвергается трагедия Еврипида «Ипполит» за изображение в ней любви Федры к своему пасынку. Эсхил, а вместе с ним, конечно, Аристофан не находят для характеристики Федры иного определения, как «потаскушка» (1043). Еврипид, защищаясь, указывает на то, что предание о Федре очень древнего происхождения и не он его сложил (1052). Здесь спор переходит от частных примеров к общим принципам: всякое ли явление заслуживает быть изображенным в драматическом произведении? На это Эсхил отвечает категорическим положением:

> Надо скрывать все позорные вещи поэтам
> И на сцену не следует их выводить; уделять им вниманья не надо.
> Как учитель детей наставляет на ум, так людей уже взрослых поэты.
> Лишь полезное должен поэт прославлять
> (1053—1056)

Эсхил обвиняет Еврипида в том, что он своими пьесами развращает людей, приучает к празднословию, возбуждает неповиновение «и начальству и старшим» (1072).

Еврипид на все это возражает нападками на стиль Эсхила: прологи Эсхила «темны при изложенье дел» (1122), содержат ошибки в толковании мифов, изобилуют повторами.

Спор заканчивается торжеством Эсхила — утверждением драматического искусства, изображающего должное и оказывающего благоприятное воспитательное воздействие на публику. Плутон обращается к Эсхилу со словами:

Ликуй же, Эсхил, и на землю вернись,
И наш город родимый — Афины спасай.
Силой добрых советов воспитывай там
Неразумных людей,— их большое число.
(1500—1503)

Эсхил заявляет, что он отправится в Афины и на время своего отсутствия поручает Софоклу беречь его место здесь, ибо Софокла он почитает вторым по мудрости из всех поэтов.

Таким образом, в диспуте великих трагических поэтов, комически изображенном у Аристофана, представлены две противоположные точки зрения на задачи искусства.

Хотя Аристофан формулировал свое отношение к конфликту двух драматургических систем в понятиях иных, чем наши, однако для него было ясно, что в борьбе художественных концепций отражается конфликт двух взглядов на жизнь и двух укладов общественного быта. Эсхил являлся выразителем патриархальных устоев афинской демократии, тогда как Еврипид был поэтом, который «отразил в своем творчестве наиболее существенные признаки разложения кодекса нравственности: падение старинного благочестия, кризис гражданской морали, развитие индивидуализма и скептицизма» [5].

Аристофан не только противопоставил общие принципы двух враждующих школ трагедии. Он дал в своей комедии анализ того, как общие художественные принципы предопределяют и отдельные стороны драматургической техники, а также театрального представления. У него Эсхил и Еврипид спорят о композиции драмы, о месте хора, о музыке, костюме, пении и слоге, но мы не будем останавливаться на этих частностях, поскольку они имеют значение лишь применительно к драме и театру античности, не представляя интереса для современного драматического искусства.

Из рассмотрения «Лягушек» Аристофана как произведения, отражающего теоретические воззрения на драму в эпоху ее наивысшего развития у древних греков, можно сделать следующие выводы.

[5] В. Ярхо. Комедии Аристофана.— В кн.: Аристофан. Комедии (в двух томах), т. 1, стр. 18.

Драма считалась искусством, имеющим социально-воспитательное значение. Ее цель видели в утверждении патриотических и гражданских добродетелей. Этого не отрицает в комедии Аристофана даже и Еврипид. Взгляд этот был связан с тем, что театральные представления были не просто зрелищем, а действом, сохранявшим в значительной мере функции религиозного культа. Они обладали огромным идейно-эмоциональным воздействием на народ, в жизни которого эстетические моменты играли большую роль.

Золотой век античного искусства отнюдь не был веком социального единства античного общества. Противоречия рабовладельческого строя получили отражение в борьбе художественных направлений и в теории драматического искусства. Не повторяя сказанного выше о сущности этих противоречий, отметим, что теоретическая мысль, как это отразилось у Аристофана, рассматривала частные проблемы формы и техники драмы в органической связи с идейной направленностью драматургического творчества.

Существовал ряд правил, сложившихся в результате драматургической практики, но ригористического следования этим правилам не было. Допускалась возможность применения различных форм творчества в зависимости от целей, ставившихся драматургом.

Обратимся теперь к сочинениям Платона. При этом сразу же оговорим, что изложение и критику общефилософских и эстетических позиций Платона мы не берем на себя. Нас интересует лишь его отношение к драме.

Хотя, как известно, Платон исключил из своего идеального государства поэтов, тем не менее в его сочинениях есть ряд заслуживающих внимания замечаний о драматической поэзии. Платон считал, что в лирическом произведении поэт излагает все от своего имени, и поэтому видел в лирике преимущественно средство выражения чувств и взглядов. Драма представляет собой искусство подражательное. Здесь поэт выводит других лиц. И, наконец, эпос, согласно определению Платона, соединяет выражение и подражание. Для него, следовательно, эпос был сочетанием лирики и драмы [6]. Как известно, впоследствии поэтика приняла другую формулу, а именно что драма есть соединение лирики и эпоса.

Платон, по-видимому, склонялся к тому, что драма и, в частности, трагедия есть высший род поэзии. Думается, что у древних греков такое высокое место отводилось трагедии не столько по теоретическим, сколько по практическим соображениям. Для них значение драмы вообще и трагедии в частности определялось тем, что драматическое искусство занимало большое место в жизни античного общества и обладало в своем распоряжении всеми ресур-

[6] Платон. Государство, кн. III, 393А — Б, 394А — Е. Цит. по кн.: «Античные мыслители об искусстве», сост. В. Ф. Асмус. М., 1937, стр. 84—85.

сами идейно-эмоционального воздействия: словом, ритмом, мелодией, пластикой, движением, красками.

Платон высказал мнение, что Гомер был «первоучителем и вождем» трагиков, родоначальником всего искусства трагедии [7]. По-видимому, это можно понять следующим образом. Во-первых, в эпической поэзии Платон справедливо видит источник трагических сюжетов греческого театра. Во-вторых, трагическое для Платона существует не только в его драматической форме, но и в форме эпической. Здесь еще нет расчленения понятий трагедии как вида драматического искусства — и трагического как особой категории искусства вообще. У Аристотеля также еще не будет этого разграничения, которое возникнет значительно позже.

Мы находим у Платона суждения об эмоциональном воздействии трагического и комического. Поэзия, по его мнению, «питает и лелеет» вредные и антиобщественные эмоции. «Нытик», «созерцая чужие страсти, поскольку другое лицо, выставляющее себя хорошим человеком, предается неуместной печали, не считает для себя позорным восхвалять его и сострадать ему...» [8] Точно так же на представлениях комедий смеются тому, что на самом деле должно вызывать отвращение.

Все это не годится для граждан идеального государства. Даже из творчества Гомера «допустимы [к обращению] в государстве лишь гимны богам и похвальные песни выдающимся людям, если же ты допустишь его прельщающую музу в лирике и эпосе, то у тебя в государстве вместо законов и разума... воцарятся наслаждение и беспокойство» [9].

Особенно большой интерес представляет мысль Платона, вложенная им в уста Сократа. Античный диалектик — для нас несущественно был ли то Сократ или его ученик — отмечал двойственность человеческих чувствований. В диалоге Платона «Филеб» Сократ говорит, что гнев, страх, тоска, плач, любовь, ревность, зависть, с одной стороны, несомненно являются видами страданий, но вместе с тем в них есть и элемент наслаждения, как это бывает, например, когда плач облегчает душевную боль. В искусстве смешение радости и страдания проявляется «на представлениях трагедий, когда зрители в одно и те же время и радуются и плачут». В свойственной ему манере Сократ задает собеседнику вопрос: «А разве тебе неизвестно, что и в комедиях наше душевное настроение также является смесью печали и наслаждения?» [10] Если идея наслаждения, доставляемого трагедией, была развита Аристотелем, то мысль о печальном элементе в комическом была оценена только в новое время.

---

[7] Платон. Государство, кн. X, 595С.— В кн. «Античные мыслители об искусстве», стр. 94; см. также 598С (стр. 97), 607А (стр. 105).

[8] Там же, 606А — В (стр. 104)

[9] Там же, 607А (стр. 105).

[10] «Филеб» 48 (стр. 71).

§ 2. *Поэтика «Аристотеля» — первая систематическая теория драмы*

Отцом теории драмы был Аристотель (384—322 г. до н. э.). Его «Поэтика» — первое дошедшее до нас сочинение, содержащее теорию драматического искусства в древней Греции[11].

«Поэтика» сохранилась в неполном виде. Известный нам текст содержит анализ трагедии и эпоса, но в нем нет развернутого рассмотрения комедии, хотя в начале своего сочинения Аристотель сообщает, что будет «говорить как о поэтическом искусстве вообще так и в отдельных его видах»[12]. До нас дошла, очевидно, только первая часть «Поэтики», тогда как свидетельства древних авторов, в частности Диогена Лаэртского, указывают на то, что в своем завершенном виде трактат Аристотеля содержал две, а может быть, даже и три части.

«Поэтика» — не завершенное литературное произведение, а, по-видимому, запись лекций философа. В ней есть пропуски. С другой стороны, в трактате имеются и вставки, сделанные, по всей вероятности, позднейшими авторами — комментаторами или переписчиками, на свой риск и страх дополнявшими то, что им казалось неясным.

Но даже и в таком далеко не совершенном виде «Поэтика» Аристотеля представляет собой документ совершенно неоценимого значения. Она сыграла важнейшую роль в истории искусства и художественной мысли. Это — первый систематический трактат об искусстве вообще, о поэзии и драме в частности. Многие понятия об искусстве, ставшие общепринятыми, были впервые сформулированы именно Аристотелем.

---

[11] Литература о «Поэтике» слишком обширна, чтобы можно было перечислить хотя бы кратко основные труды о ней. Наиболее существенные из новейших специальных исследований и комментариев: В. Ф. Асмус. Искусство и действительность в эстетике Аристотеля.— Сб. «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961; В. Головня. «Поэтика» Аристотеля о сценической стороне трагедии.— «Ежегодник Института истории искусств. Театр». М., 1958; J. Vahlen. Beitrage zu Aristoteles Poetic. Wien, 1865, Neudruck besorgt von H. Schöne. Leipzig, 1914; Aristoteles über die Dichtkunst, hrsg. v. F. Süsemihl. Leipzig, 1865, 1872; S. H. Butcher. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. London, 1894 (4th ed., 1932); G. Teichmüller. Aristotelische Forschungen. Halle, 1869; J. Bernays. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin, 1880; I. Bywater. Aristotle on the Art of Poetry. Oxford, 1909; L. Cooper. Aristotle on the Art of Poetry. Boston, 1913 (rev. ed. Ithaca, N.Y., 1947); W. H. Fyfe. Aristotle on the Art of Poetry. Oxford, 1940; G. F. Else. Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge, Mass., 1957; L. Cooper and A. Gudeman. A Bibliography of the Poetics of Aristotle. New Haven, 1928.

[12] Аристотель. Об искусстве поэзии. Перевод В. Г. Аппельрота, под ред. Ф. А. Петровского. М., 1957, стр. 39. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с обозначением римскими цифрами главы, арабскими — сначала текста подлинника, затем страниц данного издания. Для краткости сочинение Аристотеля мы обозначаем далее его альтернативным названием — «Поэтика».

Трактат Аристотеля связан со всей системой его философии. Он составляет как бы часть того единого универсального учения, которое Аристотель разработал на протяжении своей деятельности. В подходе к искусству проявляются принципы научного анализа, присущие философской системе Аристотеля в целом. Аристотель обычно стремился охватить все стороны рассматриваемого явления, установить четкие определения и изложить материал в строгой системе. Это заметно и в данном трактате. Несмотря на неполноту дошедшего до нас текста, «Поэтика» содержит стройное, философски обоснованное изложение законов художественного творчества.

Прежде чем перейти к рассмотрению «Поэтики», необходимо сказать о разных принципах подхода к этому сочинению в новое время. В основном можно отметить две тенденции. Первая господствовала в Европе начиная с эпохи Возрождения и до романтизма. «Поэтика» считалась тогда сводом незыблемых вечных законов литературы. Однако ее толковали в соответствии с художественными стремлениями данного направления. Наиболее наглядно это проявилось в XVII веке в пору установления классицизма, а также в той полемике, которую в XVIII веке вел против классицистской трактовки Аристотеля Лессинг.

Начиная с эпохи романтизма возникло стремление трактовать «Поэтику» как теорию, относящуюся к вполне определенной эпохе художественного развития и, следовательно, не имеющую того непререкаемого значения, какое было ей приписано классицистами.

Историзм в толковании Аристотеля помог отделить подлинный смысл его трактата от принципов, приписанных древнему мыслителю его комментаторами в XVI—XVIII веках. Больше всего в этом преуспела позитивистская наука второй половины XIX века.

Однако даже сугубо точный исторический подход к трактату Аристотеля не опроверг того, что «Поэтика» содержит такие суждения о поэзии, которые действительно имеют если не общезначимое, то, во всяком случае, очень широкое значение хотя бы уже потому, что на протяжении веков самые различные деятели искусства принимали положения Аристотеля как законы и следовали им в своем творчестве.

В нашем изложении мы стремились сохранить оба исторически сложившихся направления в трактовке «Поэтики». Сначала, естественно, будет рассмотрено содержание трактата в том смысле, какой он имел для своего времени. В этом отношении мы опираемся на толкования новейших комментаторов. Вместе с тем мы остановимся также на сменявших друг друга трактовках Аристотеля, имевших место в развитии художественной мысли на протяжении более чем двух тысячелетий.

Вопросы поэзии изучаются Аристотелем в тесной связи с художественным творчеством в целом. Вообще он не расчленяет своего учения об искусстве поэзии. Для Аристотеля характерна синтетичность постановки вопросов искусства. В частности и драму он рас-

сматривает в неразрывной связи с другими искусствами. Это проистекало как из самого состояния искусства в античную эпоху, так и из особенностей теоретического мышления того времени.

Для того чтобы понять, как обстояло с теорией драмы в античную эпоху, следует вспомнить, что мы знаем о характере эстетической мысли в ту пору вообще. «Когда в VI веке до н. э.,— пишет А. Ф. Лосев,— начинается греческая натурфилософия, она нигде в источниках не называется эстетикой, а только «физикой», или «учением о природе», или «просто «философией». Среди наук, которые формулированы у Платона и Аристотеля, никакой «эстетики» не указывается. И вообще, рассуждая формально, необходимо сказать, что *античность вовсе не знала никакой эстетики как самостоятельной науки*» [13].

Античные философы и мыслители «слабо отчленяли эстетическую мысль от объективной действительности вообще и от жизни или деятельности человеческого субъекта вообще» [14].

Строго говоря, отдельной теории драмы у древних греков не было, как не было и особой науки эстетики. Во всяком случае, по-видимому, так обстояло дело в период ранней классики. С появлением Платона положение меняется. Платон специально занимается вопросом об искусстве, его месте в жизни общества и изучает сущность прекрасного. Однако драму он не выделяет и, как мы видели, понятие трагического не связывается им исключительно с определенным драматическим жанром.

Для Аристотеля тоже еще не существует обособленной теории драмы. Драма — один из родов поэзии вообще. Рассматривая, в частности, трагедию, Аристотель устанавливает как своеобразие данного вида произведений, так и законы поэзии. Но то, что он выбрал исходным пунктом своих рассуждений трагедию, не является случайным. Эпическая и лирическая поэзия в большей мере принадлежали предшествующим эпохам античной культуры. Драма — явление позднейшего этапа. Театр вытеснил искусство рапсода и хоровую лирику.

Хотя Аристотель был учеником Платона, оба они люди разных эпох и разных идейных понятий. Платон еще связан с традициями древнего полиса, с его героическим и гражданственным духом. Аристотель — сын иного времени. Он мыслитель эпохи, в которой демократия окончательно пала и ей на смену пришло монархическое государство. В идеале ему близки древние понятия о справедливости, но практически его социальная философия и этика, а также эстетика иные, чем у Платона.

Минуя общие философские проблемы, мы обратимся прямо к вопросу, являющемуся узловым для исследуемой нами теоретической области. Это вопрос о подражании.

---

[13] А. Ф. Лосев. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, стр. 89.
[14] Там же, стр. 90.

Как известно, Платон видел главный дефект искусства в том, что оно является отражением — и к тому же третьестепенным — сущности вещей. В отличие от Платона, Аристотель видит главное достоинство искусства в том, что оно отражает реальный мир. Материалистические элементы философии Аристотеля явственно выступают в «Поэтике», ряд положений которой полемически заострен против идеализма Платона.

Понятие подражания (мимезис) в более поздние времена получило натуралистическое толкование. Оно осмысливалось как непосредственное воспроизведение реальных предметов и явлений. Между тем у Аристотеля и у древних вообще понятие мимезиса отнюдь не сводилось к натуралистическому копированию действительности не только в поэзии, но даже и в пластических искусствах, в частности в скульптуре.

Подражание у Аристотеля подразумевает воспроизведение не всего предметного мира, а лишь человека. Природа еще не имеет в античном искусстве самостоятельного эстетического значения. Она не является предметом чисто художественного наслаждения. Отношение древних греков классической эпохи к природе очень выразительно охарактеризовано А. Ф. Лосевым, который пишет: «Культурный грек, конечно, любовался на солнце и свет, на луну и звезды, на хорошую погоду и природные пейзажи, на прекрасные образы растений, животных и людей, на богов, как он представлял себе их в своем развитом мифологическом мышлении. Но это не только не было художественным созерцанием, но даже едва ли было эстетикой вообще. Во всех этих случаях наслаждение создавалось не столько прекрасными видами окружающей природы или космоса, не столько восторгом в отношении каких-либо изящных или красивых форм. Оно создавалось гораздо больше жизненной целесообразностью этих предметов, их полезностью и нужностью для человека, совершенством и гармонией их построения, их производственно-технической образцовостью. Таким образом, эстетическая роль чувственного созерцания вполне совпадала здесь с утилитарной оценкой предметов, нужных для жизни, полезных, удобных для употребления»[15].

Однако если главным предметом эстетического созерцания в античном искусстве является человек, то и это нуждается в существенном уточнении. Античное искусство еще не знает современного нам понятия человека. «Человеческое в античности,— пишет А. Ф. Лосев,— есть *телесно* человеческое, но отнюдь не *личностно* человеческое. Человек здесь — это отнюдь не свободная духовная индивидуальность, не неповторимая личность...»[16] Но, с другой стороны, это не значит, что античность еще не знала индивидуального самосознания. Оно существовало уже тогда, но

[15] Там же, стр. 544.
[16] Там же, стр. 60.

античный индивидуализм совершенно непохож на тот индивидуализм, который развился в Европе, начиная с эпохи Возрождения. Это прекрасно объясняет в своей книге А. Ф. Лосев. «Формы проявления личности в античности совершенно своеобразны и оригинальны,— пишет он.— Возьмем, например, греческую трагедию. Она-то уж во всяком случае могла процветать только в эпоху чрезвычайно большого развития личности, когда уравновешенный величавый эпос уже давно перестал быть актуальным мироощущением. И тем не менее греческая трагедия в основном *внелична*. Основой ее внеличности является то, что главным действующим лицом является тут рок, *безличная*, *слепая судьба*, в руках которой человеческая личность оказывается только механическим орудием»[17].

Нам необходимо было сослаться на общие основы классической античной эстетики, как она понимается современной нам наукой, для того чтобы избежать модернизации в трактовке рассматриваемых нами проблем. Мы можем теперь вернуться к теории драмы Аристотеля и уточнить, что он подразумевает под подражанием.

Если мы хотим понять подлинный смысл мимезиса, или подражания, в «Поэтике», надо обратить внимание на то место, где Аристотель говорит о танцовщиках, которые «посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия» (I, 1447a, 40).

Посмотрим, что подразумевается под этими тремя элементами подражания.

Характер у Аристотеля означает не то, что мы теперь понимаем под этим словом,— не индивидуальные и неповторимые особенности личности, а, наоборот, некоторые наиболее общие нравственные качества, та или иная направленность воли и стремлений человека. С этой точки зрения характер Ореста — его стремление отомстить за убитого отца, характер Эдипа — его неудержимая потребность выяснить истину, характер Медеи — ее жажда мести Язону, характер Федры — ее страсть к Ипполиту.

Наряду с господствующим волеустремлением героя или героини, у данного человека бывают те или иные временные, преходящие душевные состояния, не согласующиеся с главным направлением его жизнедеятельности. Он может испытывать чувство страха, сомневаться в себе или поставленной им самим цели.

Наконец, что касается действий, то под таковыми понимаются отнюдь не всякие поступки, а только такие, которые вытекают из характера или данного душевного состояния[18]. Как пишет С. Г. Бутчер, «общий источник, из которого черпают все искусства,— это человеческая жизнь — ее умственные проявления, духовные движения, внешние поступки, вызванные глубинными причинами; короче говоря, все то, что составляет внутреннюю и существенную

---

[17] А. Ф. Лосев. Указ. соч., стр. 63, 64.

[18] S. H. Butcher. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 4th ed. London, p. 123.

душевную деятельность... Теория Аристотеля соответствует практике греческих поэтов и художников классического периода, которые вводили в свои произведения внешний мир только как фон для действия...»[19].

«Поэтика» представляет собой теоретическое обобщение художественного опыта древнегреческого искусства поры его высшего расцвета. Недаром все общие положения «Поэтики» подтверждены конкретными примерами из художественной практики искусства того времени. Правда, само это искусство является одним из высших проявлений художественного гения человечества и поэтому ряд его законов сохраняет значение нормы и образца. Теория Аристотеля отразила художественную практику классической эпохи. Как и в других случаях, нас здесь будет интересовать в особенности то, что из «Поэтики» Аристотеля вошло в фонд теоретической мысли на века, явившись основой всего последующего развития теории драмы и драматического искусства.

§ 3. *Аристотель. Учение о подражании*

Поэтика вобрала в себя все достижения предшествующей теоретической мысли. Хотя мы мало знаем о теории драмы до Аристотеля, но, сопоставляя его трактат с другими сочинениями, мы с достаточной степенью вероятности можем утверждать, что в теории искусства, как и в других областях знания, Аристотель опирался на богатейший фонд знаний, созданных и накопленных культурой древней Греции.

Но он не только систематизировал достижения предшественников. Аристотель был глубоко самостоятельным мыслителем, и это его качество проявилось в «Поэтике». Оперируя теми же понятиями, какие употреблял до него Платон, Аристотель осмыслял их по-новому. Особенно сказалось это в общем определении искусства.

Идеалистическому пониманию искусства у Платона Аристотель противопоставил концепцию, являющуюся в принципе материалистической. Для Аристотеля действительность не призрачное отражение некоей потусторонней мистической идеи, а то, что составляет реальное основание бытия. Поэтому отражение действительности имеет познавательную ценность.

Определяя эту общефилософскую основу взглядов Аристотеля на искусство, В. Ф. Асмус пишет: «Искусство уже не рассматривается как царство обманчивой видимости. Образы воображения провозглашаются неотъемлемым моментом в развитии истинного познания. Образам искусства приписывается способность быть действительным отображением истинно сущего. Искусство из сферы

[19] Ibid., p. 124.

наваждения теней возвышается до воспроизведения того, что есть сама действительность»[20].

Подражание имеет у Аристотеля не только познавательное значение. Как он пишет, «продукты подражания всем доставляют удовольствие» (IV, 1448в, 48) — удовольствие эстетического порядка. В пояснение своей мысли Аристотель приводит пример: «на что неприятно смотреть, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов» (IV, 1448в, 48—49). При этом возможно удовольствие двоякого рода. Оно состоит в том, что, видя изображение, люди узнают и рассуждают о природе данного предмета. Но даже если предмет изображения и неизвестен наблюдающему, «то изображенное доставит удовольствие не подражанием, но отделкой или краской, или какой-нибудь другой причиной того же рода» (IV, 1448в,49).

Мы остановились на этом общем положении эстетики Аристотеля потому, что оно имеет непосредственное значение для драмы и служит определением эстетического воздействия драматического искусства. Теория драмы Аристотеля строится на том, что данное искусство, как и другие, есть подражание, или, как мы теперь говорим, отражение действительности. Верность изображения действительности является, таким образом, одним из первых условий эстетического удовольствия, доставляемого драмой.

Понятие подражания у Аристотеля отнюдь не имеет смысла механического копирования действительности. Слово, употребляемое Аристотелем,— «мимезис» — шире нашего понятия «подражать». Оно включает и способность изучать, понимать и является одной из существенных способностей человека. «Подражание прирождено людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания» (IV, 1448в, 48).

Из всего контекста «Поэтики» следует, что Аристотель понимал подражание как творческое воспроизведение действительности. Это является у него и общим законом искусства и законом, определяющим отношение драматического произведения к действительности. Драма, как и другие виды искусства, не копирует действительность, а воспроизводит ее в соответствии с определенным пониманием жизни[21]. Аристотель развивает положение об идейной направленности произведений поэзии, говоря о художественном осмыслении фактов в произведениях искусства.

Наш отечественный комментатор следующим образом поясняет концепцию Аристотеля. «Поэт поступает подобно природе: он не воспроизводит уже созданные природой поэтические факты, но на

---

[20] В. Ф. Асмус. Классики античной эстетики.— В кн.: «Античные мыслители об искусстве», стр. 20.

[21] S. H. Butcher. Op. cit., p. 153.

основании законов, господствующих в природе и человеческом обществе, создает свои собственные поэтические единичные факты»[22].

В этом смысле важнейшее принципиальное значение имеет рассуждение об истории и поэзии в IX главе «Поэтики». Оперируя понятием «история», Аристотель подразумевает точное изложение действительно случившихся событий. Он не имеет в виду историю, понимаемую нами как наука, осмысливающая причины, сущность и закономерность случившихся событий. Для него история лишь механическая летопись свершившегося.

Исходя из такого понимания истории, Аристотель сопоставляет ее с поэзией и говорит: «поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном» (IX, 1451в, 68). Историк «говорит о *действительно* случившемся», тогда как поэт говорит «о том, что *могло бы* случиться» (IX, 1451в, 67—68). Поэтическое творчество, следовательно, дает обобщенное изображение действительности. Для поэта и драматурга не существенно — действительно ли произошло изображаемое событие, важно, что оно могло случиться, что «из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности» (IX, 1451в, 69). Такие события могут быть предметом художественного изображения.

Хотя Аристотель не говорит в этом месте своего трактата о том, что́ он подразумевает под событием, которое «могло бы случиться», но из всего трактата в целом и, в частности, из рассуждения о характерах допустимо сделать следующий вывод. Событие, происшедшее в жизни, может не иметь существенного значения, не определять ничего в судьбах людей, и поэтому для драмы оно также не имеет значения. Говоря о поэзии как об искусстве «философичном», Аристотель явно подразумевает необходимость для художника обобщенного и определенным образом идейно-осмысленного отражения действительности. Но речь идет именно об отражении *действительности*. Не всякое отклонение от реально случившегося факта допустимо в искусстве, ибо «вероятно только возможное» (IX, 1451в, 68).

Отсюда вытекает положение Аристотеля об относительной свободе художника по отношению к своему материалу. Как известно, арсеналом всего древнегреческого искусства была мифология. В те времена, когда религия, мифы, культ и искусство составляли неразрывное единство, такое вольное обращение с мифами было невозможно. Хотя элементы культа были еще весьма значительны в античной драме периода ее классического расцвета, однако, как мы знаем, происходило постепенное освобождение искусства от религиозного культа. Искусство обретало все бо́льшую идеологическую независимость от прежних верований, что, в частности, можно было

[22] А. С. Ахманов. О содержании некоторых основных терминов «Поэтики» Аристотеля.— В кн.: Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 144.

заметить в том противопоставлении драм Еврипида Эсхилу, которое мы находим у Аристофана в комедии «Лягушки». Вот почему Аристотель, для которого поэзия «философична», а не религиозна, мог постулировать, что «не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться переданных преданием мифов, в кругу которых заключаются трагедии» (IX, 1451в, 68—69).

Вообще необходимо подчеркнуть, что взгляд Аристотеля на драму свободен от религиозно-культовых традиций. Нельзя не помнить того факта, что он писал уже после того, как классическая драма античности завершила круг своего развития. Аристотель — современник более поздней эпохи, социальные и культурные условия которой отличались от золотого века античной классики. Эпоха античной демократии осталась позади. Отмерли и присущие ей религиозно-нравственные воззрения на жизнь. Философская мысль Аристотеля, колебавшегося между материализмом и идеализмом, была, однако, свободна от наивно-религиозных воззрений, еще очень сильных в классическом V веке до н. э. Он — свободомыслящий философ, который в своих исканиях истины не связан традиционными воззрениями.

В особенности это сказывается в следующем. Распространенным является мнение, что классическая античная трагедия, изображая различные конфликты, исходила из концепций рока, определявшей судьбы людей. Сколько бы мы ни перечитывали «Поэтику» Аристотеля, мы не найдем в ней ни слова об этом. Воля богов, проявляющаяся в роке или судьбе, отсутствует в аристотелевском анализе трагедии. На это указал еще Н. Г. Чернышевский, который писал: «Аристотель, которому понятие «рока» было гораздо ближе, чем нам, ничего не говорит о вмешательстве судьбы в участь героев трагедии»[23].

С другой стороны, нельзя не обратить внимания на то, что Аристотель особенно акцентирует такие моменты в судьбах героев, которые связаны со знанием или незнанием каких-либо обстоятельств. Классическую драму он рассматривает в соответствии со всем складом своего философского, рационалистического мышления. Вопрос о знании и незнании, о понимании жизненных обстоятельств играет большую роль в античной трагедии. Наука об античности в прошлом неправомерно акцентировала значение рока в древнегреческой трагедии. Думается, что мы достигнем более полного и всестороннего понимания великого трагического искусства древности, если расширим идейные рамки, определявшие развитие классической драмы. Не столько проблема рока, сколько тема познания жизни составляла ее важнейшую основу. В этом смысле существенным является указание Маркса: «Невежество — это демоническая сила, и мы опасаемся, что оно послужит причиной еще многих трагедий. Недаром величайшие греческие поэты в потрясающих

[23] Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике. М., 1938, стр. 278.

драмах из жизни царских домов Микен и Фив изображают невежество в виде трагического рока»[24].

Если незнание является одним из трагических элементов жизни, то искусство должно стать выше действительности. Оно не может ограничиться констатацией этого незнания. Его задача выразить истину о жизни. Этот вопрос получил правильную трактовку у одного из лучших комментаторов Аристотеля С. Г. Бутчера.

«Весь строй и направление «Поэтики»,— пишет Бутчер,—делают совершенно ясным, что поэзия не является простым воспроизведением эмпирических фактов, картиной жизни со всей ее обыденностью и случайностями. Мир возможного, создаваемый поэзией, более понятен, чем повседневный мир. Поэт изображает вечное и неизменное, свободное от элементов неразумности, препятствующих нашему пониманию реальных событий и поведения людей. Обрабатывая свой материал, он может представить природу в преувеличенном виде, но он не может противоречить природе; он не должен нарушать ее обычаев и основ. Он может перевоссоздать действительное, но должен избежать уклонения от законов природы, не прибегать к фантазии и невозможному. Поэтическая истина выходит за границы реальности, но она не нарушает закономерностей, которые придают реальному миру разумность»[25].

Однако вопрос о том, что есть истина, в «Поэтике» не рассматривается. Здесь речь идет о средствах художественного выражения истины. «В лице Аристотеля,— пишет В. Ф. Асмус,— античная эстетика впервые пытается исследовать условия познания эстетического объекта. Она исследует далее *структуру* эстетического объекта и устанавливает причины органического его построения и развития. С юношеской смелостью и простотой она ставит вопрос об эстетических условиях реалистического правдоподобия. Она отбрасывает точку зрения наивного натурализма, требующую от художника рабского копирования модели. Она отбрасывает также своеволие ничем не сдерживаемой фантазии и произвола, грубо нарушающего законы правдоподобия»[26].

Вопросы содержания античной драмы занимают сравнительно мало места в «Поэтике». Аристотель предполагает известным содержание тех мифов, которые послужили основой фабулы трагедий, и поэтому не останавливается, чтобы рассказать их. Если это и объяснимо, то труднее понять, почему Аристотель не касается индивидуальных трактовок мифов у авторов с точки зрения идейного содержания, вложенного ими в фабулу.

Автор «Поэтики» имеет дело по преимуществу с элементами формы античной драмы. Это отнюдь не означает, что анализ у него

---

[24] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1957, стр. 66. Мне представляется, что более точным был бы перевод «незнание».— *А. А.*

[25] S. H. Butcher. Op. cit., p. 184.

[26] В. Ф. Асмус. Классики античной эстетики.— В кн.: «Античные мыслители об искусстве», стр. 10, 11.

носит формалистический характер. Аристотель поставил себе задачей исследовать специфические черты поэзии и ее отдельных видов. Поэтому его интересует художественная форма. Эту форму он рассматривает в наиболее общем виде. Его цель установить законы искусства драмы, а не определить, в чем состоит индивидуальное мастерство драматургов. Поэтому характеристик и оценок трагедий античных поэтов он не дает.

Внимание, которое Аристотель уделил поэзии, посвятив ей специальное исследование, объяснялось тем, что он придавал исключительно большое значение воспитательному воздействию искусства, о чем он много писал в своей «Политике». При этом Аристотель не ограничивал значение искусства только задачей воспитания гражданских доблестей и патриотических добродетелей. Восьмая книга «Политики», излагающая вопрос о месте искусства в системе воспитания, показывает, что, согласно взглядам Аристотеля, музыка, поэзия и другие искусства служат целям всестороннего развития личности. Искусство драмы также не должно было ограничиваться воспитанием одних лишь гражданских доблестей, но содействовать всестороннему духовному развитию человека, его разума, воли, чувств.

§ 4. *Аристотель. Трагедия и ее основные элементы*

Центральное место в «Поэтике» занимает анализ трагедии. Характеристике этого жанра посвящено четырнадцать глав трактата (VI—XIX).

Трагедия — искусство серьезное. Произведения этого вида — «значительнее и в большем почете» (IV, 1449а, 51), чем комедии. Трагедия является для Аристотеля высшим видом поэзии. Как он пишет, «...трагедия имеет все, что есть у эпопеи: она может пользоваться ее метром, и сверх того немалую долю ее составляет музыка и театральная обстановка, благодаря чему наслаждение чувствуется особенно живо. Далее, она обладает жизненностью и при чтении и в развитии действия, а также благодаря тому, что цель подражания достигается в ней при ее сравнительно небольшом объеме, ибо все сгруппированное воедино производит более приятное впечатление, чем растянутое на долгое время...» (XXVI, 1462в, 137). Бóльшая наглядность и концентрированность действия дает трагедии преимущества, какими не обладает эпическая поэзия. По мнению Аристотеля, если бы кто-нибудь переложил «Эдипа» в эпопею и растянул сюжет до размера «Илиады», это не производило бы такого же впечатления, как трагедия Софокла (XXVI, 1462в, 137). Такая высокая оценка художественных достоинств трагедии делает понятным то внимание, которое уделяется ей в трактате Аристотеля.

Как и Платон, Аристотель не разграничивает понятий трагедии и трагического. Поэтому он на протяжении всей «Поэтики» ставит в один ряд эпос, изображающий трагические события, и трагедию. В повествовательной поэзии, то есть в эпопее, «как и в трагедиях, фабулы должно составлять драматичные» (XXIII, 1459а, 118). Эпопея и трагедия представляются Аристотелю разновидностями серьезного в поэзии: «Эпическая поэзия, за исключением только своего важного размера, следовала трагедии, как подражание серьезному...» (V, 1449в, 54).

Трагедия является высшим видом поэзии как по отношению к комедии, так и по отношению к эпосу; трагедия обладает художественными элементами, которых нет в эпосе: «то, что имеет в [себе] эпическое произведение, есть и в трагедии, но что есть у последней, то не все входит в эпопею» (V, 1449в, 55).

Главное различие, которое Аристотель видит между ними, заключается в объеме действия: «трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие вокруг одного дня и лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии» (V, 1449в, 54).

Аристотель отмечает, что это различие явилось результатом развития драматического искусства, ибо «сперва в трагедиях поступали точно так же, как в эпических поэмах» (V, 1449в, 54). Здесь имеется в виду то, что первые трагики еще следовали принципам эпического построения драмы; они брали сюжеты, не вмещавшиеся в одно произведение, представляемое в один день, откуда произошли драматические трилогии, состоявшие из трех пьес, события и герои которых были связаны между собой [27]. В дальнейшем развитии драмы сюжетные рамки стали более узкими. Для Аристотеля уже является нормой такой сюжет, который вмещается в одну драму и не требует целой серии трагедий.

«Подражательные» искусства различаются друг от друга в трех отношениях: «или тем, *в чем* совершается подражание, или тем, *чему* подражают, или тем, *как* подражают» (I, 1447а, 40) [28]. Аристотель различает три средства подражания: ритм, слово и гармония, которыми пользуются порознь или вместе. Музыкальные искусства пользуются гармонией и ритмом. Искусство хореографическое пользуется только ритмом, оно «посредством выразительных ритмических движений воспроизводит характеры, душевные состояния и действия» (I, 1447а, 40). Поэзия пользуется словом, ритмом, мелодией и размером. Аристотель имеет здесь в виду особенности поэтического творчества древности, которое было не только ритмическим, но и сочеталось с музыкой. Поэзия, в том числе и драматическая,— высшее из искусств, так как она использует все способы подражания: ритм, мелодию и метр (I, 1447в, 41).

[27] Кого именно подразумевает Аристотель, неясно. Возможно, Арина, Феспида, Фриниха, но едва ли Эсхила. См.: G. F. Else. Aristotle's Poetics. London, 1957, p. 219.

[28] Курсив мой.— *А. А.*

В IV главе «Поэтики» Аристотель прослеживает происхождение и развитие драмы. Делает он это, однако, лишь бегло, указывая самые основные вехи: возникновение трагедий и комедий из песнопений с постепенным выделением из хора сначала одного, затем двух и, наконец, трех актеров (IV, 1449a, 51). Развитие же композиции драмы он отказывается рассматривать, «так как излагать все в подробностях было бы слишком долго» (IV, 1449a, 52). Несмотря на крайнюю лаконичность Аристотеля, когда он касается истории драматического искусства, отдельные его замечания оказали помощь исследователям в установлении путей развития античной драмы. Но историческая часть трактата, пожалуй, наименее ценна [29]. Аристотель рассматривает трагедию в основном в том виде, какого она достигла в период своего высшего расцвета.

§ 5 *Аристотель. Шесть частей трагедии*

Трагедия для Аристотеля не только высшая форма поэзии, но также квинтэссенция драматического искусства. Как мы знаем, он не различал трагедию как жанр от трагического как эстетической категории. Точно так же трагедия часто служит Аристотелю синонимом более широкого понятия — драмы как рода искусства. В свете этого и следует рассматривать положение Аристотеля о том, что каждая трагедия состоит из шести частей. «Части эти суть: фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция» (VI, 1450a, 58). Через несколько строк это перечисление частей трагедии повторено в несколько ином порядке: «всякая трагедия имеет сценическую обстановку, характер, фабулу, словесное выражение, музыкальную композицию, а также мысли» (VI, 1450a, 58).

Значение этих частей неравноценно. Сам Аристотель различает их следующим образом. Три части относятся к «предмету» подражания, а две — к «средствам подражания» (VI, 1450a, 58). Предметом или объектом подражания является фабула, характеры, разумность (мысли). Словесное выражение и музыкальная композиция относятся к средствам подражания. Наконец, сценическая обстановка должна рассматриваться как «способ» исполнения.

Предмет или объект подражания составляет основу драматического произведения. Иначе говоря, ядром драмы является ее содержание, воплощенное в фабуле, характерах и мыслях данного произведения.

---

[29] Подробное рассмотрение высказываний Аристотеля об истории греческой трагедии см. в кн.: W. Pickard-Cambridge. Dythyramb, Tragedy and Comedy. 2nd ed. Oxford, 1962. Элс считает, что аристотелевская теория возникновения трагедии является не исторической, а априорной логической конструкцией.— G. F. Else. Aristotle's Poetics, p. 126 — 127.

Драма есть «подражание действию» (VI, 1449в, 56). А раз это так, то сущность ее определяется фабулой. Фабула — «сочетание фактов» (VI, 1450а, 57), составляющих содержание действия. «Трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключается в действии; и цель трагедии — изобразить какое-нибудь действие...» (VI, 1450а, 58). И далее, поэты «выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии...» (VI, 1450а, 58—59). Аристотель даже утверждает: «без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы» (VI, 1450а, 58). Здесь имеется в виду, конечно, не отсутствие действующих лиц, а то, что эти действующие лица в трагедии могли быть не индивидуализированы и не обладать никакими чертами, определяющими своеобразие их личности. Но, конечно, это утверждение дано в такой крайней форме не потому, что Аристотель считал возможным существование действительно художественной трагедии, лишенной характеров. Можно предположить, что он так заострил свою мысль в полемических целях против кого-либо из своих предшественников или современников, считавших изображение характеров главной задачей трагедии.

По мнению Элса, Аристотель считал фабулу в такой же мере основой драмы, в какой душа является существом человека. Фабула — остов драмы, к которому прилагаются ее остальные части [30].

Само понятие фабулы (mythos) употреблялось Аристотелем в ином смысле, чем это имело место раньше. Если первоначально мифом называли рассказ о героических прошлых временах, то в эпоху Аристотеля оно приобрело иной смысл. Им стали обозначать структуру или композицию событий в драме. Джеральд Элс полагает, что это было связано с положением в драматургии эпохи Аристотеля. Драматурги IV века до н. э. «не просто использовали мифы, а создавали — или пересоздавали — их» [31].

Другой из новейших комментаторов Аристотеля, Аткинс, считает, что положение Аристотеля о главенствующем значении фабулы может быть объяснено особенностями восприятия зрителей вообще, во все времена. «Большинство современных зрителей, вероятно, согласятся с Аристотелем; занимательная фабула с посредственными характерами будет иметь успех, тогда как пьесу с неинтересной фабулой постигнет неудача, как бы хорошо ни были обрисованы характеры» [32].

В последующие времена, как известно, изображение характеров было признано важнейшей задачей драмы. Аристотель же считал,

---

[30] G. F. Else. Op. cit., p. 242.
[31] Ibid., p. 243.
[32] J. W. H. Atkins. Literary Criticism in Antiquity, v. I. London. 1952, p. 87.

что «без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы» (VI, 1450a, 59). Аристотель ставит вопрос с предельной резкостью: что важнее — фабула или характеры. Его ответ является недвусмысленным. Он отдает предпочтение фабуле. Это может показаться парадоксальным, но такая постановка вопроса была естественным результатом развития древнегреческой драмы. Как известно, хотя она всегда имела определенный сюжет, на первых этапах действенный элемент почти полностью отсутствовал в драме. Ранние трагедии можно определить как лирические драмы. Постепенно действенный элемент стал занимать все большее место в греческой драматургии. Аристотель отразил это в своем положении о первенстве фабулы.

Но дело было не только в этом. Фабула составляла тот стержень, на который нанизывались все остальные элементы трагедии. Едва ли следует предполагать, что замечание Аристотеля о возможности драмы с фабулой, но без характеров, означает отрицание им значения характеров. Рассматривая эту проблему у Аристотеля, Аткинс писал: «Ни одна из частей организма не должна иметь превосходства над другими, так как все они имеют существенное значение для нормального бытия целого» [33]. Мы можем не сомневаться в том, что и Аристотель был такого же мнения. Как исходный момент, как основа действия для драмы необходимо событие. В нем-то и обнаружит себя характер, а не в речах, произносимых персонажем без связи с событием, составляющим центр драмы, ее душу. Фабула является, таким образом, главным структурным элементом драмы, но не тем единственным или главным, что определяет ее содержание.

Аристотель рассматривает также вопрос о соотношении действия и «мыслей», т. е. взглядов и точек зрения, выражаемых посредством речей действующих лиц. Однако как ни важны могут быть сами по себе эти мысли, высказываемые персонажами, не они составляют существо драмы как рода искусства. Важность и значительность содержания речей не делает произведение искусства драмой. «Если кто составит подряд характерные изречения, превосходные выражения и мысли, тот не достигнет того, что составляет задачу трагедии, но гораздо скорее достигнет этого трагедия, пользующаяся всем этим в меньшей степени, но имеющая фабулу и сочетание действий» (VI, 1450a, 59).

Самое трудное в драме — создание фабулы. Аристотель отмечает, что «начинающие писать сперва успевают в слоге и в изображении характеров, чем в сочетании действий» (VI, 1450в, 60).

Заключая это рассуждение, Аристотель пишет: «Фабула есть основа и как бы душа трагедии» (VI, 1450в, 60). Исходя из этого, он приступает к детальному рассмотрению действия в драме.

---

[33] J. W. H. Atkins. Op. cit., p. 87.

Прежде всего Аристотель устанавливает закон внутренней цельности фабулы: «трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем» (VII, 1450в, 62). Определение целого дано у Аристотеля в несколько наивной, но зато предельно ясной форме: «целое есть то, что имеет начало, середину и конец» (VII, 1450в, 62). Между этими частями целого обязательно должна быть взаимная связь. Начало является исходным пунктом, не имеющим ничего предшествующего, но само оно является истоком всего последующего действия, вплоть до его завершения. Как пишет Аристотель, «хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться» (VII, 1450в, 63).

Уже в самом расположении частей фабулы заключается один из источников эстетического воздействия трагедии, ибо «красота заключается в величине и порядке» (VII, 1450в, 63). Логическая взаимосвязь частей фабулы является, по Аристотелю, необходимым условием цельности действия. Нарушение этого, расщепление действия на отдельные, не связанные между собой эпизоды противоречит самому существу фабулы. Поэтому Аристотель считает, что фабула, состоящая из эпизодов, есть самый худший вид композиции, так как «эпизоды следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости» (IX, 1451в, 69). Такое построение действия, как пишет Аристотель, обличает бездарность поэтов.

Однако внутренней законченности, цельности фабулы недостаточно, есть еще одно, связанное с этим необходимое условие, проистекающее из природы театра и психологии зрителей. Это — объем фабулы. Она должна быть «легко обозреваемой»: «фабулы должны иметь величину, легко запоминаемую» (VII, 1451а, 63). Но нет и не может быть раз и навсегда данного размера трагедии: «размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та трагедия, которая расширена до полного выяснения фабулы» (VII, 1451а, 64).

Рамки трагедии определяются, таким образом, содержанием, которое должно получить полное, ясное и логически стройное раскрытие в действии. Аристотель формулирует это положение следующим образом: «тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий, по вероятности или необходимости может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (VII, 1451а, 64).

В связи с вопросом об объеме фабулы встает и вопрос о длительности действия. Исходя из сложившейся драматургической практики античного театра, Аристотель указывал, что «трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ» (V, 1449в, 54). Это положение, представлявшее собой констатацию того, что име-

ло место в античной драме, было в XVI веке истолковано итальянскими гуманистами как категорическое требование ограничивать время действия, изображаемого в драме, одними сутками. Именно это место трактата Аристотеля было истолковано как обязательный для драмы «закон единства времени».

Аристотель, однако, отнюдь не требовал такого строгого следования единству времени, какое впоследствии ему ошибочно приписывали. Он, повторяем, просто констатировал положение, сложившееся в драматургической практике античного театра. Как мы увидим далее, теория драмы на очень долгое время сделала это утверждение Аристотеля непременным условием построения фабулы, чего автор «Поэтики» отнюдь не предполагал, так же как не устанавливал он и закона «единства места».

Аристотель установил закон единства действия. При этом, однако, это единство отнюдь не обусловливается единством героя. Автор «Поэтики» не считал достаточным, чтобы действие строилось вокруг судьбы одного персонажа, так как это само по себе еще не обеспечивает подлинного единства. С героем может случиться множество всяких событий, которые не обязательно будут связаны между собой (VIII, 1451a, 65). Разнообразными и с различной целенаправленностью могут быть и действия одного лица (VIII, 1451a, 65). Образец правильного построения фабулы поэтического произведения Аристотель видит в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера. При этом он подчеркивает, что автором изложены отнюдь не все события, происшедшие с героями, а лишь те, что необходимы для развития действия (VIII, 1451a, 66). Как показывает Аристотель, были поэты, которые слагали произведения, описывая в них все события, относившиеся к судьбе героя, что приводило к распаду фабулы на отдельные эпизоды, не связанные между собой.

Закон внутренней цельности и законченности фабулы получает свое развитие и конкретизацию в законе единства действия. «Фабула, служащая подражанием действию, должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого» (VIII, 1451a, 66).

Эти два закона имеют исключительно важное значение. Последующей критикой они были признаны непременным условием правильного построения действия в драме. Однако понимание единства фабулы получило впоследствии более широкое толкование, чем у Аристотеля и древних. В этом более широком понимании, о котором будет сказано дальше, закон единства действия сохраняет свое значение и теперь.

Аристотель различает два вида фабулы: «простые» и «сплетенные» (X, 1452a, 71). Простая фабула характеризуется тем, что действие в ней отличается непрерывностью и единством, то есть не

происходит колебаний в судьбе героев и в ней нет никаких неожиданностей. Аристотель пишет: «*Простым* я называю такое непрерывное и единое действие, как определено [выше], в течение которого перемена [судьбы] происходит без перипетии или узнавания» (X, 1452a, 71).

В трагедиях со сплетенной фабулой «перемена происходит с узнаванием или с перипетией, или с тем и другим вместе» (X, 71). Аристотель отдает предпочтение второму виду трагедии: «состав лучшей трагедии должен быть не простым, а сплетенным» (XIII, 1452в, 78).

Три элемента составляют основу сплетенной, или сложной, фабулы. Первый из них перипетия, или перелом, то есть «перемена событий к противоположному», которая в подлинно художественной драме обязательно совершается «по законам вероятности или необходимости» (XI, 1452a, 73).

Понятие перипетии по-разному трактуется учеными. Традиционным является мнение, что перипетия есть полная перемена в судьбе персонажа. И. Байуотер сужает значение термина, предлагая обозначать им полную перемену ситуации на протяжении одной сцены [34].

Более широкое толкование было предложено И. Фаленом. Согласно его концепции, перипетия не просто перемена в положении героя, а перемена, приводящая к результату, противоположному тому, который ожидался [35]. Следуя за ним, Ф. Л. Лукас дает такую формулу: «Перипетия происходит тогда, когда действия, совершенные с целью получить определенный результат, приводят к последствиям, совершенно противоположным намерению» [36].

Такому толкованию соответствует пример, даваемый Аристотелем для характеристики перипетии. В «Эдипе» Софокла вестник, чтобы утешить Эдипа, сообщает ему о его происхождении, тайна которого была Эдипу ранее неизвестна. Но рассказ вестника производит обратное действие, ибо Эдипу становится ясным, что он убил неузнанного им собственного отца, а затем женился на своей же матери.

Такое понимание перипетии приближается к тому, что теперь принято обозначать как иронию судьбы [37]. Понимаемая именно так, перипетия составляет одну из важнейших основ драматизма.

Второй драматический элемент действия — узнавание, которое «обозначает переход от незнания к знанию (ведущий), или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью» (XI,

---

[34] Festschrift Theodor Gomperz etc. Wien, 1902, S. 164.

[35] Johannes Vahlen. Beitrage zur Aristotes Poetik. Leipzig, 1914, S. 35.

[36] F. L. Lucas. Tragedy, rev. ed. London, 1957, p. 111. Мнение Элса, что обманутыми оказываются ожидания не героя, а зрителя, не представляется достаточно убедительным. См.: G. F. Else. Op. cit., p. 345.

[37] S. H. Butcher. Op. cit., p. 331.

1451a, 74). Бывают и другие виды узнаваний: когда выясняется ранее неизвестное обстоятельство, касающееся вещей или внешних факторов. Лучшим видом узнаваний Аристотель считает тот, который относится к людям.

Узнавание, таким образом, также является своего рода переменой или изменением в положении героя, который переходит от незнания к знанию неких важных обстоятельств, имеющих существенное значение для его душевного состояния или всей судьбы.

Может показаться, что узнавание — элемент фабулы, который относится к более древним периодам развития драмы. Между тем даже беглый взгляд на драму нового времени покажет, что узнавание и сейчас остается важным элементом драматического действия. Например, в «Ревизоре» Гоголя узнавание, ложное и правильное, является основой всего развития фабулы. То же самое можно сказать и о драме Ибсена «Привидения».

Если в античной драме узнавание часто касалось вопроса о кровных и родственных связях действующих лиц, что сохранилось и в некоторых драмах нового времени, как, например, в названной пьесе Ибсена, то драматургия XIX—XX века по большей части изображает узнавание, состоящее в обнаружении тех или иных моральных качеств персонажей. Так, в «Дяде Ване» Чехова происходит узнавание действительного характера Серебрякова, что имеет важнейшее значение для всей фабулы пьесы.

Вернемся, однако, к определению основных элементов действия, даваемому Аристотелем. Перипетия и узнавание имеют место в любом драматическом произведении. Не только в трагедии, но и в комедии происходят всякого рода перемены и выясняются обстоятельства, ранее неизвестные действующим лицам. В трагедии перипетия и узнавание связаны с третьим элементом действия, который Аристотель называет страданием.

Страдание, по определению Аристотеля, «есть действие, причиняющее гибель или боль» (XI, 1452в, 75). В пояснение этого текст «Поэтики» уточняет, что причиной страдания могут быть «всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и все тому подобное...» (XI, 1452в, 74). Совершенно очевидно, что такими чисто внешними, физическими причинами страдание не может быть объяснено. В греческих трагедиях крайне редко смерть персонажа происходит на сцене. Ранения также не наносятся на глазах у зрителей. О смертях и ранениях, как правило, мы узнаем из речей действующих лиц. Текст трактата в этом месте не является удовлетворительным. Из всего контекста явствует, что речь должна идти не столько о физическом, сколько о душевном страдании[38]. Впрочем, физическая боль может сочетаться с душевной. Но суть дела в том, что обстоятельства, возникающие в судьбе героя, вызывают именно душевное страдание. Сами же эти обстоятельства связаны с пери-

[38] G. F. Else Op. cit., p. 358.

петией и узнаванием, то есть с переменой в положении героя и обнаружением фактов, имеющих важное значение в его судьбе.

Продолжая анализ фабулы, Аристотель переходит к более детальному рассмотрению некоторых ее элементов. В частности, он уделяет целую главу характеристике различных видов узнавания. Первый из них — «это узнавание посредством внешних признаков» (XVI, 1454в, 91). Он считает этот вид узнавания самым нехудожественным, хотя не отвергает возможности использования его. Не удовлетворяют Аристотеля и узнавания придуманные, не вытекающие из фабул и искусственно вводимые автором (XVI, 1454в, 92). Другое дело — узнавание посредством воспоминания. Аристотель имеет здесь в виду те случаи, когда какой-нибудь предмет или рассказ вызывают у действующего лица воспоминания и волнение, вызванное этим, приводит к тому, что данный персонаж оказывается узнанным другими (XVI, 1455а, 92). Четвертый вид узнавания построен на умозаключениях. Так, Орест заключает, что сестра его была принесена в жертву и, следовательно, ему тоже придется погибнуть (XVI, 1454в, 92). Лучшим видом узнавания Аристотель считает такое, которое проистекает из самих событий совершенно естественным путем (XVI, 1455а, 93).

Фабулу, или действие, трагедии Аристотель рассматривает еще с одной стороны. «В каждой трагедии есть две части: *завязка и развязка*» (XVIII, 1455в, 97). Завязка «обнимает события, находящиеся вне [драмы], и некоторые из тех, которые лежат в ней самой» (XVIII, 1455в, 97). Завязкой является та часть действия, «которая простирается от начала до момента, являющегося пределом, с которого наступает переход к счастью [или от счастья к несчастью]» (XVIII, 1455в, 97). Развязкой является вся остальная часть действия «от начала этого перехода до конца» (XVIII, 1455в, 97). Таким образом, Аристотель устанавливает два очень важных элемента композиции драмы, связанных с ее действием. Завязка включает все события, которые приводят к перелому в судьбе героя. В развязку, по Аристотелю, входит весь дальнейший ход событий, вытекающий из первоначального конфликта. В XIX веке теория драмы введет и другие понятия, расчленив фабулу или действие драмы на большее количество составных элементов.

Наконец, следует сказать о составе происшествий, входящих в фабулу трагедии. Эти происшествия должны вызывать определенное эмоциональное воздействие. В трагедии надо «слагать фабулу так, чтобы всякий, слышащий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как развертываются события». Аристотель подчеркивает, что эмоциональное возбуждение зрителей должно возникать не от театральной обстановки, а именно от состава событий, развертывающихся в трагедии.

Какие же события в наибольшей степени вызывают у зрителя чувство страха и сострадание к героям?

Действия могут совершаться лицами, отношения между которыми бывают трех родов: враждебными, дружественными или равнодушными. «Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания» (XIV, 1453в, 83), ибо конфликт здесь представляет собой чисто внешнее столкновение и страдание будет лишь физическим. Не вызывает сострадания и столкновение людей безразличных друг к другу (XIV, 1453в, 83). Действительное страдание возникает вследствие конфликта между лицами, находящимися в близких отношениях, «когда эти страдания возникают среди друзей, например, брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде,— вот чего следует искать поэту» (XIV, 1453в, 83—84).

Здесь Аристотель установил очень существенный закон драматического действия. Обращаясь к истории драмы с древнейших времен до нашего времени, мы действительно видим, что наиболее сильное эмоциональное воздействие производят конфликты между людьми, тесно связанными между собой. Не говорим уже об античной драме, в которой родовые и семейные связи имели исключительно большое значение. Вспомним «Гамлета» и «Короля Лира» Шекспира, драмы Островского и Ибсена, «Любовь Яровую» Тренева,— в них, как и во многих других драматических произведениях, и острота самого конфликта, и сила производимого им эмоционального воздействия обусловливается тем, что столкновения здесь происходят между людьми, связанными узами наибольшей близости. Этот закон драмы имеет глубоко жизненную основу, ибо всякий человек, естественно, особенно остро воспринимает события, касающиеся его отношений с родными и близкими ему по жизненным условиям людьми.

Практика античной драмы знала два вида развития фабулы в трагедиях. В некоторых трагедиях перемена судьбы происходила от несчастья к счастью, в других — от счастья к несчастью. Аристотель указывает, что хорошо составленная фабула трагедии должна содержать изображение перехода от счастья к несчастью (XIII, 1451в, 79—80). Это связано с эмоциональным воздействием трагедии, которая должна возбуждать чувства сострадания и страха. Поворот событий в счастливую для героев сторону не возбудит чувств сострадания и страха. В такое состояние зрителя может привести только несчастная судьба героя или героев.

Аристотель рассматривает еще третью возможность. В простых фабулах действие имеет определенную развязку — такую, какая должна быть в трагедии, то есть несчастливую. Но есть наряду с этим трагедии, имеющие «двойной состав», то есть такие, где действие «оканчивается противоположно для лучших и худших людей» (XIII, 1452а, 80—81). Речь здесь идет о такой развязке, когда хорошие люди достигают счастья, а дурных настигает несчастье. В этом вопросе Аристотель стал на точку зрения, противо-

положную той, какую утверждал Платон, считавший, что в поэтическом произведении награды и кары должны распределяться согласно нравственным качествам героев[39]. Аристотель, таким образом, не придерживался этого принципа поэтической справедливости[40]. Действенность произведения, сила эмоционального влияния на зрителей были в его глазах важнее, чем утверждение прописной морали.

§ 7. *Аристотель. Характеры в трагедии*

Как уже говорилось, фабуле Аристотель придавал первостепенное значение в драме. Характерам он отводил второе место среди частей драмы, считая, что действием определяются и самые характеры: поэты «выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры» (VI, 1450a, 58—59).

Что такое характер? Характер заключается в том, что действующее лицо в речах или поступках обнаруживает какое-либо направление воли. «Этот характер будет благородным, если обнаружит благородное направление воли» (XV, 1454a, 87). Далее следует рассуждение, характеризующее классовые позиции Аристотеля и отражающее типичные для рабовладельческого общества понятия о ценности личности. Говоря о том, что благородный характер проявляет благородное направление воли, Аристотель замечает: «Это может быть в каждом человеке, и женщина бывает благородной, и раб, хотя, может быть, из них первая — существо низшее, а второй — вовсе ничтожное» (XV, 1454a, 88). Из этого ясно, что хотя Аристотель и допускает в виде исключения благородство у существ низших в социальном и нравственном отношении, однако все его рассуждение о характерах относится к лицам, являющимся полноправными представителями рабовладельческого общества.

Изображая характеры, поэт должен следовать определенным правилам. Надо, чтобы «характеры были подходящими: например, можно представить характер мужественный, но не подходит женщине быть мужественной или грозной» (XV, 1454a, 88). Необходимо, «чтобы характер был *правдоподобен*» (XV, 1454a, 88). И, наконец, «чтобы он был *последователен*» (XV, 1454a, 88). Аристотель допускает, что может быть выведено лицо, являющееся непоследовательным, но только в том случае, если эта непоследовательность именно и составляет характер данного персонажа (XV, 1454a, 88).

Художественное произведение должно выявлять характер каждого изображаемого человека, а это проявляется в его нравственном облике. Отсюда важно, чтобы речи действующего лица соответство-

---

[39] Платон. Законы, 660E.

[40] S. H. Butcher. Op. cit., p. 224—225.

вали его характеру. Аристотель подчеркивает в одной из начальных глав трактата: «*Характер* — это то, в чем обнаруживается направление воли; поэтому не изображают характера те из речей, в которых неясно, что кто-либо предпочитает, или избегает, или в которых даже совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает» (VI, 1450в, 60). Это исключительно важное положение «Поэтики» подчеркивает необходимость целеустремленного построения образов людей так, чтобы в действии и в речах проявлялся их нравственный облик, склонности и стремления, что и придает каждому лицу определенность.

Изображение характера не достигается копированием встречающихся в жизни людей. Важно выявить существенные черты характера, то, что Аристотель называет «необходимостью», и вместе с тем художественное изображение не должно выходить за пределы действительно возможного в облике и поведении человека. Вот формула Аристотеля: «И в характерах, как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости, или вероятности, так чтобы такой-то говорил или делал то-то, или по необходимости, или по вероятности, и чтобы это происходило после именно этого по необходимости или вероятности» (XV, 1454а, 88—89). Поэт должен подражать хорошим портретистам, которые, «давая изображение какого-нибудь лица и делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми» (XV, 1454в, 89).

Сказанное здесь Аристотелем о принципе изображения характеров сводится к тому, что художественная правда не во всем совпадает с жизненной правдой. Художественная правда требует определенности и значительности характера.

Для того чтобы точнее понять Аристотеля, вспомним сопоставление трех художников: «Полигнот... изображал лучших людей, Павсон — худших, а Дионисий — обыкновенных» (II, 1448а, 43—44). Комментаторы считают, что речь идет не об этических качествах людей, которых рисовали названные художники, а методе, применявшемся портретистами. Произведения Полигнота отличались идеальной красотой и возвышенным характером. Павсон, как об этом писал сам Аристотель в «Политике» (VIII, 5, 7), любил изображать отрицательные стороны жизни и прибегал к карикатуре [41].

«Хороший» и «лучший» характер у Аристотеля определяется не с точки зрения их нравственных добродетелей. В той же 2-й главе «Поэтики», где говорится о художниках, упоминаются и поэты, и Аристотель снова прибегает к определениям следующего рода: «Гомер представляет лучших, Клеофонт — обыкновенных, а Гегемон Фасосец... и Никохар...— худших» (II, 1448а, 44). Различие между этими поэтами состоит в общем характере их творений:

[41] Аристотель. Поэтика. Л., 1927, стр. 84 (примечания Н. И. Новосадского).

Гомер — мастер героического эпоса, тогда как остальные названные авторы писали, по-видимому, не в возвышенной манере. О Клеофонте сам Аристотель говорит, что он принадлежит к числу поэтов, писавших в «низком» стиле (XXII, 1458а, 113), о Гегемоне, со слов Аристотеля же, известно, что он был автором пародий (II, 1448а, 44).

Достоинство произведения определяется не нравственными качествами героев, а степенью возвышенности и художественного совершенства трагедии. Хороший поэт изобразит в возвышенном виде даже характеры, наделенные отрицательными чертами[42]. Аристотель считает нужным не оставить никаких сомнений на этот счет и выражает эту мысль совершенно недвусмысленно: «Поэт, изображая сердитых, легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представлять таких людей благородными; пример сурового характера представили в Ахилле Агафон и Гомер» (XV, 1454в, 89).

Комментируя это положение Аристотеля, Бутчер пишет: «Каковы бы ни были моральные несовершенства героев, они должны производить большое впечатление на наше воображение и возбуждать ощущение их величия: они подняты над уровнем повседневной жизни»[43]. Аристотель, таким образом, считал необходимым элементом художественности идеализацию характеров, что становится особенно ясным при рассмотрении его определения характера героя трагедии.

В трагедии характеры должны быть благородными. Это необходимо для того, чтобы она оказывала должное эмоциональное воздействие — возбуждала страх и сострадание. Если трагедия изображает дурных людей, то она не произведет должного эмоционального эффекта. В драме «вполне негодный человек не должен впадать от счастья в несчастье, так как подобное стечение [событий] возбуждало бы человеколюбие, но не сострадание и страх» (XIII, 1453а, 79).

Сострадание может вызвать лишь человек достойный. Однако если он кристально чист и благороден, то трагедия опять-таки не возбудит чувство сострадания и страха: «...не следует изображать достойных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно, и не жалко, но отвратительно» (XIII, 1453а, 78—79).

Герой трагедии должен быть человеком, обладающим как благородными чертами, так и естественными человеческими слабостями, что и предопределяет возможность совершения им ошибки, ведущей к роковым последствиям. Разобрав все случаи, когда должный эффект трагедии не достигается, Аристотель приходит к выводу, что трагедия вызовет чувства сострадания и страха

---

[42] S. H. Butcher. Op. cit., p. 232.
[43] Ibid., p. 233.

лишь в том случае, если герой «не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастье...» (XIII, 1453а, 79). Это положение является у Аристотеля одним из центральных. Оно связывает воедино три существеннейших элемента трагедии: действие (фабулу), характеры и эмоциональный эффект драматического произведения. Фабула, следовательно, должна быть построена таким образом, чтобы показывать трагическую судьбу персонажа («переход от счастья к несчастью»), но трагической будет лишь судьба такого человека, который не является ни абсолютно добродетельным, ни абсолютно порочным.

Как уже указывалось выше, большую роль при этом играет незнание персонажем каких-то важных обстоятельств. Аристотель рассматривает три варианта, характеризующих поведение героя трагедии. Первый случай, когда роковой поступок совершается сознательно. В качестве примера он приводит героиню трагедии Еврипида Медею, которая убивает своих детей (XIV, 1453в, 84). Сознательное злодеяние не является, по Аристотелю, высшей формой трагического.

Второй случай — «когда кто-либо вознамерился совершить преступление и не совершил [его]» — Аристотелем отвергается, так как в нем нет трагического и подобное действие на вызовет сострадания (XIV, 1453в, 85).

Подлинно трагической оказывается судьба человека, который совершил поступок, «не зная всего ужаса его», а впоследствии узнает, что причинил этим зло близким ему людям (XIV, 1453в, 84). Наиболее эффективный вариант построения действия — «в неведении совершить, а совершив — узнать, ибо... узнавание будет поразительно» (XIV, 1454а, 85).

Связь действия с характерами определяет для Аристотеля развитие событий в трагедии «по необходимости и вероятности». Отсюда же вытекает и способ окончательного решения драматического действия — развязка. Если, как говорит Аристотель, «ничего противного смыслу не должно быть в ходе событий» (XV, 1454в, 89), то «и развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы» (XV, 1454в, 89). Он отвергает искусственную развязку «посредством машины», то есть посредством вмешательства кого-либо из богов Олимпа, спускаемого при помощи машины на сцену театра, чтобы решить исход событий в ту или иную сторону (deus ex machina).

Построение развязки определено у Аристотеля в связи с техникой сцены античного театра. Форма, в которой высказано это положение, наивна, но существо его имеет важнейшее значение для композиции драмы. Развязка, в буквальном смысле слова, должна быть не механической, а предопределена всем действием трагедии и вытекать из него естественным образом.

Суммируя суждения Аристотеля о действии, характерах, составе происшествий, мотивах поведения героев и развязке, мы приходим к выводу, что все эти элементы трагедии рассматривались мыслителем как части целого, связанные органическим единством. Именно в единстве разнородных элементов, составляющих драму, Аристотель и видит основу того, что мы называем художественностью.

§ 8. *Аристотель. Вопрос о трагической вине героя*

Рассматривая трагедию как замкнутое, целостное, внутренне обусловленное действие, Аристотель ни на миг не упускает из вида воздействие, производимое ею на зрителей. Оно не должно быть чисто внешним. Если необходимо, чтобы зритель, следя за происходящими на сцене событиями, «содрогался и чувствовал сострадание», то достигать этого «посредством театральной обстановки менее всего художественно» (XIV, 1453в, 82—83).

Не внешние театральные эффекты, а содержание трагедии должно воздействовать на публику. Трагическое должно составлять органическую основу фабулы. Как поясняет Аристотель, «надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как развертываются события» (XIV, 1453в, 82).

Что же придает фабуле истинно трагический смысл? Что делает гибель героя трагической «по необходимости»? Как мы уже знаем, эта необходимость не является внешней по отношению к герою и не имеет своим источником некой надмирной божественной силы. Вся концепция Аристотеля строится на принципе единства художественного произведения, на внутренних пружинах развития фабулы, исключающих deus ex machina. Поэтому нет ничего удивительного в том, что источник трагического он ищет в личности самого героя.

Уже говорилось о том, что не всякая гибель героя является трагической. Критерии Аристотеля просты и здравы. Если несчастье происходит с абсолютно благородным человеком, то это отвратительно (XIII, 1452в, 78). Если оно постигает человека порочного, то это «всего более чуждо трагедии» (XIII, 79). Ни то, ни другое не может служить основой трагедии. «Итак,— заключает Аристотель,— остается человек, находящийся в середине между этими. Таков тот, кто не отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке (hamartia), тогда как прежде был в большей чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица из подобных родов» (XIII, 1453а, 79).

Это положение Аристотеля принадлежит к числу тех, которые поддаются различным толкованиям, поэтому оно, естественно, вызвало споры между комментаторами [44].

Начиная с эпохи Возрождения термин «hamartia» трактовался в смысле моральной вины героя. Отсюда и возникла концепция трагической вины, которая получила развитие в теории драмы XVIII—XIX веков. Большинство современных комментаторов отвергают концепцию, согласно которой герой гибнет из-за того, что над ним тяготеет некая вина. Теперь принято считать, что речь должна идти не о вине героя, а скорее о совершенной им ошибке. Впрочем, даже при таком общем понимании термина комментаторы считают необходимым внести уточнения.

Бутчер занимает промежуточную позицию. В его толковании существует «hamartia» как просто ошибка героя, вызванная недостаточным знанием обстоятельств, в которых он действовал, так и «моральная hamartia», когда поступок совершается более или менее сознательно, например в состоянии злобы или страсти [45]. Бутчер допускает также третье толкование, по которому «hamartia» может означать нравственный дефект, любую человеческую слабость, но не порок [46]. Трудно провести разграничение между моральным дефектом и просто ошибкой суждения, толкнувшими героя на роковой поступок [47]. Бутчер иллюстрирует свои положения ссылками на «Этику» Аристотеля, где рассматриваются основы человеческого поведения в случаях, сходных с теми, которые могут быть подведены под понятие «hamartia» [48].

По-другому решает проблему Джералд Элс. Он категорически отвергает связь понятия «hamartia» как с нравственным дефектом героя, так и с тем, что Бутчер характеризует как ошибку суждения. По его мнению, ошибка героя «связана с таким элементом трагедии, как узнавание» [49].

Элс также обращается к «Этике» Аристотеля. Он останавливает внимание на том разделе, где говорится о поступках, совершенных по незнанию. Бывает, что поступок вызван незнанием общих правил, а бывает, что незнание относится только к частностям. Именно во втором из этих случаев совершивший поступок заслуживает, по Аристотелю, жалости и прощения. Какие же частности остаются неизвестными нарушителю? Он может не знать, во-первых, своего происхождения, во-вторых, того, кому он причиняет зло своим поступком; может, далее, не сознавать в полной мере того, что он

---

[44] История этой дискуссии изложена в кн.: J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen, 3. Aufl. Leipzig, 1917, S. 163.

[45] S. H. Butcher, op. cit,., p. 317—319.

[46] Ibid., p. 319.

[47] Ibid., p. 321.

[48] По этому же пути в трактовке термина «hamartia» идут и авторы кн. W. K. Wimsatt, Jr. and C. Brooks. Literary Criticism. N.Y., 1957, p. 39—45.

[49] G. F. Else. Op. cit., p. 329.

делает, или не понимать силы своего поступка (как, например, когда, желая помочь другу, сбивает его с ног). Из всех этих случаев к трагедии имеет прямое отношение то, что герой, совершая проступок, не знает того, против которого обращено его действие. Элс напоминает, что, по Аристотелю, наиболее эффективным в трагедии является поступок, совершаемый в неведении (XIV, 1454a, 85)[50]. Трагическая ошибка, суммирует Элс, состоит в незнании или ошибке относительно некоторых частностей. Вместе с тем это «большая» ошибка, чреватая несчастьем для героя. Далее, целям трагедии более всего соответствует, как и в случае узнавания, чтобы это касалось личности «близкого человека, родственного по крови, и чтобы эта ошибка вела или угрожала привести к убийству или ранению данного лица»[51]. Ошибка — «hamartia»,— заключает исследователь,—является «резервуаром эмоционального потенциала, а узнавание — вспышка молнии, воспламеняющая его»[52].

Соображения Дж. Элса несомненно уясняют существенную сторону концепции ошибки героя трагедии. Но едва ли они в полной мере отменяют связь этой ошибки с определенными нравственными понятиями.

Если Аристотелю действительно чуждо морализаторство в том духе, какой приписывался ему комментаторами XVIII—XIX веков, то едва ли можно, ударившись в другую крайность, отрицать наличие в его концепции искусства определенных нравственных основ. Скажем, принципы родства, кровной близости не только не отрицаются Аристотелем, но наоборот, почитаются такой основой жизни, разрушение которой является фактом трагическим. Поэтому, очищая теорию трагического Аристотеля от сентиментального и филантропического морализаторства, неправомерно лишать ее связи с нравственными принципами вообще.

§ 9. *Аристотель. Страх и сострадание*

Обратимся теперь к тому вопросу «Поэтики», который вызвал наиболее острые споры. Это, как известно, вопрос об очищении (catharsis). Напомним контекст, в котором это понятие дано в «Поэтике». Аристотель пишет: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных эффектов» (VI, 1449в, 56).

Понятия страха и сострадания характеризуют эмоциональное воздействие трагедии. Но и они рассматриваются Аристотелем не

[50] Ibid., p. 381
[51] Ibid., p. 383.
[52] Ibidem.

просто как физиологическое состояние человека. Страх, как определяет Аристотель в «Риторике», есть «некая боль или потрясение от сознания грозящего зла, разрушительного или болезненного» (II, 5). Страх вызывается пониманием определенных жизненных обстоятельств, сознанием непосредственно грозящей опасности.

Невидное зло не страшно. Так, не страшно оказаться несправедливым или непонятливым. «Страшно то, что производит великие скорби или разрушение, и притом когда страшный предмет показывается не вдали, а близко, так что грозит нам; слишком далекого не страшатся» («Риторика», II, 5).

Перечисляя причины, вызывающие чувство страха, Аристотель останавливает внимание отнюдь не на тех, которые могут вызывать физическое страдание. О страхе смерти он пишет: «Ведь все знают, что умрут, но смерть не близка, потому о ней не думают» («Риторика», II, 5). Страшное, как его характеризует Аристотель, имеет основы в общественном бытии человека. Страшными, по его определению, являются «вражда и гнев могущих что-нибудь сделать», «неправда, имеющая силу»; «страшно зависеть от другого», так как «большинство людей падки на корысть и трусливы в опасности»; «зная за нами преступление, многие страшны тем, что могут донести или изменить», страшны «могущие обидеть», страшны «обиженные или полагающие, что их обидели: они всегда ищут случая отомстить»; «страшны соперники».

Заключая это рассуждение, Аристотель приходит к выводу: «Страшно то, что, происходя с кем-то другим или угрожая другому, возбуждает в нас сострадание» («Риторика», II, 5). Это положение Аристотеля связано с его общей концепцией человека как существа социального, ощущающего свое сходство и близость с другими, делящего судьбу остальных людей. Вместе с тем чувство страха имеет в глазах древнего мыслителя и определенную общественно-педагогическую функцию. Страх, пишет Аристотель в «Риторике», понуждает человека к активности. «Поэтому нужно делать такими людей, когда покажется, что полезнее, чтобы они боялись»; нужно доказывать им, что они подвержены страданиям, что и другие люди, могущественнее их, страдали. Нужно показывать, что подобные им страдают или страдали, и притом от тех, от кого не чаяли, и тогда, когда не чаяли («Риторика», II, 5).

Ход рассуждения Аристотеля ясно показывает, что изображение страдания в трагедии, вызывая чувство страха у зрителя, учит его более глубокому пониманию жизни и, побуждая к деятельности, воспитывает стойкость по отношению к бедам, которые могут постичь его.

Понятие сострадания Аристотель раскрывает в сходном духе. «Сострадание будет некая боль [скорбь] при виде зла, разрушительного или болезненного, которое постигает невинного и может приключиться и с нами самими или с кем-нибудь из наших. Очевидно, что сострадать способен такой человек, который полагает, что или

сам он, или кто-нибудь из близких ему может подвергнуться какой-либо беде... Потому не сострадают ни совершенно погибшие: полагают, что им нечего больше терпеть, они уже всего натерпелись! — ни воображающие себя на верху счастья: такие не сострадают, напротив, обижают...» («Риторика», II, 8).

Охарактеризовав различные виды несчастий, Аристотель переходит к определению тех, кто заслуживает сострадания: «мы сострадаем, когда ужасное близко к нам, сострадаем похожим на нас по летам, по характеру, по отношениям, по общественному положению, по роду» («Риторика», II, 8).

Аристотель подчеркивает, что сострадание возбуждают бедствия, совершившиеся в близкое нам время. То, что случилось за десять тысяч лет, не вызывает подобного чувства. Но театр может приблизить к зрителю события, происшедшие давно: «...те, которые передают их [несчастья] с сообразными жестами, сообразным голосом, в сообразной одежде,— вообще посредством сценического искусства, особенно возбуждают сострадание, ибо они приближают к нам беду, показывают ее вблизи, перед нашими глазами, как имеющую случиться или случившуюся» («Риторика», II, 8).

Лессинг, первым указавший на значение определенных мест «Риторики» для понимания аристотелевской концепции страха и сострадания [53], дал дальнейшее развитие этой концепции. Поэт достигает эффекта страха и сострадания, когда изображает героя, хотя бы и жившего давно, «...человеком, сделанным из одного с нами теста. В силу этого возникает страх, что наша судьба столь же легко будет походить на его судьбу, как мы похожи на него, и этот страх порождает в нас сострадание» [54].

Приведенные здесь положения «Риторики» уточняют и расширяют понимание страха и сострадания, о которых Аристотель говорит в «Поэтике». Мы видим, таким образом, что понятия страха и сострадания имеют у Аристотеля не только эмоциональное значение, но связываются с общественной природой человека и его многообразными отношениями с окружающими.

Вместе с тем Аристотель вносит одно существенное уточнение: страх не равнозначен ужасу. Как мы увидим далее, у некоторых последующих толкователей Аристотеля понятие страха было подменено понятием ужаса, что существенно изменило всю концепцию трагического. В частности, это имело место у Корнеля. У Аристотеля, как разъяснил Лессинг, в концепции трагического речь идет не об ужасе, а о страхе. Страх представляет собой эмоцию, не исключающую способности рассуждать и оценивать явления. Именно поэтому он открывает путь к состраданию. В отличие от него ужас подавляет и сознание и все другие чувства. В качестве иллюстрации этого положения Аристотель приводит такие примеры. Когда Ана-

[53] Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. М.— Л., 1936, стр. 275.
[54] Там же, стр. 276.

сий увидел, что его сына ведут на казнь, все в нем было подавлено горем и ужасом. Но когда он же увидел своего друга в нищете, просящим подаяния, это вызвало чувство сострадания, и Анасий заплакал.

§ 10. *Аристотель. Проблема катарсиса*

Мы переходим теперь к наиболее неясному и спорному пункту в аристотелевском определении трагедии — к вопросу об очищении (катарсисе). Свою формулу трагедии Аристотель заключил указанием на то, что она «благодаря состраданию и страху» производит «очищение подобных аффектов» (VI, 1449в, 56).

Мысль Аристотеля в этом месте не ясна в полной мере. Понятен лишь общий смысл: трагедия производит некое очищающее воздействие на зрителя, но как и в чем это проявляется, в чем сущность очищения,— этого Аристотель не раскрыл. Отсюда возникла проблема, на протяжении нескольких веков волновавшая теоретиков искусства и литературы вообще и драмы в частности. Вопрос об очищении породил обширную литературу, содержащую различные толкования этого места «Поэтики».

Проблема катарсиса имеет отнюдь не только абстрактно теоретический интерес. Вопрос об очищении является вопросом об эффекте, производимом трагедией на зрителя. В конечном счете он сводится к решению действенности трагического искусства, и не приходится говорить о том, какое важное значение это имеет для драмы практически.

Споры о сущности катарсиса начались в эпоху Возрождения, с XVI века, когда появляются первые комментарии к «Поэтике». Нам нет необходимости прослеживать все перипетии полемики[55]. Но различные точки зрения, высказанные теоретиками, представляют интерес сами по себе. Безотносительно к «Поэтике» Аристотеля, они содержат ценные суждения, отражая разные взгляды на природу трагедии. Поскольку в дальнейшем нам предстоит рассмотреть много других вопросов драмы, мы, нарушая хронологию, осветим эти точки зрения здесь, чтобы больше к этому вопросу не возвращаться.

Разные толкования катарсиса сводятся к следующим теориям.

1. Этическая теория катарсиса возникла в эпоху Возрождения и была сформулирована впервые итальянцем Винченцо Маджи в его комментариях к «Поэтике» Аристотеля (1550). По стопам Маджи пошел французский комментатор Аристотеля Андре Дасье

[55] Библиографию литературы о катарсисе у Аристотеля см.: L. Cooper and A. Goodeman. A Bibliography of the Poetics of Aristotle. New Haven, 1928; обзоры теорий катарсиса: Susemihl and Hicks. Politics of Aristotle. London, 1894, p. 641—656; I. Bywater. Aristotle on the Art of Poetry. Oxford, 1909, p. 152—161, 361—365; Аристотель. Поэтика. Л., 1927, стр. 15—20; Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957 стр. 29—35 (предисловие Ф. А. Петровского).

(1692), который считал, что Аристотеля надо понимать в следующем смысле. Трагедия возбуждает сострадание и страх, чтобы очистить, освободить человека от этих чувств (т. е. сострадания и страха). Она достигает этого, изображая перед нами несчастье, в которое ввергнуты подобные нам люди вследствие непреднамеренных ошибок. Трагедия знакомит нас с этим несчастьем и посредством этого научает «...не слишком бояться его и не слишком удручаться горем в том случае, если бы бедствие действительно постигло нас самих... Она подготовляет людей мужественно переносить самые бедственные случаи и вселяет в самых несчастных готовность считать себя счастливым, сравнивая собственные несчастья с гораздо более ужасными, какие изображает нам трагедия»[56].

Лессинг, не вполне удовлетворенный толкованием Дасье, в «Гамбургской драматургии» развивает этическую концепцию катарсиса. Его точка зрения связана со всем комплексом просветительной эстетики, которая видела в искусстве один из важнейших видов воспитания гармонически развитого человека — гражданина[57].

Исходя из общего положения о том, что «все виды поэзии должны исправлять нас», автор «Гамбургской драматургии» пишет: «Трагическое сострадание должно не только по отношению к состраданию очищать душу того, кто чувствует сильное сострадание, но и того, кто чувствует его слишком слабо. Трагический страх должен в отношении страха не только очищать душу того, кто не боится совсем никакого несчастья, но и того, кого приводит в опасение всякое несчастье, даже самое отдаленное, самое невероятное. Равным образом трагическое сострадание относительно страха и трагический страх относительно сострадания должны появляться в меру, не допуская излишка или недостатка»[58].

Сущность катарсиса сводится, таким образом, по Лессингу, к тому, что трагедия обращает «наше сострадание в добродетель»[59], очищая от крайностей страха и сострадания. «Трагическое состояние должно не только по отношению к состоянию очищать душу того, кто чувствует слишком сильное сострадание, но и того, кто чувствует его слишком слабо. Трагический страх должен в отношении страха не только очищать душу того, кто не боится совсем никакого несчастья, но и того, в ком вызывает тревогу всякое несчастье, даже самое отдаленное, самое невероятное»[60].

2. Если Лессинг понимал очищение в этическом смысле, то немецкий ученый Гаупт дал чисто интеллектуалистическое толкование проблемы[61]. Катарсис, по его мнению, следует понимать не

[56] Цит. по кн.: Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 287.

[57] В. Гриб. Эстетические взгляды Лессинга и театр.— В кн.: Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. XIII—XIV.

[58] Там же, стр. 288.

[59] Там же.

[60] Там же.

[61] S. Haupt. Die Lösung der Katharsis-theorie des Aristoteles. Znaim, 1911; ср. у Н. И. Новосадского в его введении в «Поэтику» (Л., 1927), стр. 18—19.

как очищение, а как просвещение. Гаупт связывает это с ритуалом античных таинств (мистерий). Посвящение в таинства сопровождалось просвещением вступающего. Это и обозначалось словом «катарсис», которое, как считает Гаупт, было заимствовано Аристотелем из мистериального обряда.

Гаупт считает, что трагедия не всегда в состоянии произвести эстетическое или этическое воздействие, но на рассудок она влияет всегда. Поэтому зритель получает от спектакля определенный урок. На сцене показывают события, вызывающие сострадание и страх. Зритель осознает, что если он будет поступать так, как поступают герои трагедии, то его постигнут подобные же страдания. Представление трагедии подводит его к тому, что он видит себя в положении, аналогичном положению персонажей. Это вызывает чувство страха. Но за ним следует облегчение от сознания того, что он (зритель) еще не совершил того, что сделал герой, и поэтому его не ожидает подобная кара.

К Гаупту примыкает В. Иванов, считавший, что понятие катарсиса коренится в культе Диониса. Как известно, трагедия возникла в связи с этим культом, и очищение было как бы одним из результатов культового действа [62].

3. Наиболее распространенной в настоящее время является теория Бернайса, получившая название медицинской. Как показал Бернайс, Аристотель пользовался понятием очищения в том смысле, в каком его применяли в античной теории врачевания душевных недугов.

В трактате «Политика» Аристотель указывает на то, что музыка оказывает непосредственное физиологическое воздействие на слушателей. Она возбуждает людей, доводя их до состояния, которое греки называли энтузиастическим. Обратимся к самому Аристотелю. Вот то место в «Политике», на основании которого Бернайс установил, в каком смысле следует понимать термин очищение.

«Ведь аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены в сущности все, причем действие его отличается лишь степенью своей интенсивности, например, [все испытывают] состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойственен данному индивиду. Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением. Точно так же песнопения очистительного характера доставляют людям безвредную радость» [63].

[62] В. Иванов. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, стр. 204—208.

[63] Аристотель. Политика, VII, 5—6, 1342а, пер. С. Жебелова.— Цит. по кн.: «Античные мыслители об искусстве», стр. 196.

Вслед за этим Аристотель переходит к вопросу о характере театральной публики, что с несомненностью позволяет говорить о приложимости очищения музыкального к очищению, совершаемому трагедией.

Исходя из сказанного в «Политике», Бернайс показывает, что Аристотель употребляет понятие катарсиса не в моральном, а также не в религиозном, но в медицинском смысле. Трагедия возбуждает аффекты, доводит их до крайней степени напряжения, после чего наступает облегчение и успокоение, доставляющее приятное ощущение тому, кто подвергся такому воздействию искусства. По Бернайсу, катарсис равнозначен греческому «куфисис», то есть телесное облегчение от аффектов.

Такое понимание катарсиса впервые было намечено у Минтурно — одного из первых комментаторов Аристотеля в эпоху Возрождения [64]. Близкое толкование встречается у Мильтона [65]. Но в XVII—XVIII веках еще в основном подчеркивалось этическое значение катарсиса.

Теория Бернайса получила наибольшее распространение и признание в науке XX века. Советский исследователь А. А. Грушка считает ее «наиболее естественной, простой, доступной для эмпирической проверки и вместе с тем документально доказуемой, а следовательно со всех точек зрения наиболее правдоподобной» [66].

Тем не менее теорией Бернайса толкование катарсиса не завершилось. Приняв его толкование, некоторые ученые уточняли, дополняли и развивали эту теорию.

А. Деринг [67], а вслед за ним Г. Ленерт [68] утверждали, что речь должна идти об очищении аффектов посредством самих аффектов. Ленерт опирается на приведенное выше место из «Политики». Разобранная им теория возбуждения (Solicitationstheorie) сводится к тому, что тяжелое настроение, владеющее иногда людьми, может быть облегчено, если довести их до крайнего возбуждения. После взрыва аффектов наступает облегчение, как это, например, бывает, когда горе заставляет человека рыдать. Слезы облегчают страдание, на что обратил внимание уже Еврипид в «Троянках» — «Как сладки слезы для несчастных» (ст. 608).

4. Если Деринг и Ленерт сужают смысл катарсиса, то Бутчер, наоборот, стремится избежать одностороннего понимания этого термина. Он также принимает объяснение Бернайса. Однако его толкование выходит за рамки, поставленные автором медицинской теории катарсиса.

[64] E. Spingharn. Literary Criticism in the Renaissance. N.Y., 1899, p. 80.
[65] Ibidem.
[66] А. А. Грушка. Максим Горький как толкователь Аристотеля.— «Известия АН СССР», 1930, стр. 123.
[67] A. Döring. Die Kunstlehre des Aristoteles. Iena, 1876, S. 127.
[68] G. Lehnert. Zur Aristotelischen catharsis. Rhein. Mus., 1900, S. 112.

Прежде всего Бутчер отмечает, что три возможных толкования понятия катарсиса — медицинское, религиозное и моральное — иногда трудно отделить друг от друга [69]. Он вносит следующие уточнения в понимание катарсиса. Трагедия исцеляет эмоции посредством сходных эмоций, но не совсем тождественных [70]. Катарсис в трагедии не идентичен с катарсисом в музыке. Трагический катарсис очищает страх и сострадание, тогда как катарсис, производимый музыкой, очищает от энтузиастического возбуждения [71].

В понимании Бернайса очищение представляет собой явление физиологическое. Между тем очищение нечто большее — это принцип искусства. Как пишет Бутчер, «...чувства сострадания и страха в реальной жизни содержат в себе нечто мрачное и удручающее. В процессе трагического возбуждения они получают облегчение, и удрученное состояние проходит. По мере развития трагического действия, когда сознание, сначала возбужденное, затем проходит, низшие формы эмоций переходят в более высокие и тонкие формы. Неприятный элемент, входящий в сострадание и страх в действительной жизни, очищается; очищаются и эти чувства. Целительное и успокаивающее воздействие трагедии следует непосредственно за изменением чувства». Заключая это рассуждение, Бутчер приходит к выводу: «функция [очищения] не просто в том, чтобы исцелить от сострадания и страха, но в том, чтобы создать определенное эстетическое удовлетворение, очистить их через посредство искусства» [72].

Бутчер решительно подчеркивает эстетический характер катарсиса. Условия театрального представления существенно изменяют чувства по сравнению с тем, какими они являются в действительности. В этом отношении Бутчер поправляет Лессинга. Страх не непременно является спутником сострадания. Когда мы переносимся из реального мира в воображаемый, который создает искусство, наблюдая страдания героя, мы отнюдь не испытываем страха от непосредственно грозящей опасности. Но мы не можем не сочувствовать герою, чей характер в своей основе соответствует нашему [73]. Мы понимаем, что тоже можем оказаться в подобном положении. Мы живо воображаем себе неслучившееся несчастье, и это оказывает на нас воздействие, как если бы опасность нам угрожала в самом деле.

Вместе с тем в эмоциях зрителя возникает некое безличное ощущение важности и значительности происходящего в трагедии [74]. Если исходное понимание катарсиса означало не более чем устранение неприятных чувств, то затем очищение приобрело более

[69] S. H. Butcher. Op. cit., p. 245.
[70] Ibid., p. 248.
[71] Ibid., p. 252.
[72] Ibid., p. 254—255.
[73] Ibid., p. 258—259.
[74] Ibid., p. 263.

глубокий и возвышенный смысл. Искусство, доставляя удовольствие, уничтожает то, что удручало нас. А источником беспокойства и даже мучения было эгоистическое чувство страха за себя. Творение художника нейтрализует наш эгоизм [75].

Трагедия воздействует не на волю, а на чувства. Она не делает людей лучше, хотя и устраняет некоторые препоны, воспользовавшись чем, человек может, если захочет, изменить свое поведение. Но Аристотель имел в виду не моральный эффект трагедии, а эффект эстетический [76].

Все рассмотренные до сих пор толкования катарсиса, несмотря на имеющиеся среди них различия, в целом, однако, исходят из некоторых общих положений. Во-первых, считается безусловным, что у Аристотеля речь идет о перемене в строе чувств зрителя трагедии. Считается, что это изменение эмоционального состояния достигается, так сказать, автоматически. Трагедия возбуждает в душе зрителя чувства страха и сострадания, а затем очищает от них.

5. В недавнее время американский ученый Джералд Элс предложил новое понимание катарсиса, отвергающее все предшествующие теории. Его точку зрения можно назвать формальной, структурной или композиционной.

Элс считает, что дело вовсе не в воздействии на зрителя, а в характере самого действия трагедии.

Очищение, о котором говорит Аристотель, относится не к чувствам зрителей, а к чувствам действующих лиц, к их страданиям и несчастиям. Катарсис происходит не посредством сострадания и страха, а в процессе переживания героями этих чувств.

Таким образом, очищение происходит не вне трагедии, а в ней самой. Развивая свою аргументацию, Элс напоминает: трагедия, подражая действию, сама есть действие; это действие воплощено в фабуле; фабула, следовательно, содержит подражание действию.

Очищение, которое имеет в виду Аристотель, по мнению Элса, происходит по мере развития действия, в процессе развертывания фабулы. Именно в этом, в создании фабулы, содержащей катарсис, и проявляется творческая способность поэта. Очищение — не конечный результат воздействия трагедии, а «процесс, создаваемый поэтом посредством композиции событий» [77].

Не следует ли из этого, что зритель совсем исключается из круга понятий, связанных с катарсисом? Отнюдь нет. Трагедия несомненно вызывает эмоциональное возбуждение зрителей. Но эмоции, связанные с трагедией, содержат элемент суждения [78]. Наблюдая действие самой страшной трагедии,— а такой является пьеса, изображающая убийство героем своих ближайших родственников,— зритель должен сделать два умозаключения: (1) герой

[75] Ibid., p. 268.
[76] Ibid., p. 269.
[77] G. F. Else. Op. cit., p. 230.
[78] Ibid., p. 433.

подобен ему, и (2) он не заслуживает своей злосчастной судьбы. Эти выводы не являются следствием эмоций зрителя, а, наоборот, эмоции могли возникнуть у зрителя из-за этих мнений [79].

Эдип, Алкмеон, Медея, Геракл убили или собирались убить кого-то из близких — отца, мать, детей. Эти герои вызывают сочувствие лишь в том случае, если зритель может сказать себе: «...Он не имел намерения убить отца, мать или кого-то близких. А если он или она совершили подобное злодейство, то это произошло из-за ошибки» [80]. По мнению Элса, зритель или читатель — судья, на его глазах происходит очищение трагического проступка, и благодаря этому он испытывает к совершившему проступок не отвращение, а сострадание. Речь идет опять-таки не о том, что очищение испытывает зритель. Очищение происходит с героем. Оно состоит в том, что по ходу действия выясняются доказательства чистоты его намерений, когда он совершил свое «нечистое» дело [81]. Аристотель в своей «Этике» показывает, что невиновность совершившего проступок или преступление обнаруживается в том, что он испытывает раскаяние, когда ему раскрывается истинный характер того, что он сделал [82].

Классический пример, подтверждающий это,— все тот же Эдип, которого называет сам Аристотель и на которого указывают все толкователи катарсиса, какой бы точки зрения они ни придерживались. История этого героя содержит все элементы, способствующие его очищению. Мы узнаем, что Эдип своевольный, легко возбудимый, горячий человек и вместе с тем он добр, умеет по-настоящему любить, заботиться о благе народа. Мы понимаем, что такой человек не в состоянии хладнокровно убить своего отца и намеренно жениться на матери. Затем мы видим глубокое горе Эдипа, когда он узнает, какие преступления совершены им. Он ослепляет себя. Наказание, которому он подвергает себя, довершает очищение его от вины за содеянное. Тогда-то мы и проникаемся состраданием к герою,— не раньше.

Таким образом, по Элсу, катарсис — фактор в самом действии трагедии, часть ее композиции, он предшествует возникновению сострадания и, в конечном счете, является одним из условий того удовольствия, которое доставляет публике зрелище трагедии [83]. Как считает Элс, катарсис был неправомерно возведен комментаторами в ранг основной и первостепенной категорий, составляющей ядро и сущность трагедии. По мнению Элса, катарсис — один из структурных элементов трагедии в ряду других важных факторов, производящих определенный эмоциональный и интеллектуальный эффект. Эти элементы — страдание, ошибка, узна-

[79] G. F. Else. Op. cit., p. 436.
[80] Ibid., p. 437.
[81] Ibid., p. 437, 438.
[82] Этика Аристотеля, пер. Э. Радлова. СПб., 1908, стр. 40.
[83] G. F. Else. Op. cit., p. 439.

вание и очищение. Они тесно взаимосвязаны, и выделять какой-либо один элемент неправомерно, так как все они составляют основу структуры трагедии [84].

Элс считает, что отнюдь не все трагедии античной Греции отвечали классическим принципам, сформулированным Аристотелем. Более того, по мнению исследователя, концепция «Поэтики» такова, что аристотелевскому пониманию трагедии соответствует в наибольшей степени «Царь Эдип». Но «Ифигения» оказывается уже не трагедией, а мелодрамой. Такие шедевры античной драмы, как «Троянки», «Вакханки», не говоря уже об «Эдипе в Колоне» или «Агамемноне», оказываются за пределами аристотелевского понимания трагедии. Формула Аристотеля, таким образом, узка и не может быть подтверждена всеми известными нам трагедиями древнегреческого театра [85].

Констатируя этот факт, Элс не упрекает Аристотеля. Все же подразумевается, что определение, не покрывающее всех трагедий или хотя бы значительной части их, не может считаться вполне удовлетворяющим.

С точки зрения формальной логики, это действительно так. Но подразумеваемое обвинение Аристотеля следует отвести. Практически определение жанра в искусстве и литературе не в состоянии охватить все произведения данного жанра. Более того, можно считать почти безусловным, что значительная часть произведений отклоняется от признанной формулы жанра, будь то трагедия, комедия, роман, новелла или какой-нибудь другой вид произведений.

Определение формулирует идеальные нормы жанра, что может найти соответствие в классических образцах жанра, иногда весьма немногочисленных. Дело усложняется тем, что в процессе развития искусства жанр трансформируется. В каждую эпоху представление о жанре приобретает свои особенности. Для Аристотеля образцом трагедии был «Царь Эдип». Это произведение в наибольшей степени отвечало его пониманию жанра. Отметим, что когда впоследствии другой великий мыслитель, Гегель, будет формулировать свое понимание трагедии, то для него образцовым произведением этого жанра будет не «Царь Эдип», а «Антигона» [86].

Таким образом, неприменимость той или иной формулы ко всем произведениям жанра является, с точки зрения исторической, естественным фактом. Определение мыслителя или художника выражает его взгляд на вещи и его эстетический идеал. Идеал трагедии Аристотеля, как нам представляется, вполне соответствовал его философии. Элс не заметил этого потому, что его больше занимали вопросы структурные и композиционные, чем жизненный смысл трагедий. Точку зрения Элса можно назвать интеллектуалистической

[84] Ibid., p. 445.

[85] Ibid., p. 446.

[86] Гегель. Лекция по эстетике.— Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 378, 382. См. также: A. C. Bradley. Oxford Lectures on Poetry. London, 1909, p. 69—98.

с гораздо большим основанием, чем теорию Гаупта, о которой говорилось выше.

Заключая рассмотрение толкований катарсиса у Аристотеля, я хотел бы избежать крайних выводов и односторонности. Мне представляется, что основные охарактеризованные здесь толкования помогают осмыслить разные стороны этого понятия. Мы не можем быть абсолютно уверены в том, какое из предложенных объяснений в точности соответствует тому, что имел в виду Аристотель. Некоторая доля скептицизма в данном вопросе уместна. Но это не приведет нас к утверждению полного незнания того, как следует решать данную проблему. Наоборот, с полным основанием следует говорить о том, что теоретическая мысль многих поколений комментаторов Аристотеля открыла нам большие глубины смысла, таящиеся в «Поэтике».

Несомненно, что понятие катарсиса в исходном значении смыкалось с религиозными представлениями древности. Но ко времени возникновения классических трагедий V века до н. э. понимание очищения должно было освободиться от значительной части своего религиозного смысла и обрести более общий, жизненно обоснованный характер.

Поэтому медицинская теория Бернайса подводит нас к тому более реальному смыслу, какой очищение могло иметь в эпоху расцвета трагедии. Однако, как образец позитивистской теории, концепция Бернайса, отвечая требованиям здравого смысла, не может вполне удовлетворить. Поправки последующих комментаторов верны в той мере, в какой они сближают очищение с комплексом тех психологических норм, которые органически присущи искусству. Хотя такие авторы, как Бутчер, отказываются от морализаторского толкования катарсиса, тем не менее и они не могут отвергнуть нравственное содержание очищения. А это не может не вернуть нас к Лессингу. Если его объяснение было слишком уж этико-нравоучительным, то все же нельзя отрицать рациональных элементов его концепции.

Коротко говоря, весь комплекс психологических, нравственных и эстетических вопросов, поднятый толкованием катарсиса, очень обогатил философское понимание трагического у древних драматургов и у Аристотеля.

Новейшее толкование, предложенное Элсом, верно в том отношении, что связывает вопрос о катарсисе с живой тканью художественного творчества. Ряд суждений этого ученого несомненно обогащает понимание очищения как элемента художественной структуры трагедий. Но едва ли будет разумно отказаться от того ценного, что было в суждениях старых толкователей. Взятые вместе, существующие теории помогают увидеть богатство идей, столь лаконично подчас выраженных в «Поэтике». Сформулировать концепцию катарсиса не входит в нашу задачу. Изложив состояние вопроса, я стремился представить наиболее ценные стороны теорий,

разработанных учеными. Окончательное решение вопроса, как мне представляется, должно явиться синтезом всех рациональных элементов в предложенных концепциях.

§ 11. *Аристотель. Определение комедии*

Бóльшая часть «Поэтики» посвящена анализу трагедии. О комедии Аристотель обещает сказать «впоследствии» (VI), но в дошедшем до нас тексте трактата соответствующего раздела не имеется. Возможно, что он был в той части «Поэтики», которая не сохранилась.

В «Поэтике» имеется, однако, ряд фрагментарных замечаний, проливающих свет на вопрос о понимании комедии Аристотелем. Подобно тому как Аристотель связывает трагедию с серьезным эпосом, так комедию он рассматривает в тесной связи с эпосом комическим. Он говорит о «насмешливых песнях», которые «изображали действия людей негодных» (IV, 1448в, 50). Не отделяя комическое от комедии, Аристотель называет Гомера автором первой известной ему комической эпопеи «Маргит». От этой поэмы дошли лишь небольшие отрывки. Содержание ее, по-видимому, сводилось к осмеянию некоего глупца, который не умел ни работать, ни правильно судить о вещах.

В рассуждении о «Маргите» есть одно замечание, имеющее большое принципиальное значение. Аристотель пишет, что Гомер «первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не насмешке, но смешному...» (IV, 1448 в, 50). Мы вправе истолковать это в том смысле, что комедия изображает не частные случаи, а так же, как трагедия, дает обобщенное изображение действительности.

Это подтверждается в IX главе «Поэтики», где Аристотель пишет о том, что поэзия философичнее истории. Фабула комедии так же, как и фабула трагедии, должна быть сложена «по законам вероятности». Сложив такого рода фабулу, поэты «подставляют любые имена, а не пишут подобно ямбическим писателям на отдельных лиц» (IX, 1451в, 68).

Еще средневековый комментатор Теренция — Донат, исходя из практики античной комедии, рассказал следующее о том, как древние греки давали имена персонажам комедий: когда афиняне хотели показать предосудительные формы жизни, они изображали определенных лиц под их собственными именами, но это не означало, что имеются в виду только эти лица [87].

После комментаторов XVI—XVIII веков этого вопроса коснулся Лессинг, который писал в «Гамбургской драматургии»: «как только ямбические [сатирические] поэты стали переходить от

---

[87] Aelius Donatus. De Comedia et Tragedia.— In: B. Clark. European Theories of the Drama, rev. ed. N. Y., 1947, p. 43; S. H. Butcher. Op. cit., p. 379.

частного к общему, как только из оскорбительной сатиры стала вырабатываться поучающая комедия, поэты старались намекнуть на это общее начало самими именами»[88]. Лессинг добавляет, что имена действительных лиц также скорее обозначали собой типы, нежели отдельные личности, соответственно тому или иному характеру, который традиция или общественное мнение приписывали данному лицу. «Персонажи комедии получали также имена, которые по своему грамматическому происхождению и составу или по своему значению выражают свойства этих лиц. Одним словом, они давали им имена со значением, как бы говорящие, которые нужно было только услышать, чтобы понять, каковы будут те лица, которым они даются»[89]. Прием наделения персонажей именами со значением, как известно, сохранился вплоть до настоящего времени.

Определяя особенности содержания комедии, Аристотель пишет: «Комедия... есть воспроизведение сравнительно худших людей» (V, 1449a, 53), в отличие от трагедии, изображающей характеры благородные. Но точно так же, как трагические характеры не должны быть абсолютно добродетельными, так и персонажи комедии отнюдь не должны быть дурными «в смысле полной порочности» (V, 1449a, 53).

Смешное, по Аристотелю, есть «часть» (или разновидность) безобразного. Это — «некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» (V, 1449a, 53). Отсутствие страдания и пагубности отличает комедию от трагедии.

Аристотель подразумевает здесь не только физическое безобразие, но и такие нравственные качества, которые противоречат моральным идеалам. Несоответствие характера и поведения принятым в обществе нравственным нормам вызывает смех, если это не связано с каким-нибудь серьезным ущербом для людей[90].

Если мы хотим более конкретно представить себе, какие именно особенности характера и поведения могут послужить объектом комедии, то в этом нам помогает «Этика» Аристотеля, где имеются рассуждения, применяемые к комедии.

Аристотель рассматривает здесь характеры в их наиболее нормальном или идеальном проявлении и в отклонениях от нормы, каковой для него является обычно середина. Так, «мужество — середина трусости и отважности»[91]. Точно так же «...щедрость — середина относительно траты денег и приобретения; избыток называется расточительностью, а недостаток — скупостью. В этих пороках избыток и недостаток проявляются противоположным образом: расточительный человек слишком много издерживает и слишком мало приобретает; скупой, наоборот, слишком мало издерживает

[88] Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 328.
[89] Там же стр. 327.
[90] S. H. Butcher. Op. cit., p. 375.
[91] Этика Аристотеля, пер. Э. Радлова, II, 7, стр. 32.

и слишком много приобретает»[92]. Далее Аристотель называет напыщенность, чванство, мелочность, тщеславие, малодушие, хвастовство и т. д.[93] Все комментаторы единодушны в признании того, что Аристотель имеет в виду осмеяние в комедии пороков, а не конкретных людей, обладающих этими пороками, как это имело место на ранней стадии развития жанра.

Естественно, что в связи с большим вниманием, какое комментаторы уделяли вопросу о воздействии на зрителя трагедии, не мог не возникнуть вопрос о том, какой эффект имеет представление (или чтение) комедии. Лэйн Купер[94], особенно тщательно разработавший этот вопрос, утверждает, что общие положения, а также разные замечания о трагедии позволяют по аналогии и контрасту сформулировать то понимание комедии, которое соответствует духу «Поэтики» Аристотеля. Свои умозаключения Л. Купер изложил в систематической форме.

1. Поскольку, по Аристотелю, каждый вид искусства оказывает определенное воздействие, комедия также должна производить особого рода эффект, который не похож на очищение в трагедии, то есть не связан с состраданием и страхом.

2. Воздействие каждого вида искусства связано с удовольствием особого рода, доставляемым именно данным видом искусства. Комедия, следовательно, тоже должна доставлять своеобразное удовольствие или наслаждение, однако нельзя сказать, существует ли только одно проявление этого удовольствия или эстетическое наслаждение, доставляемое комедией, имеет несколько форм.

3. Наслаждение, которое доставляет комедия, будет эстетическим, если оно достигается художественными средствами. Иначе говоря, точно так же, как страх, нагнетаемый трагедией, не есть подлинно художественное средство трагедии, так и в комедии не внешнее возбуждение смеха, а возбуждение, основанное на истинно комическом, будет соответствовать природе данного вида искусства. Наряду с этим нормой является восприятие не всякого зрителя, а зрителя здравомыслящего и с естественными чувствами.

4. Комедия есть подражание действиям людей в реальной жизни. Зритель должен верить происходящему. Понимание того, что изображаемое в сущности соответствует действительности, доставляет удовольствие такого рода, которое присуще всякому подражанию. Оно удовлетворяет стремление к познанию.

5. Наслаждение, доставляемое комедией, связано с тем, что дефект, служащий предметом изображения, не является ни ужасающим, ни губительным. Дело ограничивается пониманием несоответствия, диспропорции тех или иных черт характера и поведения человека.

---

[92] Там же.

[93] Там же, стр. 33—34.

[94] Lane Cooper. An Aristotelian Theory of Comedy. Oxford, 1924, p. 60—62.

6. Комедия доставляет удовольствие, подобное тому, какое производит «Одиссея», с тем уточнением, что если все заканчивается благополучно для Одиссея, то для женихов Пенелопы конец является неблагополучным. Иначе говоря, комедия требует счастливого исхода событий для всех, кроме злодеев.

7. Комедия производит непосредственное воздействие на зрителя или читателя, и удовольствие, испытываемое ими, проявляется внешним образом в смехе.

8. Дополнительным средством воздействия комедии (подчеркнем, что речь идет об античной комедии) является музыка.

9. Чудесное и фантастическое также возможны в комедии.

10. Особенно эффектны в комедии узнавания, в частности узнавание того, кем в действительности являются те или иные лица. Повороты судьбы также принадлежат к числу действенных средств комедии. Если в трагедии судьба героя меняется от лучшего к худшему, то в комедии, наоборот, от худшего к лучшему. А если поворот событий и будет от лучшего к худшему, то в этом не должно быть ничего серьезного или мучительного.

11. Подобно тому как в трагедии имеет место событие, причиняющее страдание, так в комедии должны случаться одно или несколько происшествий, производящих веселое впечатление и вызывающих смех.

12. Наконец, согласно одному замечанию Аристотеля в «Риторике» (I, 11), причины, вызывающие смех, сами по себе должны быть приятными.

Таковы те положения, относящиеся к комедии и комическому, которые либо прямо утверждаются Аристотелем, либо могут быть выведены из контекста его сочинений.

Есть, однако, вопрос, который не поддается столь же определенному решению. Это — вопрос о комическом катарсисе. Точнее, речь должна идти о том, есть ли в комедии нечто, равное по своему характеру и значению тому эффекту, который в трагедии имеет очищение сострадания и страха?

Для решения этого вопроса нет достаточно прочного основания. Приходится прибегать к догадкам и предположениям, опираясь на уже известные нам положения «Поэтики» и других произведений философа. Рассуждая по аналогии, мы приходим к следующему заключению. Если трагедия, возбуждающая сострадание и страх, затем очищает их, то какие-то другие аффекты должны подвергаться очищению средствами комедии. Посмотрим, какие именно аффекты называет Аристотель в первую очередь. В «Этике» он пишет: «Аффектами я называю страсть, гнев, страх, отвагу, зависть, радость, дружбу, ненависть, желание, ревность, сожаление, одним словом — все то, чему сопутствует удовольствие или страдание» [95]. Эти аффекты естественны для человека, но не безразлично, как и почему они

[95] Этика Аристотеля, II, 4, стр. 28.

проявляются. «Ведь не хвалят же человека, испытывающего страх, и не безусловно хулят гневающегося, а лишь известным образом гневающегося»,— пишет Аристотель [96]. Всякая крайность, по мнению философа, предосудительна. Но если одни крайности, побуждая человека к действиям, ведут к трагедии, то другие оказываются источником комического.

Какие же именно аффекты мог иметь в виду Аристотель? Преемственность идей позволяет нам для выяснения этого вопроса обратиться к Платону. Рассуждая о комедии, учитель Аристотеля указывал, что «в комедиях наше душевное настроение также [как в трагедиях.— *А. А.*] является смесью печали и наслаждения» [97].

Здесь же говорится и о типично драматических эмоциях — «горести, зависти и гневе» [98]. Лэйн Купер считает, что в «Риторике» Аристотеля (II, 1) анализ зависти и гнева во многом сходен с тем, о чем писал и Платон. По его словам, зависть и гнев являются «эмоциями, почти постоянно встречающимися в жизни, редко кто не питает злобы по отношению к кому-то другому, и то же самое относится к зависти» [99]. Зависть и гнев, утверждает Купер, столь же взаимосвязаны, как страх и сострадание, и их очищение по своему эффекту равнозначно очищению, которое осуществляется трагедией. Как пишет исследователь, «...если заставить гневного и завистливого человека смеяться, то он хотя бы временно перестанет сердиться и завидовать. Вот так и очищает комедия зависть и гнев» [100]. При этом необязательно, чтобы комедия изображала именно злых и завистливых людей. Она может показать вообще что-либо смешное. Иначе говоря, если трагедия исцеляет страх и сострадание изображением подобных аффектов, то комедия отнюдь не обязательно изображает именно аффекты, нуждающиеся в очищении, а может показать и нечто совсем другое [101].

Отголоски учения Аристотеля встретятся нам еще и при дальнейшем рассмотрении остальных памятников античной критики, а также критики средневековой, ибо могучее влияние идей великого мыслителя проходит через всю историю художественной мысли. Теория Аристотеля питала многие поколения художников, теоретиков драмы и критиков. На протяжении двух тысячелетий выдвинутые им положения постоянно оставались в сфере внимания как драматургов, так и всех писавших по вопросам теории драмы. Поэтому, заканчивая рассмотрение «Поэтики», мы не расстаемся с ее автором. Он еще много раз будет встречаться нам на страницах этой книги.

---

[96] Там же, стр. 29.
[97] Платон. Филеб, 48.
[98] Там же, 50 В, стр. 71.
[99] L. Cooper. Op. cit., p. 66.
[100] Ibid., p. 67.
[101] Ibidem.

Глава 2

ДРЕВНИЙ РИМ



§ 1. *Плавт, Теренций, Цицерон*

Едва ли можно сомневаться в том, что после Аристотеля теория драмы в древней Греции продолжала развиваться. HO_2 к сожалению, как и в отношении эпохи, предшествующей «Поэтике», мы опять сталкиваемся с почти полным исчезновением литературных документов.

Известно, какие большие изменения претерпело драматическое искусство после IV века до н. э. Однако новоаттическая комедия, крупнейшим представителем которой был Менандр, не освещена в сохранившихся памятниках литературы. Несомненно, были теоретические высказывания о драме, о чем мы можем судить по поэтике Горация, опиравшегося в своих суждениях не только на практику эллинистической драмы, но и на ее теорию.

Из послеаристотелевской теории драмы в древней Греции до нас дошли незначительные фрагменты. По свидетельству Диомеда, ученик Аристотеля Теофраст определял трагедию как изображение «превратностей героической судьбы»[102]. Ему же приписывается определение комедии как «эпизода из повседневной жизни, не содержащего никакой серьезной опасности» [для действующих лиц][103].

В III веке до н. э. существовала значительная литература по общим вопросам поэзии. «Поэтику» написал александрийский ученый Неоптолем из Париона, но она не сохранилась, и о его взглядах мы имеем лишь частичное представление через Горация, на которого он, по-видимому, оказал влияние[104].

Вообще о поздних этапах теории драмы в античной Греции мы можем судить лишь по их отражению в сочинениях римлян. Переходя к истории древнего Рима, мы сталкиваемся с новыми условиями развития драмы и новым этапом ее теоретического осмысления[105]

[102] J. W. H. Atkins. Literary Criticism in Antiquity, vol. I, p. 159.

[103] Ibidem. Там же см. о связи этих определений с подлинной теорией драмы Аристотеля.

[104] Ibid., vol. II, p. 72—73.

[105] В дополнение к упомянутым выше общим трудам см.: J. F. D'Alton. Horace and his Age. London, 1917; W. R. Hardie. Lectures on Classical Subjects (Literary Criticism of Rome). London, 1903.

Римское драматическое искусство опиралось на сюжеты греческой драмы, переработанные в духе идеологии и нравов сначала республиканского, а затем императорского Рима. Как само искусство, так и его теория получили здесь более рационалистический характер. Поэты исходили из образцов, которым надлежало подражать, а теория приобрела нормативность, то есть требовала следования обязательным правилам

Ранняя стадия римской критики известна лишь по фрагментам. Сохранилось несколько отрывков сочинения Люциния (II век до н. э.) «Сатиры» и часть трактата Варрона (I век до н. э.) «О латинском языке». Отголоски теоретических понятий, принятых в Риме, мы находим уже у известного комедиографа Плавта. Теоретические вопросы сами по себе не интересовали его, но, ставя свои комедии, он учитывал вкусы образованной публики и в ряде случаев счел нужным заявить о правилах, которых он придерживался, или объяснить отступления от общепринятых норм.

Так, у него можно узнать, что виды драмы различались у римлян по классовым признакам. Трагедия не допускала персонажей низкого звания, например рабов. В прологе к «Амфитриону» Плавт поясняет, что ему нетрудно превратить трагедию в трагикомедию. Для этого достаточно ввести раба. В чистую комедию данная пьеса не превратится, потому что среди ее пресонажей есть боги и цари. Из этого ясно, что персонажам высшего ранга присущи трагедии, низшего — комедии. Сведение в одну пьесу действующих лиц разного положения свойственно трагикомедии [106].

Использование прологов для высказываний литературного характера было, по-видимому, нововведением римлян, ибо у греков прологи служили лишь для осведомления публики о содержании пьесы [107].

Выработал свою систему взглядов на комедию и известный римский драматург Теренций. Он не дал ей систематического изложения. Однако в прологах Теренция среди самооправданий встречаются суждения, позволяющие уловить его взгляды на природу и форму комедии [108].

Теренцию приходилось оправдываться от обвинений в чрезмерно свободном обращении с заимствованными сюжетами. Полемизируя со своими литературными противниками и соперниками, Теренций исходил из определенных принципов. Мастер реалистической комедии, создатель ярких жизненных типов, в которых воплотились характерные черты современных ему римлян, он отвергал фантастику и всякие мотивы, казавшиеся ему совершенно не жизнен-

---

[106] Плавт. Избранные комедии. М., 1933. «Амфитрион», Пролог, 59—63, стр. 28. Другие высказывания Плавта, имеющие критический или полемический характер: «Близнецы», Пролог, 7; «Пленники», Пролог, 55; «Купец», I, 3.

[107] «Очерки истории римской литературной критики». М., 1963, стр. 50—51.

[108] G. Norwood. The Art of Terence, p. 137—139.

ными. Так, он смеется над автором, который вывел в своей комедии юношу безумного, которому во сне

Привидилось, что лань бежит и псы ее
Преследуют, она же слезами горькими
К нему взмолилась — помощь ей скорей подать [109].

Такого рода сцены, по мнению Теренция, противоречат природе комедии. Недопустимо также нарушение приличий, как, например, изображение господ, уступающих дорогу бегущему рабу [110].

Говоря так, Теренций, по-видимому, упрекал своего главного литературного противника — комедиографа старой школы Луция Ланувиния. Этот последний придерживался принципа переводить греческие комедии, сохраняя максимальную близость к подлиннику. Теренций в противовес ему утверждал право на самостоятельную обработку греческих комедийных сюжетов [111]. Он прибегал к контаминации, изменял фабулу, словом, был гораздо более оригинален, нежели традиционалисты, вроде Луция Ланувиния. «В прологах Теренция,— пишет советская исследовательница Беркова,— было поставлено много интересных вопросов: о композиции, технике драмы, затруднениях для авторов римской комедии оперировать с банальным сюжетом и широко известными литературными типами, допустимости контаминации, о принципах перевода и о многом другом» [112].

Римские критики уделяли много внимания вопросам стиля драматических произведений, но поскольку драматургии как таковой они не касались, мы не будем останавливаться на этом [113].

Насколько можно судить, Цицерон, сравнительно с другими судьями литературы, уделял большее внимание вопросам драмы. О литературно-критических взглядах великого римского оратора мы знаем по его высказываниям, разбросанным в различных сочинениях. В первую очередь его, естественно, интересовало все то, что относилось к ораторскому искусству. Но в его трактатах содержатся также рассуждения о драме и ее отдельных жанрах [114].

Литературно-критические взгляды Цицерона сложились под влиянием «Поэтики» Аристотеля. Рассуждая о жанрах, он настаивает на строгом разделении трагедии и комедии: «В трагедии

---

[109] Теренций. Комедии. М., 1934; «Формион», 6—8, стр. 335.

[110] «Самоистязатель», Пролог, 32—33, стр. 142.

[111] J. W. H. Atkins. Op. cit., vol. II, p. 8.

[112] Е. А. Беркова. Начало римской литературной критики.— В кн.: «Очерки истории римской литературной критики», стр. 51.

[113] J. W. H. Atkins. Op. cit., vol. II, p. 10.

[114] Из обширной литературы о Цицероне называю лишь новейшие работы наших исследователей: Цицерон. Сб. статей под редакцией Ф. А. Петровского. М., 1958; Цицерон. 2000 лет со дня смерти Сб. статей. М., 1959. Во втором из названных сборников нашей темы касается М. Чернявский в статье «Теория смеха у Цицерона». Особо следует назвать исследование И. П. Стрельниковой «Цицерон как критик римской поэзии» в «Очерках истории римской литературной критики» (М., 1963).

комические элементы считаются ошибками, в комедии — трагические, да и в остальных разновидностях есть свой особый определенный стиль, свои, известные сведущим людям, примеры» [115].

В литературе Цицерон отдавал предпочтение жанрам «высоким» — эпосу и трагедии. К комедии он, как полагают, относился с меньшей симпатией. Однако в его сочинениях комедии и комическому уделено больше внимания, чем трагедии.

По свидетельству более позднего автора, Элия Доната, Цицерон, определял комедию как «воспроизведение жизни, зеркало нравов, образ истины» [116]. То, что комедия близка к действительности, в глазах Цицерона не всегда было достоинством. Низменность сюжетов и вульгарная речь претили ему. И. П. Стрельникова склонна считать, что отношение Цицерона к комедии сформировалось под влиянием Платона. «Определенная доля высокомерия по отношению к жанру, изображающему простые, грубые нравы, да еще стихами, мало чем отличающимися от обычной разговорной речи, есть и у Цицерона» [117].

Из всех авторов древности Цицерон первым касается природы комического. «Место и как бы область смешного ограничиваются некоторым духовным безобразием и физическим уродством,— писал Цицерон,— ибо смех или исключительно, или большей частью называется тем, что обозначает или выявляет что-либо безобразное не безобразно» [118].

Если мы хотим понять, что означает у Цицерона выражение выявлять «безобразное не безобразно», то должны, во-первых, вспомнить суждения Аристотеля о том, что «смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [119].

Вместе с тем мы находим у самого Цицерона развернутое определение шутливости, показывающее, что он принимал отнюдь не любую форму комического. «Сам род шутки должен быть не заносчивый, но откровенный, благородный, занимательный, остроумный,— пишет Цицерон, подчеркивая, что и «в самой шутке пусть блестит свет сколько-нибудь честного образа мыслей» [120].

Цицерон вносит, таким образом, в понимание комического важный элемент философско-нравственной оценки. В его глазах шутка имеет два рода: «один — неблагородный, заносчивый, порочный, постыдный, а другой — изящный, городской, изобрета-

---

[115] Цицерон. О лучшем роде ораторов, 1, 2, 3.— Цит. по кн.: «Очерки истории римской литературной критики», стр. 67—68.

[116] Aelius Donatus. De Comoedia et Tragoedia. B. Clark. European Theories of Drama, p. 43.

[117] «Очерки истории римской литературной критики», стр. 69.

[118] Об ораторе, 11, 54.— Цит. по кн.: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 1. М., 1962, стр. 190. Пер. А. Лосева.

[119] Аристотель. Об искусстве поэзии, V, 1449а, стр. 53.

[120] Цицерон. Об обязанностях, 1, 29.— Цит. по кн.: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, стр. 191. Пер. А. Клеванова.

тельный, шутливый»[121]. Рассуждение о смешном Цицерон заключает поучением: «Следовательно, легко различить благородную и низкую шутку. Одна, если она своевременна, достойна человека степенного; другая — даже и свободного не достойна, если к безобразию предметов прибавляет грубость слов»[122].

Круг рассуждений Цицерона замкнулся, и нам теперь очевидно, что́ именно он понимает под осмеянием безобразного не в безобразной форме. Иначе говоря, предмет осмеяния — некое безобразное, уродливое явление действительности. Но в произведении искусства уродливое должно обрести определенные эстетические качества[123].

Если говорить о конкретных явлениях комического, то Цицерон с одобрением отзывался о Плавте и «древней комедии»[124], находя в них качества истинного комизма. Примитивные формы римской комедии — от теланы и лимы — не отвечали его вкусу[125].

В трактате «Об ораторе» разбросаны отдельные замечания о комическом. Среди них встречается перечисление некоторых характеров, пригодных для комедии. Таковы люди мрачные, суеверные, подозрительные, хвастливые и глупые[126].

Далее, говоря о средствах возбуждения смеха, Цицерон проводит такое различие: комичным бывает способ выражения, и его не следует смешивать с комичностью того, *что* говорится. Среди способов выражения, вызывающих смех, Цицерон называет двусмысленности и неожиданные повороты речи, когда слушатель ожидает определенной последовательности речи, а вместо этого слышит нечто, чего не ожидал... Комический эффект имеют игра слов и буквальное понимание выражений, которые должны пониматься в переносном смысле[127].

Переходя к смешному, не зависящему от способа внешнего выражения, Цицерон указывает на такие причины смеха: когда вместо ожидаемых поступков происходят противоположные, сравнение предмета с чем-либо уродливым или неприятным, ирония, нарочитая простота, сочетание несоединимых элементов[128].

Таким образом, мы находим у Цицерона довольно значительное количество суждений о комическом. Были ли они оригинальны? Все, что мы знаем о Цицероне, побуждает ответить на этот вопрос отрицательно. Он был не столько оригинальным мыслителем, сколько философом, синтезировавшим мудрость многих веков и разных школ. Поэтому суждения Цицерона о комическом восходят к Аристотелю, и, вероятно, к какой-то не дошедшей до нас послеаристоте-

---

[121] Цицерон. Об обязанностях, 1, 29 — «История эстетики», т. I, стр. 191.
[122] Там же.
[123] См.: М. Чернявский. Теория смеха у Цицерона.— В сб. Цицерон. М., 1959.
[124] «Об обязанностях», I, 29.
[125] «Очерки истории римской литературной критики», стр. 69.
[126] «Об ораторе», II, 251.
[127] Там же, II, 247—263.
[128] Там же, II, 264—290.

левской работе, развивавшей положения автора первой «Поэтики»[129].

Значение Цицерона в истории культуры велико[130]. Для эстетики и общей теории литературы его вклад был не столько в выдвижении новых идей и принципов, сколько в том, что он, по-видимому, в свое время был первым, кто утвердил непреходящее значение основ, созданных в классический период греческой культуры, искусства и поэзии. В этом смысле его можно считать зачинателем классицизма, утвердившегося затем в римской художественной культуре [131].

Своего наивысшего развития в Риме классицизм достиг в период Августа на рубеже I века до н. э. и I века н. э. В римской литературе этого времени происходила борьба двух течений, каждое из которых опиралось на одну из предшествующих традиций. В обстановке окончательного слома республиканского строя и утверждения империи литературная борьба приобретала некоторый политический оттенок. Последние сторонники республиканизма стояли либо за исконную латинскую традицию, либо ориентировались на эллинистические образцы. Культура, складывавшаяся под влиянием новых социально-политических установлений, опиралась на более древнюю традицию классической Греции. В ее литературных формах искали основы для создания монументального стиля, соответствующего мощи и величию новой империи. Однако это отнюдь не означало возврата к тому миропониманию, которое лежало в основе классической поэзии и драмы древней Греции. Литература «золотого века», как принято называть период правления Августа, «не имеет этого широкого народного характера, каким отличалась классическая литература греческого полиса, и не ставит перед собой таких острых и глубоких проблем, как аттическая драма V века»[132].

§ 2. *Гораций и его нормативная теория драмы*

Законченное выражение поэтическая теория и принципы драматического творчества получили у одного из величайших поэтов того времени Квинта Горация Флакка [133]. Его взгляды отражены в «Послании к пизонам», называемом также «Искусством поэзии», или, короче, «Поэтикой» [134].

---

[129] J. W. H. Atkins. Op. cit., vol. II, p. 39.

[130] Ф. Ф. Зелинский. Из жизни идей, т. IV. Возрожденцы, вып. 1. Л., 1922 (статья «Цицерон в истории европейской культуры», стр. 20—57).

[131] J. W. H. Atkins. Op. cit., vol. II, p. 45, 46

[132] И. М. Тронский. История античной литературы. М., 1947, стр. 366.

[133] Не упоминая общих трудов по римской литературе, обычно содержащих более или менее подробные характеристики поэта, назовем лишь некоторые монографические работы о Горации. Н. М. Благовещенский. Гораций и его время. Варшава, 1878; Л. Мюллер. Жизнь и сочинения Горация. СПб., 1881; J. F. D'Alton. Horace and his Age. London, 1917; E. Fraenkel. Horace. Oxford, 1957.

[134] Кроме глав в общих трудах о Горации см. специальные исследования: В. Я. Каплинский. Поэтика Горация. М., 1920; М. Л. Гаспаров. Композиция «Поэ-

В этом трактате, написанном в стихах, Гораций, наряду с общими принципами поэтического творчества, изложил свое понимание правил, определяющих композицию драмы. Его источниками были Аристотель, Неоптолем и другие греческие теоретики, но их положения он трактовал применительно к условиям драматического творчества, сложившегося к этому времени в Риме.

Из истории римской литературы известно, что в конце республики и начальные годы империи серьезные пьесы не прививались на сцене. Публика предпочитала более острые и грубые развлечения — мимы, цирк и битвы гладиаторов. Гораций желал, чтобы на сцене утвердилась серьезная драма. Вот почему в своей «Поэтике» он уделяет столько внимания драматическому искусству вообще и в особенности трагедии [135].

Прежде чем перейти к изложению положений Горация о драме, укажем на общие основы его «Поэтики». Поэзия для Горация не забава. Она составная часть той духовной культуры, которая определяет все миропонимание человека. Его отношение к искусству можно назвать философским. В этом смысле даже Аристотель, каким он предстает в своей «Поэтике», как бы уступает Горацию. У нас нет оснований предполагать, что Аристотель считал общемировоззренческие вопросы второстепенными, но поскольку философии во всех ее разделах он уделил особое внимание, в «Поэтике» он ее не касался. Гораций же, не будучи профессиональным философом, пронизал свое творчество тем, что можно было бы назвать поэзией мысли.

Вот почему исходным положением его «Поэтики» является утверждение:

> Правильно хочешь писать — старайся правильно мыслить;
> Это дело тебе уяснит Сократова школа,
> А за предметом обдуманным речи последуют сами[136].
>
> (309—310)

Поэт должен продумать глубоко то, о чем он пишет. Логика предмета диктует логику художественного выражения и изображения. Сама форма трактата Горация являет образец такой строгой продуманности плана и глубокой взаимосвязи всех частей поэмы [137].

Однако послание Горация — не исследование, рассматривающее римскую драму, какой она была во времена поэта. Если Аристотель анализировал трагедию, исходя из огромного богатства греческой драматургии, то Гораций не имел возможности опери-

---

тики» Горация.— В сб. «Очерки истории римской литературной критики», М., 1963, стр. 97—151; O. I m m i s c h. Horazens Epistel über die Dichtkunst (Philologus, Supplementband, XXIV, Heft 3). Leipzig, 1932; F. K l i n g e r. Horazens Brief an die Pisonen (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse). Leipzig, 1937.

[135] К. П. П о л о н с к а я. Римские поэты эпохи принципата Августа. М., 1963, стр. 65.

[136] Г о р а ц и й. Послание к пизонам. Пер. А. Фета.

[137] Об этом см. в названной выше работе М. Л. Гаспарова.

ровать примерами из римской драмы. Он пишет не о том, что было, а о том, что должно быть. Исходя из того, что «Послание к пизонам» предписывает правила творчества, поэтику Горация называют нормативной. Такое определение верно, но, может быть, не лишне уточнить следующее обстоятельство.

Если бы Рим обладал в то время достижениями в области трагедии, притом такими трагедиями, которые очень отличались бы от древнегреческих, нормативность поэтики Горация имела бы ограничивающий характер. В этом отношении нельзя представлять себе условия, в каких писал Гораций, подобными тем, какие были, скажем, во Франции в начале XVII века. У французов уже существовала обширная драматическая литература, большое развитие получили ренессансная и барочная трагедия. Ничего подобного не было в Риме. Если существовала комедиография, представленная такими писателями, как Плавт и Теренций, то авторов трагедий такого художественного уровня в республиканском Риме не было.

Гораций выдвигал перед современниками литературную программу. Его трактат был своего рода манифестом, призывом поднять литературное творчество на более высокий уровень. Нормы, которые предписывал Гораций, должны были, по его мысли, не ограничить художественное творчество, а, наоборот, содействовать его развитию. Но при всем этом, по своему характеру сочинение Горация существенно отличается от «Поэтики» Аристотеля.

Как ни высоко ценил Гораций произведения классиков Греции, он отнюдь не считал, что писатели должны просто подражать им. Литературные образцы служат обучению мастерству, но источником творчества является действительность. Для Горация, как и для Аристотеля, художник — это тот, кто подражает жизни.

> Я подражателю умному дал бы совет, обратиться
> К нравам и жизни и в них почерпать выраженья живые.
> (317—318)

Никакие красоты слога не прикроют пустоты содержания. Хотя произведение может быть лишено чисто литературных достоинств, если оно верно нравам и жизни, то это лучше,

> Чем пустые стихи, с громозвучною их болтовнею.
> (322)

Цель трагедии, в конечном счете, нравоучительная. Это не означает, что сюжет сам по себе должен быть нравственным и не содержать никаких отклонений от морали. Поучение препоручается хору:

> Пусть благосклонно и дружески добрым даст он советы;
> Гневных склоняет на мир и любит от злого бегущих.
> Пусть восхваляет умеренный стол, правосудье благое,

Святость законов и общий покой при открытых воротах,
Пусть он тайну хранит и пусть богов умоляет,
Чтобы счастье пришло к беднякам, отвернувшись от гордых.
(196—201).

Заповеди добропорядочности, таким образом, должны составлять поучительную часть драмы. Пьеса, следовательно, может изображать отклонение от нравственных норм, но зрителю одновременно напомнят о том, каковы основы коренной морали.

Поэзия и драма воздействуют не только на разум, но и на чувства публики. Поэт обладает средствами

Сердце у зрителей жалобой тронуть.
Он может доставить ей удовольствие «сладостью» стиха
И у слушателей по прихоти править сердцами.
(98—100)

Сюжет, действие составляют занимательную часть драмы, но наряду с этим драма должна приносить пользу, утверждая нравственные начала.

Поэты по-разному решают эту задачу:

Нравиться или учить — цель, к которой стремятся поэты;
Или и то и другое: полезное вместе с приятным.
(333—334) [138].

Таким образом, есть три возможности: писать для развлечения, для поучения и, наконец, сочетая и то и другое. Именно эта третья возможность и составляет литературную норму.

Драма должна одновременно доставлять развлечение и приносить нравственную пользу,— таков главный принцип художественного творчества, выдвигаемый Горацием.

Важное принципиальное значение имеют положения Горация, сущность которых состоит в утверждении того, что художественное изображение должно соответствовать действительности. Это не сформулировано Горацием в столь общей форме, но выражено конкретно, применительно к тому, как надлежит изображать людей в драме, соблюдая соответствия (decorum). Он советует:

Ты каждого возраста нравы должен отметить
И подвижных и зрелых лет сохранить выраженья.
(156—157, *пер. А. Фета*).

И далее Гораций дает характеристики поведения, соответствующего разным возрастам человека. Мальчику свойственно

[138] Эти строки приводятся в переводе М. Дмитриева.

любить игры со сверстниками, ему присуща вспыльчивость и переменчивость настроений (158—160). Юношу привлекают мужественные спортивные развлечения. Он легко поддается дурным влияниям, не слушает увещаний, расточителен, рьян и заносчив, переменчив в привязанностях (161—165). Зрелый муж отдает силы положительным жизненным целям:

... ищет богатства, связей, почета,
Избегая всего, что трудно менять будет после.
(167—168)

Наконец, старик удручен всякого рода заботами, продолжает копить богатство, скряжничает,—

Строгий, строптивый, он хвалит минувшие годы, когда он
Мальчиком был,— и затем молодежь разбирает и судит.
(173—174)

Все это завершается сентенцией:

Будем держаться всегда сообразного с возрастом каждым.
(178)

Рассуждение Горация обобщает художественный опыт, накопившийся к его времени. Оно представляет собой одну из первых формулировок принципа типизации. Именно в этом состоит смысл определений, даваемых поэтом людям разного возраста.

Поскольку Гораций призывал следовать греческим образцам, само собой разумеется, что он предполагал использование драматургом как сюжетов, так и характеров уже известных. Но он не сковывал творческой фантазии поэтов и допускал создание ими новых образов. В таких случаях, когда драматург изображает лицо, до него не встречавшееся на сцене, в целях придания образу обобщающего значения необходимо быть последовательным. Пускай оно, это лицо, будет

Тем, чем явилось сначала, и верным себе остается.
(127)

Важнейшим условием драматичности Гораций считает наглядность и живую конкретность действия. Перед драматургом две возможности: показать событие или рассказать о нем устами одного из персонажей. Что правильнее, подсказывает опыт:

Трогает душу слабее, что приемлется слухом,
Чем все то, что, видя глазами верными, зритель
Сам себе сообщает.
(180—182)

Однако это не означает, что на сцене надо показывать все. Наглядность, или, как мы бы теперь сказали, натурализм, может

иногда произвести антиэстетический эффект. Гораций называет те сюжетные мотивы, которые не следует изображать на сцене:

Пусть Медея не губит детей пред глазами народа,
И преступный Атрей не варит человеческих членов,
Не превращается Прокна в птицу и Кадм во дракона.
(185—187)

Примеры, приводимые Горацием, показывают, что явления, не подлежащие изображению на сцене, бывают двух родов. Во-первых, это всякого рода жестокости. Во-вторых, явления фантастические, которые на сцене представить нельзя. Общее правило, утверждаемое Горацием, сформулировано так:

... что прекрасно за сценой,
Там и оставь; скрыть должен от глаз ты много такого,
Что очевидец событий расскажет с полною силой.
(182—184)

Гораций перенес здесь на драму одно из общих положений античной эстетики о красоте и соответствии отдельных частей произведения. Оно сыграло впоследствии важную роль не только в теории, но и в практике драмы, о чем нам еще придется говорить.

Итак, для соблюдения эстетического эффекта некоторые события не следует изображать в драме, но поскольку они нужны для полноты действия, о них можно рассказать, и соответствующим образом написанный рассказ будет обладать необходимыми поэтическими достоинствами.

Следуя Аристотелю, Гораций требует, чтобы действие развивалось по внутренним причинам и чтобы развязка естественно вытекала из хода событий, а не происходила под влиянием внешних сил, хотя бы и божественных. «Бога из машины» (deus ex machina) он не допускает (191—192).

Таковы общие положения Горация о художественной природе драмы. Нетрудно увидеть, что в его взглядах была определенная система. Он требовал сочетания эстетических качеств с правдоподобием. Драматург должен обладать умением произвести такой отбор и типизацию явлений, которые отвечали бы вкусу самого взыскательного зрителя, сочетающего разум с художественным вкусом.

Гораций касается также вопроса о жанрах драмы. Определения трагедии и комедии он не дает, считая, что это общеизвестно. Говоря об этих двух основных видах драмы, Гораций проводит идею четкого разграничения между ними. Он ратует за чистоту каждого вида жанра, за то, чтобы речь персонажей соответствовала природе данного драматического вида. Так, он отмечает, что некоторые ав-

торы, желая привлечь внимание публики, вводят в свои трагедии шутливые речи. Это, по мнению Горация, не годится:

Легких стихов болтовня трагедии мало прилична.
(231)

Комические мотивы снижают возвышенный смысл трагедии, лишают ее присущей ей художественной силы. Трагедии свойственна возвышенность и торжественность. Иллюстрируя свою мысль, Гораций пишет о том, что римская матрона даже в хороводе сохраняет достоинство движения в отличие от распутных танцовщиц. Так и трагедия — она должна сохранять достоинство выражений. Возвышенные персонажи — боги, цари — должны говорить в высоком стиле. Грубость выражений и просторечия естественны у персонажей низменных, каких выводит комедия (237—239).

Без всяких пояснений Гораций настаивает на том, чтобы в драме было пять действий — не больше и не меньше (189—190). Как и в греческой драме, на сцене не должно быть более трех актеров одновременно (192). Хор следует органически связывать с развитием сюжета, но ему отводится особое место в действии, он не должен прерывать диалога персонажей (193—194).

Так выкристаллизовывается комплекс правил, которые являются для Горация нормой драматического творчества. Оценивая «Поэтику» Горация, не следует переносить на нее характеристику недостатков теории драмы позднейшего классицизма. Ее надо рассматривать прежде всего в связи с литературными условиями его времени.

В «Послании к Августу» Гораций выразил свое понимание задач поэзии и театра — они должны быть достойным украшением величия императорского Рима. Он боролся поэтому и против примитивности архаистов, следовавших национальной традиции, и против неотериков, для которых важна была лишь эффектная внешняя форма поэзии [139]. Гораций не исследует современной ему поэзии, не выводит своих правил из существующей практики, ибо литература его времени не была единообразной. Он выступает глашатаем определенного направления поэзии, представленного Вергилием и другими поэтами той же школы. Поэтому его сочинение представляет собой «теоретический манифест римского классицизма времен Августа» [140].

Заключая рассмотрение «Поэтики» Горация, необходимо дать ей общую оценку. Нам представляется, что наиболее объективно определил ее значение Дж. У. Х. Аткинс. По его мнению, поэтический трактат Горация не содержит полной систематической тео-

---

[139] J. W. H. Atkins. Op. cit., v. II, p. 96; К. П. Полонская. Указ. соч., стр. 67.

[140] И. М. Тронский. История античной литературы, стр. 399.

рии поэзии и драмы. В нем есть ряд пробелов (в частности, Гораций не касается, например, традиционного вопроса о катарсисе, не определяет характер героя трагедии и т. д.). Аткинс не без основания считает, что если бы Гораций поставил себе такую задачу, у него едва ли хватило бы возможности исследовать глубины творчества. Достаточно сказать, что он даже не объясняет выдвигаемых им правил. Справедливо и замечание Аткинса о том, что Горация «...в некоторой степени ограничивала природа его собственного поэтического искусства, которое, при всем его тонком обаянии, представляло собой отнюдь не всю поэзию. Отсюда происходит то, что к некоторым сторонам своего предмета он слеп; ему недостает широты симпатий и вкусов, необходимых для того, чтобы рассмотреть поэзию во всем ее объеме. То, что он видит, он видит ясно: но поле его зрения недостаточно широко, и поэтому он не замечает некоторых существеннейших вещей» [141].

При всех недостатках, вытекающих из этого, «Поэтика» Горация имела все же важное положительное значение. «Его высказывания по вопросам дикции, стихосложения и композиции, о методах достижения единства, последовательности, краткости и другие подобные положения имеют непреходящую ценность... Это не означает, что учение Горация было чисто формальным и касалось только внешних и технических сторон поэзии. Его учение во многих отношениях обладает большой ценностью, так как утверждает высокое достоинство и пользу поэзии; среди утверждаемых им принципов немало таких, которые весьма существенны и воплощают истины, верные во все времена. Так, например, он понимает эмоциональное воздействие поэзии,— то, что лучшей проверкой ее достоинств является способность всегда доставлять наслаждение; что следование правильно избранным образцам, знание правил искусства наряду с здравыми понятиями, последовательностью композиции и соответствии частей (decorum) в широком смысле принадлежат к числу факторов, дающих положительные эстетические результаты»[142].

Нельзя пройти и мимо другого меткого замечания исследователя: своей цели Гораций все-таки не достиг — он не остановил упадка римской литературы и не вдохновил поэтов и драматургов создать нечто подобное великим творениям древней Греции [143].

Влияние Горация, как известно, сказалось значительно позднее — пятнадцать веков спустя, в эпоху Возрождения и в XVII—XVIII веках, когда он был признан одним из величайших авторитетов в области искусства поэзии и драмы. Его «Послание к пизонам» послужило образцом для творцов нормативных поэтик в духе классицизма.

---

[141] J. W. H. Atkins. Op. cit., vol. II, p. 99.
[142] Ibid, p. 101—102.
[143] Ibid., p. 102.

Часть 2

СРЕДНИЕ ВЕКА

Глава 1

ПОЗДНЯЯ АНТИЧНОСТЬ. ВИЗАНТИЯ

§ 1. *Позднеантичная теория драмы. Трактат Де Куалена*

Основы, заложенные в пору расцвета, продолжали существовать на протяжении всей античной эпохи. Это прослеживается, в частности, на теории драмы. Правда, время и новые условия вносили известного рода коррективы, но существо теорий оставалось прежним. Наиболее существенным дополнением к классической теории драмы было введение в нее элементов риторики для характеристики словесной ткани комических произведений.

Многое, как известно, пропало, но сохранилось несколько любопытных документов, представляющих несомненную ценность. Особенно большое значение имеет так называемый трактат Де Куалена (De Coislin), который принято именовать по-латыни — Tractatatus Coislinianus. Свое наименование он получил не по имени автора, а по имени владельца коллекции древних рукописей в Париже. В дальнейшем мы будем обозначать его просто как трактат.

Опубликован он был впервые Крамером в 1839 году [1]. Как установлено, рукопись относится к X веку. Однако по содержанию ее следует датировать более ранним временем. Исследователи склонны считать, что текст восходит к I веку до н. э.

По своему содержанию трактат явно принадлежит к традиции античной критики. Наибольшее место в нем занимает рассмотрение комедии. Трактат представляет собой конспект какого-то античного труда по «Поэтике», недошедшего до нас. Он не может, однако, считаться прямым отражением пропавшей второй части аристо-

---

[1] Anecdota Graeca e Codd. Manuscriptis Bibliothecae Regiae parisiensis. Ed. by J. A. Cramer, v. I. Oxford, 1839, p. 403—406. Лучшими изданиями являются Comicorum Graecorum Fragmenta, hrsg. von G. Kaibel, vol. 1. Berlin, 1899; J. Kayser. De Veterum Arte Poetica Quaestiones Selectae. Leipzig, 1906.

Наиболее тщательное изучение трактата содержит труд Л. Купера «Аристотелевская теория комедии». См.: L. Cooper. An Aristotelian Theory of Comedy. Oxford, 1924, p. 10—15, 224—286. В изложении трактата мы опираемся на это сочинение.

телевой «Поэтики», где речь должна была идти о комедии. По-видимому, то было сочинение какого-то из последователей Аристотеля. Но автор конспекта в чем-то отдалился от аристотелевской традиции. Наряду с положениями, представляющими значительный интерес, есть в трактате и сомнительные утверждения. Но в главном это произведение существенно дополняет наши познания об античной теории поэзии и особенно комедии. Положения трактата проверяются, однако, не только их соответствием известным нам положениям античной теории драмы, но и практикой древней комедии, в которой исследователи находят иллюстрацию положений, содержащихся в конспекте.

«Поэзия,— утверждает автор трактата,— бывает либо подражательной, либо неподражательной». Это начальное положение расходится с теорией Аристотеля, который признавал только подражательную поэзию. Продолжая в том же духе, автор поясняет, что к неподражательной поэзии относятся исторические и поучительные произведения.

Но так как нас интересуют не общие вопросы поэтики, а лишь теория драмы, мы не будем останавливаться на этом и перейдем к следующему пункту трактата, имеющему непосредственное отношение к теме.

«Подражательная поэзия разделяется на (А) повествовательную, (В) драматическую, или изображающую действие. Драматическая поэзия, или поэзия, изображающая действие, разделяется на 1) комедию, 2) трагедию, 3) мимы, 4) сатировские драмы» [2].

За этим следует определение трагедии, сводящееся к указанию на ее эмоциональный эффект. Здесь можно увидеть, что автор продолжает аристотелевскую традицию, когда он пишет, что «трагедия избавляет от устрашающих душу эмоций посредством сострадания и страха». Следующее утверждение трактата неясно. В нем сказано, что в трагедии должна быть «соответствующая пропорция страха». Л. Купер указывает, что это может иметь два разных смысла. То ли речь идет о том, что в трагедии не должно быть слишком много страшного и страшное следует соразмерять с состраданием, дабы была известная пропорция того и другого, то ли, возбуждая чувство страха у публики, следует это делать, соблюдая определенную меру[3].

В определении трагедии имеется еще утверждение: «горе является матерью [трагедии]» [4]. Л. Купер считает это положение столь же несвойственным Аристотелю, как и утверждение трактата, что «смех является матерью [комедии]» [5].

Предлагаемое трактатом определение комедии создано по аналогии с классическим определением трагедии у Аристотеля. Вос-

---

[2] L. Cooper. Op. cit., p. 224.
[3] Ibid., p. 228.
[4] Ibid., p. 224.
[5] Ibidem.

произвожу это определение с конъектурами Л. Купера: «Комедия есть подражание действию смешному и невеличественному, имеющему определенный объем, при помощи украшенной речи, причем различные виды украшений особо даются в разных частях пьесы; подражание посредством действующих лиц, а не рассказа; благодаря удовольствию и смеху, совершающему очищение подобных аффектов. Ее матерью является смех» [6].

Нарочитость аналогии с определением трагедии заставляет подозревать, что оно принадлежит не самому Аристотелю, а скорее кому-нибудь из его учеников. Не вдаваясь в рассмотрение авторства определения, остановимся на нем по существу.

С точки зрения аристотелевского учения, безусловно верным является определение комедии как подражания действию посредством действия же, а не рассказа. Это, так сказать, само собой разумеющееся положение. Также едва ли может вызвать сомнение, что комедия представляет собой подражание действию смешному и невеличественному.

Проблематичная часть определения состоит в указании на комический катарсис. Выше мы привели мнение Л. Купера о том, какие предположения можно сделать относительно эмоционального эффекта комедии, согласно принципам Аристотеля. В данном случае речь идет не об аристотелевском понимании комического катарсиса, а о формулировке трактата, которая отличается от принципов, лежащих в основе «Поэтики» Аристотеля. Обратимся к тексту трактата.

В нем говорится о том, что комедия доставляет удовольствие и вызывает смех, что и приводит к «очищению подобных аффектов». Аффекты, подвергающиеся осмеянию, нам уже известны по «Этике» Аристотеля. Новым является указание на удовольствие, доставляемое комедией. Она, как известно, изображает действие невеличественное. Не идеальная человечность, а, наоборот, человеческие несовершенства являются предметом ее изображения.

Может ли изображение отрицательных явлений доставлять удовольствие? Чтобы найти ответ на этот вопрос, Купер обращает наше внимание на практику античной комедии, в первую очередь комедии Аристофана.

Какие красивые элементы, доставлявшие удовольствие, можно найти у Аристофана? И как удовольствие сочеталось со смехом? Купер напоминает, что шутки Аристофана были выражены красивым языком, что какая-нибудь смешная птица могла присоединиться к приятному хору в «Птицах». Таким образом сочеталось красивое,— то, что доставляло удовольствие,— с тем, что вызывало смех [7]. Вообще, по мнению Купера, элемент красоты в старой аттической комедии недостаточно оценен позднейшими исследова-

[6] L. Cooper. Op. cit., p. 224.
[7] Ibid., p. 71.

телями. Отчасти это объясняется тем, что утеряна музыка, в сопровождении которой исполнялись древние комедии. Не знаем мы достаточно и об одеждах актеров, например, в тех же «Птицах» или «Облаках». Все это, вероятно, оказывало определенное эстетическое воздействие. В наше время «Лягушки» Аристофана воспринимаются только с комической стороны, но не исключено, что в древние времена публика наслаждалась самим звукоподражанием лягушкам [8].

Подобно тому как трагический поэт может сделать изображение ужасных событий эстетически приятным, так и авторы комедий обладают средствами, украшающими действие их пьес. Речь, подчиненная поэтическим метрам, ее сладкозвучие, возвышенность, словесная орнаментация, музыка, танцы, костюмы актеров — все это служит тому, чтобы придать комедии приятный характер.

Более того, эти украшающие элементы помогали придать приятность даже тому, что само по себе в жизни приятным не может быть. Отрицательные персонажи в обстановке многообразно украшенного действия не то чтобы утрачивали свои неприятные черты, но они как бы смягчались от всего того приятного, что их окружало.

Как известно, многие комические мотивы старой аттической комедии были связаны с фактами сексуальной жизни и физиологическими отправлениями. Многие вещи, считающиеся теперь неприличными, в древние времена не воспринимались так. Красивые стороны комедийного представления придавали эстетический характер даже шуткам такого рода. «Сочетание прекрасного с низшими видами комического вызывает очищение, весьма отличающееся от того эффекта, когда неприличное предстает без всякой примеси» [9].

Но комический катарсис, по мнению Л. Купера, возможен и без украшающих элементов комедии. Разрядка энергии посредством смеха может быть главной причиной удовольствия, доставляемого комедией[10].

Теоретические положения, с которых начинается рассматриваемый трактат, в силу своей краткости не очень ясны. Тем не менее они в некоторой мере дополняют наше знание теории комедии в древности. Когда автор трактата переходит к конкретным вопросам, его положения становятся более ясными, особенно если соотнести их с практикой не только аттической комедии, но и комедии вообще. Составитель трактата пишет, что смех в комедии имеет два источника: «дикцию, то есть то, что говорят, и то, что делают на сцене» [11]. Комический эффект могут иметь, следовательно, как речи, так и поступки действующих лиц.

В трактате далее конспективно перечисляются формы речи и действия, используемые для создания комического эффекта. Какие

[8] Ibid., p. 74.
[9] Ibid., p. 76.
[10] Ibidem.
[11] Ibid., p. 224.

же средства выражения могут вызывать смех? Перечислим их, сопроводив краткими пояснениями[12].

1. Омонимы, то есть слова одинаково звучащие, но имеющие разный смысл. Если данный персонаж употребляет слово в одном смысле, а слушающий его воспринимает это слово в его другом значении, то это вызывает смех публики. На омонимах строятся каламбуры, придающие речи юмористическое значение.

2. Комический эффект могут иметь также синонимы. Когда предмет в одном случае обозначается словом высокого стиля, а в другом — вульгарным или просторечным выражением, это возбуждает смех (например, «украсть» и «приобрести»).

3. К числу древних испытанных средств комизма принадлежат болтливость, напыщенность, пошлость, неуместное щеголяние учеными словами.

4. Далее следуют паронимы — слова, получающиеся от изменения одной части их посредством усечения или прибавления звуков или слогов. Это может быть умышленным или неумышленным. В последнем случае имеется в виду дефект речи, свойственный данному персонажу.

5. Комично звучит уменьшительное значение, когда оно применяется к большому предмету или к значительному персонажу (например, «Еврипидушка»).

6. То же самое относится к случаям искажения слов: либо говорящий неправильно произносит их, либо слушающий не разобрал сказанного другим.

7. Грамматические ошибки в речи персонажей, лишенных образования, или чужеземцев, плохо знающих данный язык, также вызывают смех.

Приведенные в трактате словесные средства возбуждения смеха не принадлежат исключительно комедии. С таким же успехом некоторые из них могут быть применены в других видах сочинений. Эффективность их в комедии несомненна и может быть подтверждена огромным количеством примеров.

Нет оснований полагать, что составитель трактата сам придумал это перечисление приемов речевого комизма. Вероятно, он извлек их либо из какого-нибудь сочинения по риторике, либо из недошедшего до нас трактата о комедии. Во всяком случае, каков бы ни был источник, которым пользовался составитель трактата, правильность всех этих наблюдений подтверждается не только опытом предшествующей, но и всей последующей комедиографии.

Вторую группу средств, применяемых для возбуждения смеха, составляет комизм действий персонажей, сами они и объекты, изображаемые на сцене. Купер, комментируя положения трактата, замечает, что не во всех случаях возможно строгое разграничение поводов для смеха. Иногда словесный и действенный элементы со-

[12] L. Cooper. Op. cit., p. 229—239.

путствуют друг другу и даже тесно переплетаются. Чтобы определить, является ли данный комический элемент действенным или словесным, достаточно такой проверки: если при переводе на другой язык комизм исчезает, значит источник смеха был в словесном выражении[13].

Обратимся теперь к перечню внешних, или действенных, поводов для смеха.

1. Превращения и уподобления. Существо высшее превращается в низшее (например, в «Лягушках» Дионис превращается в раба). Иногда это не фактическое превращение, а просто переодевание с целью маскировки или розыгрыша. Комично и обратное — превращение низшего в лицо высшего положения. Особенно смешно несоответствие манер, обнаруживающееся при этом.

2. Когда зритель ожидает определенные результаты действия, а вместо этого происходит нечто неожиданное, это вызывает смех. Сюда относятся также переодевания, имеющие целью обман одних персонажей другими. Этот вид смешного включает и словесные шутки, когда вместо правильного продолжения речи вдруг произносится неожиданное слово.

3. Невероятное, то есть фантастические фабульные мотивы также дают комический эффект. Пример: птичий город в «Птицах» Аристофана.

4. Нелепые поступки, уклонение от прямого ответа на вопрос, непоследовательность, нарушение логики речи и поведения — испытанные средства комизма.

5. Неожиданность. Купер верно замечает, что в сущности обман и неожиданность — главные основы комического.

6. Карикатура — изображение людей хуже, чем они есть — прием, типичный для античной комедии, изображавшей конкретных лиц (например, Сократ в «Облаках» Аристофана). Л. Купер считает, что такое принижение образа относится к более поздней комедиографии, когда авторы перешли от изображения живых лиц к осмеянию типов. Тогда возник прием комического изображения лиц определенной профессии или сословия (ростовщики — жадны, врачи — невежественны и т. п.).

7. Шутовские танцы и пантомима буффонного характера.

8. Комическое впечатление производят случаи, когда человек, стоящий перед возможностью выбора, вместо лучшего выбирает худшее.

9. Бессвязность. Этот пункт трактата неясен. Едва ли составитель имел в виду бессвязность фабулы самой комедии. Вероятно, имеется в виду бессвязная речь персонажей.

Завершив рассмотрение элементов комического, составитель переходит к общим соображениям. «Комедия отличается от хулы, ибо хула прямо осуждает дурные качества людей, а комедия использует

[13] Ibid., p. 239.

для этого эмфазу»[14], то есть придание мысли особой выразительности. Термин этот восходит к риторике, как и другие термины, упоминаемые в трактате Де Куалена.

Какой смысл может иметь противопоставление хулы, то есть прямого оскорбления, и осуждения непрямого, достигаемого более тонкими средствами художественной выразительности? Как замечает Купер, хула встречается часто в древней аттической комедии, но, по его мнению, это не относится к поздним пьесам Аристофана. То, что нам теперь представляется оскорбительным в насмешках Аристофана, воспринималось современниками иначе. Согласно преданию, во время представления «Облаков» Сократ будто бы покинул свое место и стал ближе к орхестре, чтобы зрители могли лучше сравнить его и актера, изображавшего Сократа. «Названия многих пьес старой комедии обнаруживают ту же тенденцию—избежать прямой хулы и достичь осмеяния не прямым путем, как в «Осах», «Лягушках» и «Облаках» Аристофана»[15].

Несомненно важно знать, какие именно комедии составитель трактата считал правильными и неправильными. В общетеоретическом плане, однако, существенно другое — утверждение того, что цель комедии — не прямая хула, а художественно выраженное осуждение явлений общего порядка. Таков, по-видимому, принципиальный смысл данного положения. Такое умозаключение подтверждается следующим положением трактата: «Насмешник будет шутить над недостатками душевными и телесными»[16]. Едва ли можно сомневаться, что под «насмешником» следует понимать автора комедии. Что же касается объектов осмеяния, то в этом отношении составитель трактата следует древней традиции, восходящей к ранней греческой риторике и теории комедии[17].

Уже у Аристотеля в определении комедии сказано, что «смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие»[18]. Аристофан осмеял не только философию Сократа, но и его внешность. В «Птицах» Геракл показан корпулентным простаком, отличающимся прожорливостью.

Является ли осмеяние физических недостатков достойным художественной комедии? В древности в этом не видели ничего антиэстетического, если это не было связано со страданием. Аристотель писал: «комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без выражения страдания»[19].

Составитель трактата возвращается затем к вопросу об эмоциональном эффекте комедии, говоря, что в ней должна быть определенная пропорция смеха[20]. Комедия состоит из шести элементов.

[14] L. Cooper. Op. cit., p. 225.
[15] Ibid., p. 260.
[16] Ibid., p. 225.
[17] Ibid., p. 261.
[18] Аристотель. О поэтическом искусстве, гл. 5, 1449а, стр. 53.
[19] Ibidem.
[20] L. Cooper. Op. cit., p. 262. Об этом см. выше.

Сначала составитель называл фабулу, в чем проявляется его приверженность Аристотелю, считавшему фабулу основной частью трагедии. При этом трактат поясняет: «Фабула комедии — это структура, связывающая воедино смешные происшествия»[21] .

Характеры — второй элемент комедии. В трактате обозначены три особых комических типа: шутовские и иронические персонажи и обманщики. Это перечисление типажа повторяет сказанное Аристотелем в «Этике»[22], где упоминаются и другие типы. Шутовские или клоунские персонажи — это всякого рода дураки и простаки. К ироническим персонажам относятся старики, ничего не утверждающие положительно, люди, склонные пошутить и даже над самими собой. Аристотель в «Риторике» проводит такое различие: любитель иронии шутит ради собственного развлечения, шут — для развлечения других[23] .

Древний театр знал много персонажей, принадлежавших к типу обманщиков, особенно в новоаттической комедии, а затем у Плавта и Теренция.

В определении шести частей трагедии Аристотель, как известно, называл среди других элементов мысль. Составитель трактата переносит интеллектуальный элемент и в комедию. Он разделяет его на два вида. С одной стороны, он состоит в утверждении определенных мнений и суждений, а с другой, в доказательствах или опровержениях этих мнений[24]. Этот второй вид в свою очередь имеет подразделения. Мнение может опираться на 1) клятву, 2) взаимное согласие, 3) свидетельства, 4) проверку испытанием, 5) законы [25].

В комедиях нередки сентенции, максимы, афоризмы, которые бывают либо серьезными, либо шутливыми. В «Лягушках» Дионис спрашивает мнение об Алкивиаде, и Еврипид характеризует его афоризмом:

Нет, тот не гражданин, кто не спешит
Помочь отчизне, торопясь вредить ей [26].

Эсхил тоже отвечает сентенцией:

Не надо львенка в городе кормить,
А вырос он, так надо подчиниться [27].

Оба изречения имеют серьезный характер. Юмористическим можно считать изречение Сократа:

Чрезмерно разум напрягать не должен ты... [28]

Обращаясь ко второй категории комического, мы сначала сталкиваемся с клятвами, которые в комедиях часто бывают юмористи-

[21] Ibid., p. 226.
[22] «Этика», гл. 4, 13—14.
[23] Аристотель. Риторика, 3, 18.
[24] L. Cooper. Op. cit., p. 265.
[25] Ibid., p. 226.
[26] Аристофан. Лягушки, 1427—1428; Комедии, т. 2, стр. 323.

ческими. Вспомним о клятве женщин в «Лисистрате» не допускать к себе мужчин, пока они не положат конец войне. Клятва эта изобилует сексуальными подробностями.

Взаимное согласие или договоры, которые заключают между собой персонажи, могут быть связаны с серьезными целями, как это имеет место у Аристофана, неоднократно утверждающего идею мира между Афинами и Спартой. Но такие договоры часто связаны в комедиях с каким-нибудь шутовством, сговором между молодым господином и слугой (или рабыней), чтобы обмануть отца молодого человека. Такие сговоры часты в новой аттической комедии, из нее они перешли в римскую комедию, а оттуда в новую европейскую комедию, в частности, к Мольеру.

Взывания к свидетелям есть уже в комедиях Аристофана. В «Птицах» Наблюдатель обращается к зрителям:

> Бьют Наблюдателя! Вы все — свидетели [29].

В другой комедии, где происходит суд над псом, утащившим сыр, Бделиклеон вызывает таких свидетелей против обвиняемого:

> Пускай свидетели по делу пса войдут
> Все: чашка, пест, жаровня, терка, да горшок
> И утварь прочая, что вызвана на суд [30].

Испытания, которым подвергаются персонажи комедий, могут быть довольно жестокими. Часто это просто побои. Но такая грубая форма испытаний не удовлетворяла даже и древних. Они научились придавать ей остроумную форму. В «Лягушках» происходит суд над драматическими поэтами. Аристофан создает здесь материализованную метафору,— это вообще один из его излюбленных приемов,— для определения, кто из поэтов лучше, их трагедии кладут на гигантские весы, которые выносят на сцену [31].

Таких испытаний, проверок комедия допускает довольно много. В новое время драматурги также охотно пользовались ими. Известный пример: проверка добродетели Тартюфа Эльмирой, в то время как Оргон прячется под столом [32].

Действие некоторых пьес определяется иногда законами, правилами или обычаями, принятыми в том или ином общежитии живых существ, будь то люди, птицы или звери. В комедии, естественно, законы обыгрываются в сатирических целях. Для хранителя традиционной морали Аристофана всякое нарушение вековечных законов является чудовищным. Своим противникам он приписывает именно такие отступления от божеской и человеческой морали.

---

[27] Аристофан. Лягушки, 1431—1432; Комедии т. 2 стр. 323.
[28] Аристофан. Облака, 761; Комедии, т 2, стр. 220.
[29] Аристофан. Птицы, 1031; Комедии, т. 2, стр. 64.
[30] Аристофан. Осы, 937—939; Комедии, т 1, стр. 315.
[31] Аристофан. Лягушки, 1366; Комедии, т. 2, стр. 319 и дальше.
[32] Мольер. Тартюф, акт 4, сцены 4—6.

В тех же «Облаках», обличая софистов, комедиограф изображает их людьми, отрицающими долг повиновения родителям. У Сократа Фидиппид научился прежде всего «презирать закон, обычай старый»[33]. Он настаивает на своем праве бить отца и даже мать [34].

Переходя затем к языку комедии, составитель трактата пишет о том, что комедиям присущ повседневный народный язык. Соотечественники поэта должны пользоваться характерными выражениями своего народа, тогда как чужеземцам следует выражаться в соответствии с характером их языка [35]. Говоря так, составитель трактата, по-видимому, имеет в виду различные греческие диалекты. Этот прием использовался для комических эффектов как в древности, так и в новое время. Но злоупотребления им избегал уже Аристофан. Шекспир и Мольер также не позволяли себе чрезмерностей в этом отношении.

Отметив необходимость следовать законам музыки при исполнении комедий, а также указав на большое значение зрелищных элементов представления, составитель трактата переходит к несколько неожиданному утверждению: «Фабула, речи, мелодия встречаются во всех комедиях, разумность, характеры и зрелище в немногих»[36].

В этом замечании есть отголоски некоторых положений «Поэтики» Аристотеля. В частности, заявление составителя трактата о том, что характеры встречаются не во всех комедиях, аналогично словам Аристотеля: «без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»[37]. Но если в одном случае утверждение трактата согласуется с учением Аристотеля, то в других трудно найти какой-либо смысл. Какие комедии могут обходиться без разумности или мыслей? Или без зрелища? Это неясно, и толкователям не удалось найти объяснения этому странному утверждению [38].

Мало интереса представляют замечания трактата о композиционном строе комедии. Здесь констатируется наличие четырех частей: пролога, хора, эписодия, эксода [39]. Это замечание, как и сопутствующие ему пояснения, значительно беднее того, что известно о композиции аттической комедии [40].

Гораздо интереснее последнее замечание составителя о существовании трех видов комедии: «Старой с обилием смешного; новой, в которой нет смешного и которая тяготеет к серьезному: средней, являющейся сочетанием обеих предыдущих» [41]. Эти термины не встреча-

---

[33] Аристофан. Облака, 1400; Комедии, т. 1, стр. 256.
[34] Там же, 1412; 1447.
[35] L. Cooper. Op. cit., p. 226, 281—283.
[36] Ibid., p. 226.
[37] Аристотель. Поэтика, VI, 1450a, стр. 59.
[38] L. Cooper. Op. cit., p. 284—285.
[39] Ibid., p. 226.
[40] Ibid., p. 53—59, 198—199.
[41] Ibid., p. 226

ются в «Поэтике» Аристотеля, во всяком случае, их нет в той ее части, которая сохранилась. Купер допускает предположение о том, что они все же восходят к Аристотелю, но подчеркивает, что это не более чем предположение [42]. Он замечает, что три типа комедии, о которых говорится в трактате, встречаются во все эпохи [43].

Эти рассуждения и гипотезы, однако, имеют меньшее значение, чем факт отсутствия этих терминов у Аристотеля. Общеизвестно, что новая аттическая комедия получила развитие уже после Аристотеля. Поэтому упоминание этого типа комедии служит доказательством, что в трактате отражен художественный опыт, относящийся к эпохе более поздней, чем аристотелевская.

Таков этот интереснейший документ, свидетельствующий о том, что, несмотря на краткость трактовки комедии у Аристотеля и других авторов, античность обладала достаточно развернутой теорией комедии. Составленный неизвестным лицом, краткий конспект благодаря подробным комментариям современного нам исследователя позволяет утверждать, что теоретическая мысль древности обобщила и систематизировала не только художественные принципы трагедии, но и основы комедийного творчества.

§ 2. *Элий Донат. Диомед*

Уже на исходе античной эпохи в древнем Риме появились сочинения известного римского грамматика и ритора Элия Доната, жившего в середине IV века н. э. Среди его сочинений были комментарии к Теренцию и небольшой трактат «О комедии и трагедии»[44].

Трактат этот содержит общие положения о драме, преимущественно о комедии, о ее литературной форме и сценическом воплощении. Фабула драмы, говорится в трактате, имеет два вида, соответственно своему содержанию,— трагическую и комическую. Донат сообщает, что название трагедии происходит от слова «козел» (трагос), которого, как он пишет, давали актерам в награду, ибо считалось, что козел обладает чарами, предотвращающими ошибки.

Кто создал комедию у древних греков, Донат не знает, но у римлян честь эта принадлежит, по его словам, Ливию Андронику, который определил комедию как «зеркало повседневной жизни» [45]. Цицерон развил это определение, сказав, что «комедия — это воспроизведение жизни, зеркало нравов, образ истины»[46]. Сам

---

[42] Z. Cooper. Op. cit., p. 285.

[43] Ibid., p. 286.

[44] P. Wessner. Aeli Donati quod tertur Commentum Terentii, 2 Bde. Leipzig, 1902—1905; Donati Fragmentorum de Comoedia et Tragoedia — In: Gronovius, Thesaurus Graecorum Antiquitatum, v. VIII. Venettiis, 1735. Я пользовался текстом в кн. Barrett H. Clark. European Theories of the Drama. NY, 1957, p. 43—45.

[45] B. Clark. Op. cit., p 43.

[46] Ibid.

Донат, следуя своим авторитетам, пишет: «Комедия — это история, в которой показываются различные обычаи и нравы общественной и частной жизни, из чего можно научиться тому, что полезно и чего следует избегать».

Сопоставляя эти три определения, мы замечаем, что первоначально подчеркивался объективный характер комедии, отражение нравов и обычаев. Цицерон вносит в понимание комедии философский элемент — «образ истины». У Доната мы находим уже утверждение прямой поучительности.

По сведениям Доната, комедия возникла из сельских празднеств как в Греции, так и в Риме. Отсюда, далее, следует такое разграничение: трагедии происходят во дворцах, комедии в более обыденной обстановке, в деревне, где возможны довольство и радость. Исполнялись комедии первоначально в сельской обстановке, на полянах.

Во всем этом чувствуются настроения, характерные для зрелой цивилизации, атмосфера, которая тяготит людей, мечтающих о возврате к природе. Донат отмечает также, что древние представления были связаны с культами богов и религиозным ритуалом.

Донат различает четыре разновидности комедии. Различия между ними имеют как внешний характер — соответственно особенностям сценического воплощения, так и внутренний — по содержанию, стилю и типу персонажей.

Комедию исполняют и в греческих одеждах и в римских, сообщает Донат. Римские комедии бывают трех видов: ателлана, фарс и «босоногая» комедия — планипедия. Последняя называется так потому, что актеры бедно одеты, не имеют ни сандалий, ни чулок на ногах. Но Донат не вполне уверен сам в этом объяснении и говорит о другой возможности: действующие лица этих комедий живут не в башнях и не в домах, а в трущобах.

Далее уточняется, что греческие комедии называются паллиата, то есть комедии плаща, поскольку во время представления их актеры носили греческие плащи. В других пьесах актеры носили тоги, и такие комедии соответственно именовались «тогата». Ателланы характеризуются Донатом не внешним образом: «Эти комедии,— пишет он,— полны острот и шуток»[47].

Комедии различаются также по преимущественному значению тех или иных элементов композиции. В «Свекрови» Теренция и «Парасите» Плавта главное значение имеет центральный тип комического персонажа. В «Девушке с Адроса» Теренция определяющим моментом является место действия. В «Евнухе» Теренция и «Пленниках» Плавта первостепенной является драматическая ситуация. В «Братьях» и «Самоистязателе» Теренция суть в развязке.

При всей условности такого разграничения, оно имеет большое принципиальное значение, ибо указывает на то, что теория комедии

[47] Ibid., p. 44.

получила довольно детальную разработку. Ценно здесь указание на необходимость анализа комедий по отдельным элементам фабулы.

Донат рассматривает также части комедии, прежде всего — пролог, предваряющий комедию. По его классификации, существует четыре вида прологов. Первый из них — хвалебный, в котором прославляется автор комедии; второй содержит либо осуждение соперника драматурга, либо благодарность публике; третий вид пролога представляет собой изложение фабулы пьесы; четвертый вид пролога сочетает перечисленные выше элементы.

Далее Донат указывает части композиции комедии. Протасис — начало действия, эпитасис — дальнейшее развитие его и усложнение ситуации, когда драматический узел полностью завязан, катастрофа — развязка, которая должна нравиться публике и содержать разъяснение всех предшествовавших недоразумений.

Трактат Доната содержит отголоски известных и сохранившихся литературных памятников, но вместе с тем он представляет собой и новый шаг в развитии теории драмы. Его значение состоит в том, что он являет образец сочетания трех элементов — литературной стороны драматических произведений, исторической традиции, связанной с их возникновением и сценического воплощения.

Склонность автора к классификации делает его, по мнению некоторых ученых, предшественником средневековой схоластики[48]. Действительно, в средние века Донат пользовался большой известностью как грамматик. По-видимому, его комментарии к Теренцию, как и изложенный нами трактат о комедии и трагедии, были известны в средневековых школах. Но на театральное искусство средневековья Донат никакого влияния не оказал. Поэтому правильно рассматривать его как представителя позднеантичной теоретической мысли, хотя в известной мере, пожалуй, уже эпигонской.

Наряду с Донатом необходимо также упомянуть ученого второй половины IV века Диомеда, который включил в свою «Грамматику» некоторые положения о драме, вероятно заимствованные у предшественников. Интерес представляет его определение трагедии как «повествования о судьбах героических характеров, подвергшихся несчастью»[49]. Диомед указывает, будто это определение принадлежит Теофрасту, у которого он его заимствовал. Однако в сохранившихся сочинениях Теофраста этого определения нет.

Определение комедии Диомед дает такое же, как и Донат — «история, касающаяся судеб людей в частной и общественной жизни, действие которой является безболезненным». Иначе говоря, события, изображаемые в комедии, не связаны со страданием и гибелью действующих лиц.

---

[48] G. Saintsbury. A History of Criticism, vol. II, passim; B. Clark. Op. cit. p. 42.

[49] Diomedes. Ars Grammatica. In: H. Keil. Grammatici latini, I, p. 487; J. W. H. Atkins. English Literary Criticism; The Medieval Phase. Cambridge, 1943, p. 31, 32

§ 3. *Византия. Суждения Иоанна Цеца*

Византийская культура оставила среди прочего ценный документ, свидетельствующий о развитии послеаристотелевской традиции в области теории комического. Это краткая характеристика комедии, данная византийским автором XII века Иоанном Цецом.

Иоанн Цец, не будучи оригинальным писателем, вызывает интерес как эрудит. В его сочинениях немало сведений об античной культуре, которые пропали бы для нас, не запиши он их. Свои комментарии к Аристофану Цец предваряет введением [50]. Он излагает в нем основные принципы комедии. Совершенно очевидно, что Цец опирается на источники, сходные с теми, какие были в руках у автора только что рассмотренного трактата Де Куалена. Текст сохранился неполностью, но пробелы в нем незначительны.

Общее определение комедии у Цеца таково: «Комедия есть подражание действию...[51], которое очищает аффекты, утверждает жизнь, сопровождается смехом и удовольствием». Далее Цец отмечает, что комедия имеет дело с явлениями повседневной жизни и ее цель — вызвать смех .

Хотя комический поэт изображает дурных людей — грабителей, злодеев, негодяев,— он подчиняет все остальное декоруму. По определению Цеца, трагедия изображает «распад жизни», комедия — ее «укрепление»[52]. Это утверждение связано с определением характера действия в каждом из видов драмы. Цец имеет в виду, что трагедия имеет несчастливый конец, тогда как комедия изображает, как герой или герои достигают благополучия.

Цецу также известна эволюция аттической комедии. Старая комедия, пишет он, достигла своего расцвета во время Пелопонесской войны, а новая — в царствование Александра Македонского. Они различаются по языку и стилю. Старая комедия отличается большей силой и возвышенностью выражения, тогда как новую характеризует ясность и использование новоаттической речи. Цец отмечает, что есть различие в содержании между ними, но не рассказывает, в чем оно состоит. Отличаются они и стихотворными размерами. Старая комедия требовала большого разнообразия поэтических метров, тогда как новая пользуется преимущественно ямбом. Наконец, в старой комедии большое значение имел хор, а в новой его попросту нет [53].

Старая комедия, пишет далее Цец, не единообразна. «Сначала у первых авторов комедий (Сузариона и других) не было никакого порядка в том, как они выводили действующих лиц на сцену, так как главная забота была насмешить. Когда появился Кратин, он

[50] Comicorum Graecorum Fragmenta, hrsg. von G. Kaibel, vol. I, Berlin, 1899, p. 17—19; L. Cooper. Op. cit., p. 287—289.

[51] Пробел в оригинале. Л. Купер делает вставку: «действию комическому» (Op. cit., p. 287).

[52] Ibid.

[53] Ibid., p. 287—288.

установил, что в комедии должно быть три действующих лица, чем он положил конец беспорядку в пьесах. Он сделал так, что комедия не только доставляла удовольствие, но также приносила пользу, и достиг этого тем, что нападал на злодеев и посредством комедии публично бичевал их. Однако он еще тоже примыкал к старым образцам и ему немного недоставало порядка. Порядок в комедии создал Аристофан, у которого было больше мастерства, чем у его современников, и он блистал, возвышаясь над ними» [54].

Переходя к определению средств, при помощи которых комедия возбуждает смех, Цец пользуется теми же выражениями, что и автор трактата Де Куалена. Смех вызывают речи и вещи. Словесный комизм у него тоже подразделяется на семь групп, и это те же группы, что и в трактате: омонимы, синонимы, болтливость, паронимы, уменьшительные, искажения слов, нарушения грамматики и синтаксиса. Внешние причины смеха Цец называет две: обман и превращения. Превращения могут быть в лучшую или в худшую сторону» [55].

Совпадение между трактатом и комментариями Цеца свидетельствуют о наличии общего источника — какого-то древнего сочинения, посвященного теории комедии. Без боязни совершить ошибку можно сказать, что какие-то элементы этой теории комедии восходят к Аристотелю и основаны на художественном опыте староаттической комедии, а другие положения учитывают последующий творческий опыт, возникший в период развития новой комедии.

Завершая этот раздел истории учений о драме, подчеркнем еще раз важное и во многих отношениях непреходящее значение теоретических достижений античной мысли. Мы еще не раз будем возвращаться к этим истокам, ибо если искусство и теоретическая мысль сделали в эпоху Возрождения большой прогресс, то в немалой степени это объяснялось влиянием теоретической мысли и, конечно, художественных образцов античной трагедии и комедии.

---

[54] L. Cooper. Op. cit., p. 228.
[55] Ibid., p. 289.

Глава 2

ПОНИМАНИЕ ДРАМЫ В СРЕДНИЕ ВЕКА



§ 1. *Отцы католической церкви и драма*

Средние века создали свою богатую культуру, коренным образом отличавшуюся от культуры античного мира. Хотя значительные элементы античной традиции сохранялись в эпоху феодализма, однако они были совершенно преобразованы в соответствии с общим характером средневекового мировоззрения.

Касаясь интересующего нас вопроса, следует прежде всего отметить, что с падением античного мира почти полностью исчезают и формы театрального искусства, существовавшие в древнем Риме. Отсюда — важнейшая особенность отношения к памятникам античной драмы, сохранившимся в рукописях. Их стали рассматривать исключительно как литературные произведения, предназначенные для чтения.

Основными источниками для суждений об античной драме в средние века были, по-видимому, сочинения грамматиков и риторик, в первую очередь Доната и Диомеда. Как правило, в средние века в изучение риторики входило знакомство с поэзией и в том числе с памятниками римской драмы. Именно это перенесение центра тяжести с поэтики в собственном смысле на риторику представляло собой главное выражение разрыва с античной традицией [56]. Понимание риторики как суммы приемов речи привело к утверждению чисто формального взгляда на поэтическое творчество и драматургию. Вот почему, несмотря на обилие средневековых трактатов, мы находим в них очень мало суждений о драме.

Главная причина отсутствия теории драмы в средние века заключалась в том, что господствующая идеологическая сила феодального общества — католическая церковь — с самого своего возникновения относилась враждебно к театральному искусству. Еще в античную эпоху, когда христианство впервые оформилось в церковную организацию со своим вероучением, один из первых отцов

[56] J. W. H. Atkins. English Literary Criticism: The Medieval Phase, p. 29.

церкви Тертулиан в сочинении «О зрелищах» (ок. 200 года) выступил с решительным осуждением театра. Поэтическое творчество отвергается им, ибо «в глазах бога оно есть глупость» [57]. По-видимому, прав Джоэл Спингарн, когда находит в аргументации Тертулиана отголоски критики искусства у Платона. Древний мыслитель, как известно, отвергал искусство потому, что с его точки зрения оно было далеко от истины, ибо поэзия была отражением отражения высшей реальности, заключенной в идее. Переосмыслив Платона в духе христианства, Тертулиан пишет: «Творцу истины ненавистна ложь. Он считает грехом все ненастоящее... Он никогда не одобрит подражание любви, гневу, стонам и слезам» [58]. Не удовлетворяло Платона и нравственное содержание произведений искусства. Точно так же и Тертулиан осуждает его с точки зрения морали. Ему было известно, что римские гуманисты оправдывали драму как средство морального воспитания. Однако, по его мнению, «добро, приносимое ею,— это только капля меда, смешанная с жабьей отравой»[59]

Наконец, была и психологическая причина, побуждавшая Платона отвергать искусство драмы: оно вызывало нежелательное возбуждение зрителей. Следуя за Платоном, Тертулиан также считает, что вместо покоя, необходимого для слияния со святым духом, драма вызывает нездоровое душевное возбуждение [60].

Это положение получило свое развитие в учении Августина (354—430), одного из виднейших отцов церкви. В своей «Исповеди» он коснулся вопроса о театральных зрелищах и высказался против них. В частности, он находил противоестественным и вредным искусство трагедии.

«Какой смысл человеку желать, чтобы им овладела печаль от зрелища трагических страданий, которые он сам лично не в состоянии был бы вынести? — вопрошает Августин.— И, однако же, зритель хочет почувствовать скорбь, и чувство скорби доставляет ему удовольствие. Разве это не безумие? Ибо чем больше способен человек сам чувствовать страдание, тем большее впечатление производит на него зрелище их на сцене. Когда человек страдает, это называется несчастьем, когда он страдает из-за того, что страдание испытывает другой, это называется состраданием. Но как возможно, чтобы ненастоящие страдания на сцене возбуждали сочувствие? Зритель не получает побуждения помочь страждущему, но только испытывает к нему жалость. И тем не менее, чем больше сочинитель подобных выдумок заставляет зрителей скорбеть, тем больше он им нравится» [61].

---

[57] Tertullian. De Spectaculis, XVIII. Цит. по: J. W. H. Atkins. English Literary Criticism; The Medieval phase, p. 15.

[58] De Spectaculis, XXIII; см. J. H. Spingharn. A History of Literary Criticism in the Renaissance, N.Y. (1899), 7th ed., 1938, p. 5.

[59] De Spectaculis, XXVII; J. W. H. Atkins. Op. cit., p. 16.

[60] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 5—6.

[61] Цит. по англ. тексту: St. Augustine. Confessions, N.Y., 1943. p. 42.

Отрицание трагического связано у Августина со всей его системой христианской философии, согласно которой зла вообще не существует и есть только неполное добро. В целом же мир, как творение бога, совершенен и гармоничен. Понятно поэтому, что Августин отвергает трагическое, как противоречащее его взгляду на сущность жизни.

Все это оставалось не только теорией, но определяло отношение церкви к зрелищам. На протяжении средних веков духовные власти неоднократно издавали постановления, запрещавшие исполнение, устройство и посещение представлений. «Священнослужители должны воздерживаться от всех увеселений слуха и зрения»,— гласило постановление 2-го Шалонского собора в 813 году. Оно предписывало священникам «не только далеко отталкивать от себя, но также убеждать верующих изгонять непристойные и срамные игры гистрионов и йокуляторов»[62].

§ 2. *Знакомство с античной драмой в средние века. Гросвита*

С течением времени христианские вероучители до некоторой степени примирились с памятниками языческой культуры. В монастырских школах, а затем в университетах стали допускать изучение произведений римской литературы. Один из первых энциклопедических ученых раннего средневековья, Исидор Севильский в своей обширной «Этимологии» (нач. VII века), объясняя происхождение слов и давая их толкование, не раз приводит понятия, относящиеся к драматическому искусству, истолковывая их в соответствии с трактатами Доната и Диомеда.

Произведения римской драматургии постепенно входят в круг книг, изучаемых в средние века, однако на них смотрят не как на тексты, предназначенные для сценического исполнения, а как на поэтические произведения, изучаемые с целью лучшего освоения латыни.

В X веке немецкая монахиня Гросвита создает по-латыни несколько «драм», признавая в предисловии к ним, что она подражала Теренцию. Однако ее сочинения нисколько не похожи на шумливые, полные мирских интересов, а подчас и не совсем пристойные римские комедии. Да и сама Гросвита намеренно отклонялась от образца, избранного ею, создавая свои произведения с целью преображения комедии в нравоучительном духе. Если у Теренция воспевалось «постыдное распутных жен многоблудие», то она, обратившись

---

[62] «Хрестоматия по истории западноевропейского театра». Сост. С. Мокульский, т. 1. М., 1953, стр. 47; там же, на стр. 47—49, большая подборка подобных постановлений с VIII по XV в.

к «тому же роду сочинительства», желает прославить «достохвальное святых девственниц целомудрие»[63].

В словах Гросвиты ясно выражено характерное для всей средневековой идеологии отрицательное отношение к античной драме.

§ 3. *Средневековое понимание трагедии и комедии*

Если в средние века исчезает самая память об античном театре, то драматическая культура «язычников» — римлян все же до некоторой степени известна в кругах образованных людей. Рассматривая произведения античной драмы как литературные памятники, средневековые писатели заимствуют из них определенные понятия. В первую очередь это относится к терминам «трагедия» и «комедия». Однако средневековые авторы не пользуются этими словами для обозначения драматических представлений определенного типа. У них слова «комедия» и «трагедия» приобретают литературный и социально-философский смысл более общего характера.

Исидор Севильский, следуя Диомеду, писал, что комедия имеет дело с поступками лиц простого звания и действие ее является веселым. Трагедии он определял как «печальные истории», происходящие с царями [64]. На суждения ученых о трагическом и комическом, сословные иерархические понятия феодального общества накладывают свою печать. Показательно в этом отношении мнение, выраженное в «Католиконе» Иоанна де Бальбиса (1286). Он четко разграничивает сословные характеристики жанров: трагедия представляет лишь королей и принцев, комедия — людей низшего звания. Соответственно этому стиль трагедии является возвышенным, а стиль комедии — простым[65].

Средневековые трактаты указывают и на различие источников сюжетов трагедий и комедий. Трагедия изображает события исторические, комедия — вымышленные.

Все подобные суждения не имели никакого отношения к средневековой церковной и народной драме. Ни в храмовых, ни в площадных представлениях трагедий и комедий не разыгрывали. Средневековый театр выработал свои драматические жанры. Поэтому все рассуждения о трагедии и комедии относились не к театру, а к поэтическим произведениям эпического характера. Слова «трагедия» и «комедия» стали пониматься не как определения различных видов драмы, а как указание на печальный или веселый характер повествования. Иначе говоря, словоупотребление этих понятий в позднее средневековье теряет жанровое значение, связанное с драматургией,

---

[63] Цит. по кн.: «История немецкой литературы», т. 1. М., Изд. АН СССР, 1962. стр. 39.
[64] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 65.
[65] Ibid., p. 66.

и приобретает значение общеэстетической категории, приближаясь к нашему пользованию терминами «трагическое» и «комическое».

Впервые с таким более широким пониманием трагедии и комедии как категорий, имеющих не столько театральное, сколько вполне жизненное обоснование, мы сталкиваемся в сочинениях средневекового английского ученого Джона Солсберийского (1110—1180). Большой эрудит и знаток античности, он был знаком с «Поэтикой» Горация и сочинениями древних теоретиков, касавшихся вопросов драмы. В своем религиозно-философском трактате «Поликратикус» он предается размышлениям о том, не является ли жизнь неким подобием трагедии или комедии, и приходит к выводу, что она действительно является своего рода драмой [66]. Комментируя «Сатирикон» Петрония, он высказывает мнение, что «весь мир состоит из актеров». Однако, полагает Джон Солсберийский, является ли жизнь трагедией или комедией, зависит от точки зрения, с какой на нее смотреть. Трагедии свойственно изображать, как люди высокопоставленные переживают падение, тогда как комедия, наоборот, изображает возвышение нижестоящих. Поскольку жизнь, как правило, заканчивается печально, то она скорее ближе к трагедии, чем к комедии, хотя окончательное суждение об этом каждый выносит соответственно своему разумению.

Мы видим, таким образом, что у средневековых мыслителей категории трагического и комического обретают нравственно-философский смысл. Именно так понимал комедию и трагедию великий итальянский поэт Данте Алигьери, когда в письме к Кангранде объяснял, почему он назвал свою поэму «комедией». Начитанный в сочинениях древних, вероятно зная Доната, Данте писал, что слово «комедия» произошло из слов «комос» (деревня) и «ода» (песня), а все вместе означает «сельскую песню». «Комедия,— писал Данте,— представляет собой род поэтического произведения, который отличается от трагедии; отличие состоит в том, что трагедия в своем начале вызывает удивление и проникнута спокойствием, а в конце — печальна и ужасна; комедия же начинается мрачно, а конец имеет счастливый. Способы изложения в обеих формах тоже различны: у трагедии он возвышенный и торжественный, у комедии низменный и простой»[67].

Изложением взглядов Данте мы завершим рассмотрение теоретических суждений о комическом и трагическом в средние века. Однако картина не будет достаточно полна, если мы не скажем хотя бы кратко о том, как воплощались эти понятия в искусстве эпохи. Естественно, что мы не в состоянии предложить читателям обзор всей драматической литературы эпохи. Мы ограничимся лишь упоминанием того, что средневековье создало свою драму, имевшую

[66] О взглядах Джона Солсберийского см.: J. W. H. Atkins. English Literary Criticism; The Medieval Phase, p. 87.

[67] А. К. Дживелегов. Данте, 2-ое изд. М., 1946, стр. 289.

несколько разновидностей. Сначала появились пьесы, изображавшие эпизоды из Ветхого завета и Евангелия, затем пьесы аллегорического содержания — моралите и комедийные сценки фарсового типа, имевшие особые названия в разных странах.

Наиболее типичным видом поздней средневековой драмы были моралите. В них особенно ясно запечатлелось мировоззрение эпохи. Яркий образец такой драмы — итальянское моралите «Комедия души». Ее действующие лица — аллегорические персонажи, которые воплощают абстрактные качества: Душа, Память, Ум, Воля, Ересь, Чувственность, Ненависть и т. п.

Главный драматический конфликт пьесы — борьба за Душу, которая происходит между силами добра и зла, воплощенными в персонажах, изображающих Бога и Дьявола. Душа подвергается всевозможным соблазнам, насылаемым на нее Дьяволом, но Бог всякий раз посылает кого-нибудь, чтобы противодействовать происками ада.

«Комедия души», по определению итальянского литературоведа Де Санктиса, «...есть не что иное, как три аллегории, воплощенные в спектакле. Мы находим здесь также три стадии приобщения к святости — Человеческое, Очищение и Обновление. Душа здесь тоже сначала не может устоять перед Чувственностью и попадает в ее тенета (ибо «это так человечно: впадать в ошибку»), потом она кается, очищается от греховной скверны и, как говорит Данте, «соединяется со всемилосердным», или, как говорит сам автор, «предстает на небесном пиру в прекрасном свадебном одеянии». Эти три ступени: 1) Чувственность, сугубо человеческое, предоставленное самому себе; 2) Очищение, или покаяние, освобождающее или очищающее душу, и 3) Обновление, или свет разума, благодать— соответствовали религиозной схеме ад — чистилище — рай»[68].

Описанной выше схеме было подчинено все искусство средневековья. Многочисленные пьесы нравственного содержания на все лады иллюстрировали официальную мораль эпохи. Ей, этой схеме, подчинено и самое великое поэтическое произведение того времени — «Комедия» Данте. Именно принцип комедии, как он сформулирован Данте в письме к Кангранде делла Скала — начало мрачное и конец счастливый,— составляет основу всей драматической поэзии средневековья. Официальная идеология феодального общества диктовала всему человечеству оптимистическую мораль. Эта идеология по самой своей природе отрицала возможность трагического. Поэтому понимание драматизма в ней было односторонним. На почве такого мировоззрения не могла взрасти подлинно великая драма.

---

[68] Ф. Де Санктис. История итальянской литературы, т. 1. М., 1963, стр. 122.

Часть 3

НАЧАЛО НОВОГО ВРЕМЕНИ.

От Возрождения до барокко

XIV—XVII века

Глава 1

НАЧАЛО ВОЗРОЖДЕНИЯ. РАННИЙ ГУМАНИЗМ. БОККАЧЧО. ЧОСЕР

На смену средневековью пришел новый этап в истории европейского общества, который получил название Возрождения (Ренессанс). Социальную основу этой эпохи составил процесс возникновения буржуазных отношений. Развитие капитализма привело к слому многих установлений феодального общества и к значительным сдвигам в области культуры и мировоззрения.

Передовые тенденции эпохи воплотились в идейном учении гуманизма, которое реабилитировало земную жизнь, человека и отвергало многие установления средневековья. Ограничившись этими общими замечаниями, в уверенности, что читателю известны факты, связанные с духовным развитием Европы в эпоху Возрождения, мы перейдем к вопросам, связанным с нашей темой.

Начало новому этапу в общественной жизни и культуре положила Италия. Здесь, на родине гуманизма, были впервые сформулированы принципы новой морали и эстетики. Как известно, большую роль в этом сыграли прежде всего родоначальники гуманизма Петрарка и Боккаччо. В их художественных произведениях и трактатах получил выражение новый взгляд на жизнь и природу человека. Нужно, однако, сразу оговорить, что во взглядах обоих зачинателей гуманизма было немало непоследовательности. Они сами еще далеко не полностью освободились от воззрений средневековья. Но для историка важны не эти пережитки прошлого, а черты нового взгляда на жизнь, проявившегося в произведениях ранних гуманистов.

Наиболее непосредственное отношение к изучаемому нами вопросу имеет сочинение Джованни Боккаччо «О роковой участи великих людей» («De Casibus Virorum illustrum»), законченное автором в начале 70-х годов XIV века. Это произведение относится к поздней поре деятельности Боккаччо, когда он отрекся от своих ранних произведений и объявил их «греховными». Перед нами не творец «Фьяметты», «Фьезоланских нимф» и «Декамерона», проникнутых духом жизнерадостности, а суровый моралист, впадающий в проповедь аскетизма. Однако нельзя все же считать, что

Боккаччо здесь полностью отрекся от своих гуманистических воззрений. «О роковой участи великих людей» — произведение двойственное. В нем происходит борьба старых и новых взглядов на жизнь. Хотя Боккаччо во многом отдает дань традиционным воззрениям, тем не менее в этом сочинении содержатся мысли, коренным образом расходящиеся с моралью католической религии. Наша задача ознакомления со взглядами Боккаччо облегчается благодаря подробному разбору трактата «О роковой участи великих людей» в классическом труде А. Веселовского «Боккаччо, его среда и сверстники».

Книга Боккаччо представляет собой своего рода энциклопедию злосчастия. Веселовский пишет по этому поводу: «Общее положение, проходящее через всю книгу, такое: Боккаччо сидит, с пером в руке, а перед ним выступают поочередно великие или просто известные люди, сраженные судьбой, потому что только о трагической судьбе идет дело, это и определяет подбор фактов; сетующие, ожесточенные или смущенные, иногда в перебранке между собой, в традиционных костюмах, разнообразно задрапированные, со знаками перенесенных мук. Все они напрашиваются на память, как грешники, в первых кругах дантовского ада; рассказывают о себе сами, или о них рассказывает автор. Яркие примеры судьбы и личной вины вызывают то или другое общее место наставительного содержания, и морализации отведены особые главы; в ней центр тяжести; вперемежку с казовыми знаменитостями, о которых говорится подробно, являются, в отдельных главах, толпы сетующих, плачущих, сраженных, печальных...» [1]

Примеры, приводимые Боккаччо, показывают, «каковы силы Фортуны, какова наша бренность и обманчивость надежды» [2]. С самого начала повествования «понятие Фортуны являлось повсюду, тайное и грозное, роковое и невесомое» [3]. Боккаччо «... припоминает примеры судьбы, о которых рассказал, и, стараясь обобщить их, ставит вопрос: какие причины и поводы вызвали в том или другом случае несчастную долю. Все, подвергшиеся ей, накликали ее сами, отвечает он; так говорил еще Андалоне ди Негро: наша судьба не в звездах, а в нас самих...» [4].

Концепция трагического у Боккаччо двойственна. Возлагая вину за гибель на самого человека, он, с одной стороны, как бы переносит на всю историю религиозное учение о грехопадении, с которого, кстати сказать, начинаются примеры злосчастных судеб [5]. Но, с другой стороны, у Боккаччо, как и у Данте, пережитки религиозно-нравственных учений средневековья сплетаются с воззре-

---

[1] А. Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники, т. 2. СПб., 1894, стр. 243—244. Пунктуация А. Веселовского.

[2] Там же, стр. 246.

[3] Там же, стр. 247.

[4] Там же, стр. 248.

[5] Там же, стр. 244.

ниями, рожденными на заре гуманизма. Отмечая двойственность Боккаччо, А. Веселовский следующим образом обобщает решение проблемы трагической судьбы в данном сочинении: «Судьба, Фортуна — это Бог, говорится во введении, но в ее содержании нет ничего христианского: ни идеи воздаяния, ни идеи искупления, ни подчинения идее промысла, как у Боэция. Иной раз она прозорлива...; в других случаях она жестока и несправедлива; ее пути, ухищрения, повороты и неисповедимы, и капризны. Часто, взвеяв с земли мелкие соломинки, она возносит их чудовищными тучами, застилает ими солнце, их громом наводит страх, а затем, как бы пресытившись игрой, обращает в дождь, который омывает дороги, а может быть, очищает и клоаки,— и бедные люди, обманутые ею, ошеломленные, точно во сне или под влиянием волшебного миража, не зная, что делать, хватаются за воздух и тщетно сетуют на глазах у коварной» [6].

Верно ли, что судьба всегда карает заслуженно? Некоторые примеры говорят иное: «Дидону судьба обидела, на философа Клиофена она ожесточилась, поразила Данте бесправно и незаслуженно. Чувство справедливости оскорблено, но нравственное удовлетворение является в сознании правоты, исполненного долга, в доблести, virtus: где она, там нет удела судьбе; даже испытывая позор, доблесть не подчиняется фортуне, мужественно перенося утрату царств, оскорбления, смерть детей, тяжесть нищеты. В этом самосознании, торжествующем над ударами судьбы, нет ничего специально христианского; оно подлежит этической — но и эстетической оценке: нет ничего прекраснее, как встретить неминуемую смерть так же безбоязненно, как жили» [7].

В этом можно видеть один тип трагического — трагедию благородной личности, страдающей не по своей вине. Второй тип трагического — падение и гибель, вызванные поведением самого человека. Продолжим выписки из А. Веселовского, излагающего взгляды Боккаччо: «Есть и доля, действительно заслуженная; когда люди превысили свои требования от жизни, увлеклись не в меру погоней за счастьем, они платятся за это; в таких случаях, чем больше бывает счастья, тем ближе падение, слепой оказывается не фортуна, а люди, не умеряющие своей воли послушанием, грешащие гордыней, и ненасытным вожделением, полагающие свое благо в суетном, когда следовало бы смириться, припав к краеугольному камню — Христу; спасение в смирении, в бедности, то есть в ограничении желаний» [8].

В приведенной характеристике нетрудно увидеть двойственность Боккаччо, начинающего свое рассуждение с чисто жизненных фактов и завершающего его призывом к христианскому самоотречению, то есть, в конечном счете, к аскетизму.

[6] А. Веселовский. Указ. соч., стр. 274—275.
[7] Там же, стр. 275—276.
[8] Там же, стр. 276.

Но этим не исчерпывается решение вопроса. Эгоистическая погоня за удачей, стремление к возвышению ради одной гордости — все это пороки. «Но как быть, когда эти желания лежат в лучшей стороне нашей природы, в энергии таланта, требующей исхода, осуществления? Сам Боккаччо ощущает в себе эти стремления, прирожденное благородство, которое он отделял от вопросов крови и наследственности; и в простом человеке таится нередко великий дух, говорит он и пытается извинить Алкивиада, с видимой симпатией к его блестящему образу. Да, он сам виноват в своих несчастьях, я не отрицаю этого, но редко кто бывает доволен своей участью; наш дух небесного происхождения, и ему присуща огневая сила и неутолимая жажда славы. Если он благороден и не коснеет в теле, ему тесно в груди: он рвется наружу, обнимая весь мир, возносясь к звездам, вожделея великого, как бы стремясь к своей родине, иногда падая. Это участь великих, энергических умов; от недеятельности слабеют и телесные и духовные силы, как блестящие предметы ржавеют от неупотребления; Алкивиад многое испытал и перенес, за то его имя сияет в потомстве, тогда как другие утратили его вместе с телом, хотя они бывали столь же родовиты и представлялась возможность проявить себя. Итак, надо действовать, славный путь к небу открыт, надо стремиться всеми силами, дабы, предавшись покою, не подпасть вечным мукам» [9].

А. Веселовский считает, что анализ судьбы в сочинении Боккаччо показателен «...для миросозерцания раннего гуманизма, как попытка выяснить ее из наблюдения чисто человеческих отношений, не исходя из христианской догмы, но применительно к ней; вместе с тем, как попытка свести классическое представление о фортуне к идее промысла, но обходя его частные определения. В результате получился ряд выводов, не примиренных в цельном синтезе...»[10].

Если вспомнить сказанное ранее о понимании жизни в средние века, то станет очевидной огромная принципиальная разница между моралью католицизма и гуманистической философией. Там именно смирение считалось средством избавления от грехов, а Боккаччо в противовес этому утверждает активность и в пассивности видит уклонение от назначения человека. Правда, деятельность человека может принести ему несчастье, но бездеятельность все равно хуже, ибо противоречит назначению жизни.

Взгляды Боккаччо легли в основу гуманистической морали. Они оказали влияние и на художественное творчество. Как отмечает известный историк гуманизма М. Корелин, сочинение Боккаччо пользовалось огромной популярностью в XV и XVI столетиях [11].

---

[9] Там же, стр. 276—277.

[10] Там же, стр. 277.

[11] М. Корелин. Ранний итальянский гуманизм и его историография, т. 3. СПб., 1914, стр. 22.

Примерно в то же время, что и Боккаччо, высказал свое мнение о трагедии английский поэт XIV века Джеффри Чосер. Так же, как и Боккаччо, он видел в трагедии историю падения людей, занимавших прежде высокое положение. В прологе к рассказу монаха в «Кентерберийских рассказах» в уста рассказчика Чосером вложено такое определение трагедии:

Трагедию бы я определил
Как житие людей, кто в славе, в силе
Все дни свои счастливо проводили,
И вдруг низвергнуты в кромешный мрак
Нужды и бедствий, завершили так
Свой славный век бесславною кончиной [12].

Чосер тут же замечает, что «для трагедий сих берут размером разнородный стих». Затем следует сам рассказ монаха, содержащий различные истории падения великих от Люцифера и Адама до графа Уголино, чья судьба была описана Данте в «Комедии».

Под влиянием книги Боккаччо «О роковой судьбе великих людей» возникает ряд произведений, посвященных этой теме. В XV веке в английской литературе появляется обширная поэма Джона Лидгейта «Падение государей». «Вопрос о непрочности счастья, о бедах, которые навлекают на себя властители своей неправедной жизнью, о жестокой переменчивости судьбы,— пишет М. Алексеев,— был не только отвлеченной морально-философской темой, выраставшей из учений христианской этики, но вопросом прямо злободневным в период начавшегося распада феодальной системы, менее чем за два десятилетия до начала междоусобных войн Алой и Белой Роз» [13].

Столетие спустя, в эпоху утверждения гуманизма, группа английских поэтов коллективными усилиями создала грандиозную поэму «Зерцало правителей», содержащую, так сказать, всемирную историю падений и несчастий высокопоставленных лиц от X века до нашей эры, по XVI век. Концепция трагического, лежащая в основе «Зерцала правителей», имеет прямую связь с политической идеологией гуманизма. Она более прямолинейна, чем у Боккаччо, отмечавшего капризы судьбы. Авторы «Зерцала правителей» утверждают идею прямого соответствия между поведением государей и их судьбой: зло, коварство, тирания караются несчастьем. Сам бог назначает кару дурным правителям за их прегрешения против морали [14].

---

[12] Джеффри Чосер. Кентерберийские рассказы, перев. И. А. Кашкина и О. Б. Румера. М., 1946, стр. 197 (пролог переведен И. Кашкиным).

[13] «История английской литературы», т. I, вып. 1. М., Изд. АН СССР, 1943, стр. 197.

[14] W. Farham. The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy, Berkley, Los Angeles, 1936, p. 271—303; E. M. W. Tillyard. Shakespeare's History Plays. London, 1944, p. 77; I. Ribner. The English History Play in the Age of Shakespeare. Princeton, 1957, p. 102—103

Поэтические прозаические произведения такого рода, существовавшие в литературах европейских стран, были важны, однако, не столько той моралью, которая в них утверждалась, сколько изложением огромного количества исторических или легендарных историй, имевших более или менее трагический характер. Недаром подобного рода произведения, наряду с летописями, послужили источниками сюжетов многих исторических драм и трагедий, созданных писателями эпохи Возрождения. Самое развитие жанра повествований о трагических судьбах — показатель изменений в мышлении эпохи. Это было приближением к реальной действительности с ее противоречиями, которые осмысливались посредством аналогий с фактами прошлой истории. Признание несчастья одним из элементов жизни, стремление осмыслить его причины, а также понять его влияние на человека было одной из важнейших предпосылок для появления трагического в драматургии, да и вообще во всем искусстве Возрождения.

Повествовательная литература обогнала драматургию. В поздней средневековой народной драме трагизм совершенно отсутствует, так как она следует основным религиозно-нравственным догматам католицизма. Даже в тех случаях, когда сюжет содержит возможность трагического исхода, он снимается раскаянием и искуплением. Яркий пример этого — миракль француза Рютбефа «Чудо о Теофиле» (XIII век) [15]. Фабула пьесы содержит зародыш темы Фауста: герой продает душу дьяволу ради власти. Он, однако, избегает гибели благодаря чудесному вмешательству богоматери, которой он возносит в конце благодарственные моления. Английские средневековые мистерии, а затем и моралите XV века также лишены трагизма. Хотя отдельные трагические мотивы начинают возникать в английской драме на протяжении XVI века, подлинный трагизм возродился отнюдь не посредством постепенной эволюции средневековых драматических жанров. Для этого нужен был решительный разрыв со всей христианской традицией и возвращение к трагическому искусству античности. Это произошло в результате развития гуманистической идеологии Возрождения, и прошло немало времени, прежде чем трагизм из ученой гуманистической драматургии проник на сцену народного театра.

---

[15] Переведен на русский язык Александром Блоком.

Глава 2

ТЕОРИЯ ДРАМЫ В ИТАЛИИ XVI ВЕКА

§ 1. *Краткий обзор итальянской гуманистической драмы XVI века*

Развитие теории драмы происходит в Италии на сравнительно позднем этапе эпохи Возрождения. В XIV веке и на протяжении значительной части XV столетия в Италии преобладают традиционные формы драматического искусства, оставшиеся в наследство от средневековья. Правда, содержание мистерий изменилось под влиянием гуманистической идеологии, но форма драмы оставалась прежней.

Предпосылки для появления новой драматургии возникали медленно, минуя народный театр. Первые проблески новых драматургических форм и приемов появляются в академической среде.

В конце XIII — начале XIV века Николай Тревет, англичанин по происхождению, учившийся в Оксфорде и Париже, написал комментарий к трагедиям Сенеки. Труд этот стал известен в ученых кругах, особенно в Италии. Под его влиянием группа итальянских гуманистов в Падуе принялась за изучение стихосложения Сенеки. Ученые штудии побудили Альбертино Музато написать на латинском языке трагедию в стиле Сенеки «Экерин» (1315). Ближе к концу века появилась «Ахилеида» (ок. 1387) Лоски [16].

Изучение Сенеки оказало впоследствии значительное влияние на итальянскую трагедию, а через нее оно распространилось и на драматургию других европейских стран. Но это произошло гораздо позже — в XVI веке.

В конце XV века гуманисты Николай Кузанский и Поджо Брачолини нашли несколько забытых и потерянных комедий Плавта. Другой гуманист, Помпонио Лето, большой поклонник античности, пытался восстановить античный театр, каким он в был древнем Риме. В этом театре ставились комедии Плавта и Теренция. Однако пьесы шли на латинском языке, непонятном народу. Новым этапом в освоении античного наследия явились переводы произведений древних авторов на итальянский язык. В 1470-х годах Гуарино

---

[16] Donald Cleve Stuart. The Development of Dramatic Art. NY, 1960, p. 250—252.

перевел Плавта и Теренция. В следующее десятилетие их пьесы уже шли на сцене в Ферраре. В 1480 году появилась первая оригинальная итальянская пьеса на мифологический сюжет — «Сказание об Орфее» Анджело Полициано [17].

В XVI веке появляется оригинальная гуманистическая драматургия на итальянском языке. К этому времени итальянские гуманисты знали не только древнеримскую, но и греческую драму, так как в 1502 году были изданы трагедии Софокла, а в 1503 году трагедии Еврипида. Показательно, что первая значительная гуманистическая трагедия на итальянском языке «Софонисба» Джан-Джорджо Триссино уже была отчасти в духе греческих трагедий [18].

Далее появляются трагедии Джованни Ручелаи, Луиджи Аламанка, Лодовико Мартелли, Алессандро Пацци и других. Новым этапом в развитии гуманистической трагедии были «Орбекке» (1541) Джиральди Чинтио и «Канака» (1542) Сперопе Сперони, явившиеся первыми образцами «трагедии ужасов». К позднему этапу развития итальянской трагедии XVI века относится «Король Торисмунд» (1586) великого поэта Торквато Тассо.

Начало XVI века, примерно первая треть его — период утверждения гуманистической трагедии, время, когда в трагедии оформился стиль Ренессанса [19]. Трагедия этого периода характеризовалась некоторой статичностью, сильным развитием риторических элементов речи, соблюдением декорума, то есть отсутствием изображения на сцене ужасных и отвратительных явлений. Трагедия ужасов середины XVI века может быть определена как выражение стиля маньеризма в драме. «Преступные страсти и зверские жестокости составляли основное содержание трагедий второй половины XVI века» [20]. Об этом не рассказывалось, как то было принято в ранних трагедиях, а непосредственно изображалось на сцене. «От подлинной трагедии «трагедия ужасов» отличалась тем, что в ней самыми главными были кровавые сцены. Пьеса вызывала ужас, не подымая вопросов о смысле жизни и судьбе человека. В трагедиях второй половины XVI века проводится самая мрачная житейская философия. Она трактует о человеческой злобе, изменчивости судьбы, непрочности счастья, ничтожестве всякого величия. Сравнивая жизнь человека с кораблем в бушующем море, драматурги учат зрителей не возноситься в счастье и покоряться судьбе» [21].

«Король Торисмунд» Тассо представляется нам типичным произведением третьего этапа, отмеченного утверждением стиля ба-

---

[17] Г. Бояджиев, А. Дживелегов. Итальянский театр.— В кн.: «История западноевропейского театра» (под ред. С. С. Мокульского), т. 1. М., 1956, стр. 156—157.

[18] D. C. Stuart. Op. cit., p. 256. Г. Бояджиев, А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 185.

[19] См. мою статью «Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы» в сб. «Ренессанс, барокко, классицизм». М., 1966, стр. 178—244.

[20] Г. Бояджиев, А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 188.

[21] Там же, стр. 188—189.

рокко. Сложное и запутанное действие, преступные и греховные поступки людей, искупление вины любовью, прорицатель, которому доступно знание тайных судеб людей, напыщенность стиля, сочетающаяся с сухой прозаичностью,— таковы характерные черты этого стиля в трагедии.

В комедии также наблюдалась эволюция стилей. «Подмененные» (1509) Ариосто, «Каландро» (1513) Бибьены и «Мандрагора» (1514) Макиавелли — яркие реалистические комедии, проникнутые враждебностью аскетизму, любовью к жизни и ее радостям, динамичностью действия, естественностью речи. Аретино в 1530-е и 1540-е годы усилил сатирические элементы комедии. Реалистическая и сатирическая традиция с большей или меньшей силой продолжается на протяжении почти всего XVI века, находя свое завершение в «Подсвечнике» (1582) Джордано Бруно [22]. Но уже с середины XVI века, как и в трагедии, намечается перелом. Для комедий периода маньеризма характерны заимствованная литературная схема, запутанность интриги, внешняя динамичность действия, подменяющая жизненную правду. Именно такими были комедии «Муж» (1545) Луиджи Дольче, «Похожие» (1548) Триссино, «Жена» (1550) Джованмария Чекки и другие. Появление нового жанра трагикомедии также было свидетельством существенных изменений в итальянском драматургическом стиле.

§ 2. *Возникновение гуманистической теории драмы. Влияние на нее Платона и Горация*

История учений о драме в Италии эпохи Возрождения сложна [23]. Эта сложность объясняется богатством художественной культуры, в которой были разные потоки и в которой происходила борьба различных тенденций. Развитие мысли отнюдь не всегда происходило поступательным образом. Для выяснения основных моментов приходится несколько схематизировать реальный процесс развития теории драмы. Первоначально драматургия и ее теория развивались врозь. Лишь к середине XVI века теория драмы становится вровень с художественной практикой.

---

[22] Г. Бояджиев. Итальянская «ученая комедия».— В кн.: «Итальянские комедии эпохи Возрождения». М., 1965.

[23] Основные специальные исследования фундаментального характера: J. E. Spingarn. A History of Literary Criticism in the Renaissance. N. Y., 1899 (я пользовался 7-м изд. 1938 г.); Allan H. Gilbert. Literary Criticism, Plato to Dryden, NY., 1940 (reprinted, Detroit, 1962); M. T. Herrick. Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism. Urbana, 1946; B. Weinberg. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. Chicago, 1961; B. Hathaway. The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy, Ithaca, N. Y., 1962; А. Дживелегов. Теория драмы в Италии XVI века.— «Известия Академия наук Армянской ССР» 1952, № 2, стр. 71—87.

Теория драмы, как поэтика вообще и эстетика в целом, развивалась в эпоху Возрождения под мощным влиянием античной художественной мысли. В основном можно говорить о двух идейных потоках. Один имел своим источником философию Платона, а другой — трактаты о поэзии Аристотеля и Горация.

Платон был для гуманистов высшим философским авторитетом. Ему отдавали предпочтение перед Аристотелем, философия которого оценивалась в значительной мере под влиянием схоластиков, исказивших великого энциклопедического мыслителя древности. Однако если общефилософские суждения Платона были симпатичны гуманистам, то в его эстетических воззрениях не все устраивало их.

Многие гуманисты были согласны с утверждением Платона о том, что поэт творит по божественному вдохновению. Они принимали различение трех видов подражания, которые определил Платон: простой рассказ, когда поэт говорит от своего имени; создание поэтом образа человека, характеров вообще, выступающих самостоятельно в художественном произведении; сочетание обоих этих приемов — рассказа от себя и изображения характеров. Создание характеров, действующих самостоятельно, независимо от воли поэта, составляет, как известно, один из существенных элементов драматической формы [24]. Следуя Платону, Антонио Себастьяно Минтурно писал в своем «Искусстве поэзии» (1564): «...драматический поэт отличается своей техникой от лирического и эпического поэта. Лирический поэт излагает все непосредственно, не пряча своей личности; эпический поэт иногда сохраняет (в повествовании) свою личность, а иногда отказывается от нее, по временам говоря от своего имени, а также часто выводя других лиц, говорящих от себя. Но драматический поэт, о коем мы сейчас рассуждаем, с начала и до конца говорит устами других» [25].

Отметим, кстати, что трактат Минтурно написан в форме диалога. Он является одним из многочисленных свидетельств влияния диалогов Платона на всю литературу эпохи Возрождения. Они оказали воздействие не только на теоретическую литературу, но и на драму, дав образцы диалогов большого философского содержания.

Однако был один момент в учении Платона, который не мог не смутить гуманистов — изгнание поэтов из его идеальной республики. Аргументы Платона против поэзии использовались противниками новой художественной культуры. Как пишет Бернард Вайнберг, «все теоретики Ренессанса считали себя обязанными определить свое отношение к изгнанию Платоном поэтов, либо согласившись с ним, либо — что случалось чаще — отвергая его

---

[24] B. Weinberg. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. vol. 1 Chicago, 1961, pp. 250—251.

[25] Цит. по: B. Clark. European Theories of the Drama, p. 56.

на основании других критериев. Защита поэзии в эпоху чинквеченто была в большой степени ответом Платону» [26]. Если он отвергал поэзию исходя из соображений морального порядка, то гуманисты стремились найти для поэзии оправдание именно в ее благотворном воздействии на нравы.

Наряду с Платоном с первых шагов развития гуманистической теории поэзии пользовалось авторитетом учение, изложенное Горацием в его «Искусстве поэзии». С трактатом Горация были знакомы даже в средние века. Однако глубокое изучение его теории поэзии и драмы началось в эпоху Возрождения, когда гуманисты стали искать в его «Искусстве поэзии» теоретическое обоснование новой эстетики и поэтики драмы [27].

§ 3. *Возрождение «Поэтики» Аристотеля*

Важнейшим событием в развитии художественной мысли эпохи Возрождения было открытие заново трактата Аристотеля по поэтике, оказавшего огромное влияние как на формирование эстетики ренессанса, так и на разработку теории драмы.

Проследим историю восстановления «Поэтики» Аристотеля и ее утверждение среди теоретических произведений эпохи Возрождения. В средние века существовал латинский перевод «Поэтики», который, однако, совершенно не был известен [28]. Европейцам также не был известен комментарий к «Поэтике» Аристотеля, написанный в XII веке на арабском языке великим ученым Аверроэсом. В XIII веке этот комментарий был переведен на латинский язык Германом Алеманом, а в 1481 году напечатан в Венеции. Комментарий Аверроэса переиздавался несколько раз.

Знакомство с полным текстом трактата Аристотеля началось в эпоху Возрождения, когда Джорджо Валла издал латинский перевод его и когда вскоре после этого — в 1508 году — появился греческий текст «Поэтики». Особенно большое значение для последующего изучения трактата Аристотеля имело появление параллельного издания греческого и латинского текстов, подготовленного Алессандро Пацци (1536) [29]. Латинский перевод Пацци значительно превосходил по точности перевод Джорджо Валла и стал общепринятым текстом. В 1549 году Бернардо Сеньи издал в одной книге переводы «Риторики» и «Поэтики» [30]. Через двадцать три года

---

[26] B. Weinberg. Op. cit., vol. 1, ch. III—VI, p. 71—249.

[27] B. Clark. Op. cit., p. 251.

[28] Недавно он был найден и напечатан: De Arte Poetica, Guillelmo de Moerbeke interprete, ed. E. Valgimigli. Bruges — Paris, 1953.

[29] Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium... Venetiis, MDXXXVI.

[30] Rettorica, Et Poetica D'Aristoteli Tradotto di Greco In Lingua Vulgare Fiorentina da Bernardo Segni... Firenze... MDXLIX.

появился перевод «Поэтики» Алессандро Пикколомини [31]. Наконец в 1576 году Лодовико Кастельветро издал свой комментированный перевод «Поэтики» [32].

Эти тексты получили распространение не только в Италии, но и за ее пределами, оказав влияние на теоретическую мысль эпохи Возрождения во всей Европе.

§ 4. *Основные работы итальянских гуманистов по поэтике и теории драмы*

В начале XVI века в Италии появляются первые и более или менее самостоятельные трактаты по поэтике. Приоритет в этом принадлежит Марко Джироламо Вида, автору сочинения «Об искусстве поэзии» (1527) [33]. Образцом автору послужило сочинение Горация. Трактат написан латинскими стихами и во многом повторяет положения древнеримского теоретика. В качестве идеала эпической поэзии Вида принимает «Энеиду» Вергилия, отдавая эпической поэзии предпочтение перед драмой. Это не трудно понять, вспомнив блестящий расцвет эпической поэзии, начавшийся в Италии со второй половины XV века.

Появившиеся в 1529 году первые четыре книги «Поэтики» Джан-Джорджо Триссино [34] в основном тоже принадлежали к той теоретической традиции, родоначальником которой был Гораций. Но если трактат Триссино не отличался большой оригинальностью, то он имел значение в другом отношении: это было первое большое теоретическое сочинение по вопросам поэзии и драмы, написанное в XVI веке на итальянском языке.

Как уже было сказано, Триссино — один из зачинателей итальянской гуманистической трагедии эпохи Возрождения. В первых четырех частях его «Поэтики» главное внимание было посвящено общим вопросам поэтического творчества, языку, стихосложению и риторике. На протяжении последующих двадцати лет после выхода «Поэтики» Триссино работал над вопросами теории драмы, опираясь уже не только на Горация, но и на «Поэтику» Аристотеля. Эта часть его трактата — пятая и шестая книги — увидела свет лишь после смерти автора, в 1562 году [35], когда развитие теоре-

---

[31] Il Libro Della Poetica d'Aristitele Tradotto di Greca lingua in volgare, da M. Alessandro Piccolomini... Siena... MDLXXII.

[32] Poetica d'Aristotele Vulgarizzata, Et Sposta. Per Lodovico Castelvetro... Vienna... MDLXXVI.

[33] Marci Hieronimi Vidae Cremonensis De Arte Poetica Lib. III... Romae... MDXXVII. Новое издание с английским переводом трактата: A. S. Cook (ed.). The Art of Poetry. Boston, 1892.

[34] La Poetica Di M. Giovan Giorgio Trissino... Vicenza... MDXXIX.

[35] La Quinta E La Sesta Divisione Della Poetica Del Trissino... Venetia... MDLXII. На некоторых экземплярах этого издания стоит дата 1563.

тической мысли шагнуло далеко вперед. Появись эти части раньше, Триссино занял бы место одного из создателей основ гуманистической теории драмы. Но прежде чем вышли заключительные книги его сочинения, были опубликованы другие труды по теории поэзии и драмы.

В трактовке драматического искусства Триссино следует за Аристотелем, давая в общем точное изложение греческой «Поэтики». Широко начитанный в древней литературе, Триссино ссылался на античную трагедию и комедию. Интересно отметить, что в ряде случаев он брал примеры из итальянской литературы. Теория интересовала Триссино в связи с его собственным творчеством. Так, в частности, рассуждая о фабуле и принципах ее построения, он иллюстрирует этой ссылкой на свою «Софонисбу». Он показывает, в чем заключается единство фабулы этой трагедии, затем говорит о добавлении к основной фабуле связанных с нею эпизодов [36].

Однако, повторяем, сочинение Триссино, касающееся вопросов драмы, появилось позднее многих других трактатов. Поэтому заслуга создания основ теории драмы принадлежит не ему, а другим итальянским гуманистам.

Начало разработки теории драмы положил Бернардино Даниелло своей «Поэтикой» (1536) [37], написанной на итальянском языке. Затем, в начале 1540-х годов, состоялись первые публичные лекции о «Поэтике» Аристотеля. В 1541 году Бартоломео Ломбарди прочитал в Падуанском университете лекции о «Поэтике». Смерть оборвала его деятельность. Однако сохранились рукописи Ломбарди — перевод и комментарии к «Поэтике». Работу Ломбарди продолжил Винченцо Маджи, читавший лекции в Падуе, а затем в Ферраре. Он готовил к печати издание рукописей Ломбарди и своих работ, когда, перегнав его, Франческо Робортелло опубликовал свои комментарии к «Поэтике» Аристотеля (1548) [38]. Это вызвало досаду у Маджи, не успевшего напечатать своей работы, и он вставил в свою рукопись возражения Робортелло [39]. Совместный труд Винченцо Маджи и Бартоломео Ломбарди «Объяснения к «Поэтике» Аристотеля» [40] увидел свет в 1550 году. Он включал также более ранние сочинения Маджи — «Толкование «Искусства поэзии» Горация» и «О комическом» [41].

Работа комментаторов Аристотеля сделала возможной появление в 1549 году первого итальянского перевода «Поэтики». Эту важную задачу выполнил в 1549 году Бернардо Сеньи, напечатавший

---

[36] A. H. Gilbert. Literary Criticism: Plato to Dryden. Detroit, 1962, p. 216—217.

[37] La Poetica di Bernardino Daniello Luccese. Venegia... MDXXXVI.

[38] Francisci Robortelli Utinensis in Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes. Florentia... MDXLIII.

[39] B. Weinberg. Op. cit., vol. 1, p. 374.

[40] Vincentii Madii Brixiani et Bartolomaei Lombardi Veronesis in Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes... Venetia... MDL.

[41] Vincentii Madii Brixiani in Q. Horatii Flacci De Arte Poetica Librum ad Pisones, Interpretatio; De Ridiculis.

одновременно «Риторику» и «Поэтику» Аристотеля со своим введением и комментариями [42].

В то время как углублялось изучение Аристотеля, не был забыт и Гораций. Однако теперь началось сравнительное изучение обеих «Поэтик». Их стали сопоставлять, объяснять Аристотеля Горацием, а Горация Аристотелем. Первый труд такого рода был создан Ауло Джано Парразио (1531) [43], затем появился комментарий к Горацию, написанный Франческо Филиппо (1546) [44]. Робортелло, не ограничившись толкованием Аристотеля, издал также свои комментарии к «Поэтике» Горация (1548) [45].

Марвин Херрик установил, что во второй четверти XVI века, точнее с 1531 (дата появления комментария Парразио) до 1555 года, происходило постепенное слияние «Поэтик» Аристотеля и Горация [46].

Как было показано в первой части нашей работы, Аристотель и Гораций создали совершенно различные трактаты по вопросам поэзии и драмы. Между тем ученые XVI века считали, что Гораций следовал за Аристотелем, развивая и дополняя принципы «Поэтики» и «Риторики» последнего [47].

Начиная с середины XVI века происходит значительный количественный рост трудов по вопросам поэтики вообще и драмы в частности. Вот наиболее замечательные труды, появившиеся в следующие два десятилетия: «Рассуждение об искусстве, о природе и о боге» Сперони Сперони (ок. 1550) [48], «Об искусстве поэзии» (1551) Джироламо Муцио [49], «Лекции» Бенедетто Варки, прочитанные в 1553—1554 годах, но опубликованные значительно позднее [50], «Рассуждение о трагедии и комедии» (1554) Джанбатиста Джиральди Чинтио [51], Антонио Себастьяно Минтурно опубликовал по-латыни сочинение «О поэте» (1559) [52] и на итальянском языке — «Об искусстве поэзии» (1564) [53]. В 1561 году появилось произведение одного из наиболее видных теоретиков драмы XVI века Юлия

---

[42] Rettorica, et Poetica D'Aristotile Tradotte di Greco in Lingua Vulgare Fiorentina da Bernardo Segni... Firenze... MDXLIX.

[43] A. Iani Parrhasii Cosentini in Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria Luculentissima... Neapoli... MDXXXI.

[44] Francisci Philippi Pedimontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam... Venetijs, MDXLVI.

[45] Francisci Robortelli Utinensis Paraphrasis in Librum Horatii, Qui Vulgo De Arte Poetica Ad Pisones Inscribitur MDXLVIII.

[46] Marvin T. Herrick. The Fusion of Horatian and Aristotelian Criticism, 1531—1555. Urbana, 1946.

[47] Ibid., p. 3.

[48] Discorso dell'arte, della natura, e del Dio, in Opere di M. Sperone Speroni... Venezia, MDCCXL.

[49] Tre Libri di Arte Poetica, in: Rime Diverse Del Mutio Iustinopolitano... Venegia... MDLI.

[50] Lezzioni Di M. Benedetto Varchi... Fiorenza... 1589.

[51] Discorsi Di M. Giovambattista Giraldi Cintio... intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie... Vinegia... MDLIIII.

[52] Antonii Sebastiani Minturni De Poeta... Venetis, Anno MDLIX.

[53] L'Arte Poetica Del Sig. Antonio Minturno. Venetia... MDLXIIII.

Цезаря Скалигера «Семь книг поэтики» [54]. В 1562 году увидели свет упомянутые выше пятая и шестая книги «Поэтики» Триссино. В 1570 году выходит «Перевод и толкование «Поэтики» Аристотеля» Лодовико Кастельветро [55],— один из наиболее влиятельных трудов по поэтике и теории драмы не только в XVI веке, но и в более поздние времена.

Мы не исчерпали списка трудов по поэтике, появившихся в итальянской ученой литературе первых двух третей XVI века [56]. Однако и приведенных названий достаточно, чтобы показать большой размах теоретической работы итальянских гуманистов, особенно поразительный по сравнению с предшествующими эпохами.

§ 5. *Общая характеристика гуманистической теории драмы в Италии*

Важнейшая особенность построений ученых относительно теории драмы в эпоху Возрождения вытекала из общего направления гуманистической культуры, ориентировавшейся на образцы античности. Как сами драматические произведения, так и теория драмы выросли не из существовавших в национальном искусстве художественных традиций. Наоборот, как известно, гуманисты решительно рвали с наследием драматической культуры средних веков, стремясь создать совершенно новое искусство, которое было бы продолжением традиций античности, прерванных «готическими», «темными» веками.

С одной стороны, это давало гуманистам определенные преимущества. Они, так сказать, одним скачком поднимались на высокий уровень художественной и теоретической культуры античности. Но при этом утрачивалась живая связь с народными и национальными традициями,— не полностью, но в значительной мере.

Вторая сторона этого процесса заключалась в том, что художественные формы и их теоретическое обоснование не имели, органической почвы в национальной культуре. Гуманисты с их почти слепым преклонением перед авторитетом античности повинны в том, что в Европе развилось во многом ложное и искусственное направление в развитии драмы, получившее название классицизма.

Основоположниками классицизма в теории и практике европейского искусства были именно итальянские гуманисты. Однако мы не станем отождествлять классицизм XVI века с классицизмом XVII столетия. Это во многих отношениях различные школы искусства и его теории. Но фундамент у них общий — поэтическое искусство и драма античности.

---

[54] Iulii Caesaris Scaligeri, Uiri Clarissimi, Poetices Libri Septem... MDLXI.

[55] Poetica d'Aristotele Vulgarizzata, Et Sposta. Per Lodevico Castelvetro... Vienna d'Austria... MDLXX.

[56] Наиболее полная библиография дана в кн.: B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 1113—1158., откуда взяты приведенные выше данные.

Само понимание античности у гуманистов XVI века было весьма неточным и неполным. Они брали всю классическую древность в целом, не проводя достаточного разграничения между различными стадиями ее. Поэтому-то и могло произойти то слияние поэтических принципов Аристотеля и Горация, которое характерно для теории, а также и для художественной практики в драме. Перенося художественные приемы и теоретические принципы античности на итальянскую почву, гуманисты осовременивали их, приспосабливали к некоторым естественным и общепринятым в их эпоху понятиям. Поэтому классицизм гуманистов был, конечно, относительным. Их понимание античности было в значительной мере модернизированным.

Отметив все это, мы постараемся теперь определить некоторые узловые положения итальянской гуманистической теории драмы. Следует иметь в виду, что теория эта развивалась вместе с искусством драмы того времени. В § 4 перечислены работы, относящиеся к различным периодам развития теории драмы. Мы считаем, что теоретическая литература первой половины XVI века в основном соответствует первому периоду развития драматургии итальянского Возрождения. Она не является прямым теоретическим комментарием к ней, но все же в целом характеризуется тем, что в ней выражены принципы, общие с драматургией начала века.

В середине XVI века, как будет показано в следующей главе, в теоретических работах появляются новые идеи, позволяющие говорить о возникновении нового этапа в развитии теоретической мысли. Однако заранее можно сказать, что резкого разрыва с предшествующим периодом не происходит хотя бы уже потому, что главным материалом для всех теоретических построений остаются «Поэтики» Аристотеля и Горация. Теория драмы этих двух периодов во многом едина. Это единство определялось тем, что теорию драматургического творчества стремились определить исходя из положений Аристотеля и Горация и образцов античной драмы. Это не открывало большой свободы для развития оригинальных теорий, поэтому новые течения обнаруживаются не столько в решении общих вопросов, сколько в различных толкованиях отдельных проблем теории драмы.

Известно, что все искусство Ренессанса в целом преодолело средневековый мистицизм и натурализм и придерживалось идеализации, позволившей выразить в художественных образах гуманистическое миропонимание и новое представление о человеке. В этом смысле гуманистам было очень близко аристотелевское понимание подражания. Об этом со всей ясностью говорят и Даниелло, и Робортелло, и Варки, и другие итальянские теоретики [57].

Как пишет Спингарн: «Ренессанс всегда понимал эстетическое подражание в идеальном смысле. В литературной критике этого

[57] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 28.

периода почти нет следов реализма, приближающегося к его современному пониманию... Скалигер заявляет, что драматический поэт прежде всего должен стремиться к воспроизведению действительных условий жизни. Но в подобных случаях критики имеют в виду видимость действительности, а не самое действительность... Подражание жизни означает для них подражание вещам, какими они должны быть,— другими словами, это подражание является идеальным» [58].

Начиная с Даниелло, итальянские гуманисты, следуя Горацию, утверждают, что цель поэзии и драмы поучать и доставлять удовольствие. Маджи включает в задачу искусства просвещение умов, Джиральди Чинтио добавляет, что поэты должны восславлять добродетель и осуждать порок. Варки развивает эти положения, утверждая, что поэзия учит морали лучше других искусств, потому что дает наглядное изображение хорошего и дурного, показывая поведение людей и последствия их поступков [59].

В теории драмы центральное место занимали следующие вопросы: определение особенностей драматических жанров и различие между трагедией и комедией; понятие декорума; правила единств; проблема очищения (катарсиса) как конкретное выражение функции драматического искусства.

§ 6. *Определение трагедии и комедии*

Отвергая хаотичность композиции средневековой драмы, гуманисты XVI века создали новые художественные принципы драматического искусства. Как и в других видах искусства, они стремились внести в драму порядок, симметрию, гармонию. Прежде всего, по их мнению, необходимо было очистить драматургию от всего лишнего и постороннего посредством четкого определения драматургических форм. Средневековые жанры не имели четких границ и определений. Они подчинялись сюжету, который мог содержать разнородные элементы,— печальные и веселые.

Античная драма дала гуманистам образцы строгого разграничения жанров. Это соответствовало художественному идеалу эпохи Возрождения, и гуманисты, создавая трагедии и комедии, четко разграничивали задачи каждого жанра.

Хотя, как уже неоднократно отмечалось, именно античная теория драмы помогла гуманистам сформулировать свое понимание драматических жанров, тем не менее и опыт средневековья не прошел для них бесследно. Мы имеем в виду теоретические положения о природе трагического и комического, созданные в средние века. Больше всего это сказалось в определении социальной или, точ-

[58] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 38.
[59] Ibid., p. 48—54.

нее, сословной основы драматических жанров. Обращаясь к определениям трагедии и комедии в литературе эпохи Возрождения, мы постоянно сталкиваемся с разграничением трагедии и комедии по признакам общественного положения персонажей.

Даниелло, один из первых теоретиков драмы в Италии, определяя различие между трагедией и комедией, писал, что авторы комедий «имеют дело с повседневными и домашними, чтобы не сказать низменными и дурными действиями; трагические поэты изображают гибель царственных особ и падение великих держав» [60].

Джиральди Чинтио в «Рассуждении о комедии и трагедии» пишет: «Трагедия и комедия сходны в том, что обе они являются подражанием действию, но они различаются тем, что первая подражает величественному и царственному, тогда как вторая — простонародному и обыденному. Вот почему Аристотель говорит, что комедия подражает событиям худшего рода не в том смысле, что они преступны, а в том, что, сравнивая их в смысле благородства, они оказываются хуже по сравнению с царственными деяниями»[61].

Робортелло также придерживался этого взгляда, подчеркнув, что только падение высокопоставленных особ может вызвать чувство сострадания, необходимое для полноты эмоционального воздействия трагедии.

Маджи в своих комментариях к аристотелевской «Поэтике» писал, что мысль Аристотеля о характере действующих лиц трагедии и комедии следует понимать вот в каком смысле: персонажи комедий занимают положение ниже обычного (рабы, слуги и служанки, торговцы, шуты и другие люди низкого общественного положения), тогда как в трагедии действующими лицами являются люди, возвышающиеся над обычным, средним состоянием,— короли и необыкновенные герои.

Минтурно, разбирая вопрос о жанрах, насчитывал их три: трагедию, комедию и сатировскую драму. Из трех классов драмы, как он пишет, «...один класс изображает серьезные и важные события и имеет дело с лицами высшего ранга — великими и знаменитыми. Это поле трагического поэта. Второй класс признает средний слой общества — простых жителей города или деревни: крестьянина, рядового солдата, мелкого торговца и подобных лиц. Они дают материал для комедии. Третий раздел имеет дело с лицами низкого положения, низменными и смешными, то есть с теми, кто наиболее подходит для того, чтобы возбуждать смех, тем самым давая материал сатирической поэзии» [62].

Минтурно отдал здесь дань античной драме, в которой действительно существовал жанр сатировских пьес. Однако для европейской литературы эпохи Возрождения его определение практиче-

---

[60] B. Clark. European Theories of the Drama, p. 54.
[61] Л. Е. Spingharn. Op. cit., p. 62.
[62] B. Clark. Op. cit., p. 56.

ского значения не имело. Как в Италии, так затем в других европейских странах получили развитие трагедия и комедия. Что касается третьего жанра, то, как мы увидим вскоре, он действительно появился, но имел совершенно иной характер.

Скалигер определял трагедию как подражание выдающемуся событию, которое завершается несчастьем. Он указывал при этом, что трагедия должна быть написана в стихах и отличаться величественным и возвышенным стилем. В содержании трагедии не может быть ничего смешного. Все в ней отличается серьезностью. Действие ее начинается спокойно и торжественно, а завершается трагической катастрофой. Образцом для Скалигера являются трагедии Сенеки, которого он ставит выше греческих трагиков. Согласно Скалигеру, жанру трагедии наиболее подходят такие мотивы: «Борьба за престол, убийство, отчаяние, казнь, изгнание, потеря родителей, отцеубийство, кровосмешение, эпидемия, битвы, потеря зрения, слезы, стоны, жалобы, погребение, надгробные речи и похоронное пение» [63].

По Скалигеру, трагедию отличают от комедии три основных признака: общественное положение персонажей, характер действий или событий и развязка. Этим различиям должен соответствовать и стиль произведения — величественный в трагедии и простой в комедии.

Мнение о том, что общественное положение героев определяет одно из важнейших отличий трагедии от комедии, сохраняется в теории драмы на протяжении всего XVI века. Мы встречаем его у Кастельветро и более поздних теоретиков, которые далеко не во всем были согласны с гуманистами первой половины XVI века.

Суммируя понимание трагедии и комедии в средние века, эпоху Возрождения и в XVII веке, Спингарн приходит к следующим выводам:

«1. Действующие лица трагедии — короли, принцы, великие люди; персонажи комедий — простые люди, горожане;

2. Трагедия изображает большие и ужасные события; комедия — события повседневные и частного характера.

3. Трагедия начинается спокойно и заканчивается ужасно; комедия начинается довольно бурно, а заканчивается радостно.

4. Стиль и дикция трагедии величественны и возвышенны; в комедии стиль простой, разговорный.

5. Сюжеты трагедии обычно являются историческими; сюжеты комедий всегда придуманы автором.

6. Комедия по большей части изображает любовь и случаи соблазнения; трагедия показывает изгнание и кровавые события» [64].

Эти положения выражают наиболее общие понятия о трагедии и комедии, утверждаемые в многочисленных трактатах по теории

[63] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 69.
[64] Ibid., p. 66—67.

поэзии, созданные итальянскими гуманистами XVI века. Эти принципы, однако, не были незыблемыми.

Как будет показано далее, концепция трагедии и комедии, сложившаяся в начале XVI века, затем была пересмотрена в ряде пунктов.

§ 7. *Декорум*

Понятие декорума, возникшее еще в древности, имело большое значение для формирования поэтики драмы гуманизма. В своем первоначальном виде оно означало соответствие частей произведения целому, целесообразность компонентов драмы. Иначе говоря, имелось в виду, что, например, характеры в трагедии должны быть последовательны в своем поведении и их поступки должны находиться в соответствии с возрастом, положением и страстями действующего лица.

Гуманисты, склонные рационалистически подходить к творчеству, считали очень важным соблюсти все такие соответствия. Комментаторы Аристотеля и Горация говорили об этом неоднократно. Они распространяли положение о соответствии частей произведения общему его духу не только на части композиции, но и на стиль: комедия не может пользоваться возвышенным стилем и стихом, присущими трагедии, а трагедия не должна прибегать к разговорному языку, который свойствен комедии.

С течением времени понятие декорума приобрело новый оттенок. Соблюдение всех подобных правил, особенно в трагедии, придавало произведению своего рода благообразие. Декорум стали отождествлять с соблюдением приличий. Еще шаг в развитии художественной мысли,— и декорум стали понимать в том смысле, что на сцене не следует изображать явления, которые могут произвести неприятное впечатление на зрителей. Неподобающие данному жанру драмы стали отождествлять с неприличным.

Так возникла одна из важнейших эстетических категорий эпохи Возрождения, типичная для идеализирующей тенденции в искусстве XVI века. Из нее вытекали многие принципы, имевшие практическое значение для драматургии. К понятию декорума относилось правило, что нельзя изображать гибели и несчастья совершенно невиновного человека, ибо это было в противоречии с моральным чувством [65]. К понятию декорума относилось и то, что не следовало показывать благородные поступки людей низменного звания и неблагородные поступки высокопоставленных лиц.

Наконец, декорум имел значение и для сценической практики. Считалось нецелесообразным нарушать возвышенность действия

[65] Среди итальянских гуманистов впервые высказал эту мысль Даниелло; см.: J. E. Spingharn. Op. cit., p. 82—83.

трагедии изображением на сцене перед глазами зрителей кровавых злодейств, казней и других отвратительных деяний.

Этот элемент теории драмы сохранил, как известно, важное значение для классицизма XVII века [66].

§ 8. *Правила композиции*

Из античных поэтик была извлечена сумма правил, обязательных для авторов комедий и трагедий [67]. Вот они:

1. Основу драмы составляет фабула. Это положение Аристотеля, подтверждаемое и Горацием, принимается всеми теоретиками драмы XVI века. Оно служило обоснованием необходимости тщательно разрабатывать интригу пьесы. Теоретики и практики драмы, тяготеющие к классицизму, отдают предпочтение простым фабулам по сравнению со сложными. Но художественная практика в целом тяготела все же к фабулам сложным.

2. Типизация характеров. Это положение вытекало как из отдельных замечаний Аристотеля, так особенно из высказываний Горация. Типизация понимается как соответствие образа персонажа признакам определенного возраста, пола, профессии, общественного положения и т. д. Типизация здесь понимается как наличие у персонажей внешних признаков, якобы всегда присущих тем или иным категориям людей. Согласно такому пониманию типизации, Ахиллес всегда должен быть гневным, а Орест мрачным и т. д. Что же касается комических персонажей, то, хотя они выдуманы автором, тем не менее им должны быть присущи признаки, считающиеся наиболее типичными для данного характера: ворчливость для стариков, влюбчивость для молодых людей, хитрость для слуг и т. п.

Как известно, выдающиеся творения драмы нарушили такое ограниченное понимание типизации и создали художественные образцы, которые превосходили все, что могли думать по этому поводу теоретики, ориентировавшиеся на классицизм [68].

3. Пятиактное строение пьес. Теоретики эпохи Возрождения безоговорочно принимают указание Горация на этот счет. Правда, они по-разному определяют причину такого деления. Минтурно, Скалигер и другие то ищут опоры в аристотелевском деление трагедии на части, то непосредственно обращаются к художественной практике античной драмы [69].

---

[66] Подробнее о декоруме см.: M. T. Herrick. Op. cit., ch. V, Decorum, p. 48—57. J. E. Spingharn. Op. cit., passim; B. Weinberg. Op. it., passim.

[67] M. T. Herrick. Op. cit., p. 69.

[68] Ibid., p. 84—90.

[69] Ibid., p. 90—92; подробное исследование вопроса: T. W. Baldwin. Shakespeare's Five Act Structure. Urbana, 1946.

Деление драмы на пять актов имело свое рациональное обоснование. Сущность его видели в том, что каждый акт представлял собой определенную ступень композиции пьесы. «Римляне считали, что фабула должна быть разделена на пять актов,— писал Джиральди Чинтио.— В первом содержится экспозиция. Во втором то, что дано в экспозиции, начинает двигаться к своему концу. В третьем возникают препятствия и происходят перемены. В четвертом начинает появляться возможность исправить то, что вызвало все беды. В пятом происходит ожидаемый конец, с развязкой, соответствующей всей экспозиции. Эти моменты относятся только к комедии, но с соответствующими поправками могут быть применены и к трагедии, так как подобное деление является общим как для комедии, так и для трагедии» [70].

Определение Джиральди Чинтио довольно точно соответствует композиции, практически применявшейся драматургами.

Т. У. Болдуин считает, что даже тогда, когда театральное представление не требовало деления на акты, как это имело место в шекспировском театре, драматурги тем не менее соблюдали композиционные принципы пятиактного членения действия, что впоследствии позволило, например, разделить пьесы Шекспира по актам.

4. Превращение хора в актера, исполняющего пролог. Эта перемена была предписана уже Горацием, отразившим практику римского театра. Аристотель считал, что даже хор, состоящий из нескольких лиц, надо рассматривать как одно действующее лицо драмы. Последующее развитие театрального искусства приводит к тому, что хор заменяется одним актером. В средние века хор в античном понимании исчезает. В эпоху Возрождения подражание античным образцам приводит к восстановлению хора, но в едином лице. Фактически в театре эпохи Возрождения хор играет роль пролога перед началом, иногда между действиями пьесы и появляется в конце, чтобы произнести эпилог. Строгого соблюдения этого правила, однако, в эпоху Возрождения не было. Многие пьесы обходились без хора в таком понимании [71].

5. Deus ex machina. «Все классические авторитеты, включая Аристотеля и Горация, осуждают частое употребление deus ex machina как противоречащее искусству, природе и вероятности» [72]. Робортелло считал, что развязка всегда должна быть правдоподобной, а Кастельветро объяснил, что Аристотель возражал не только против изображения бога на сцене, но и вообще против введения сверхъестественных персонажей как несоответствующих природе [73].

Гуманисты требовали большего правдоподобия от драмы, чем от повествовательной поэзии. Кроме того, теория считала, что по-

---

[70] Allan H. Gilbert. Literary Criticism: Plato to Dryden., p. 260—261.
[71] M. T. Herrick. Op. cit., p. 93—95.
[72] Ibid., p. 97.
[73] Ibid., p. 97.

вествовательная поэзия имеет преимущества перед драмой, так как она воздействует не посредством зрелища, а гармоничностью композиции, доступной постижению в чтении [74]. Предпочтение, оказываемое в Италии эпосу, понятно по двум причинам: блестящее развитие эпической поэзии затмило все достижения драматургов, а кроме того, как известно, в Италии театр не стал подлинно национальным и народным, оставаясь искусством, предназначенным в основном для развлечения верхушки общества. К счастью, в других странах дело обстояло иначе. Расцвет поэзии не помешал там развитию драматургии.

§ 9. *Перипетия*

Некоторые правила композиции имели особенно большое значение, так как ими определялась специфика драматического действия. Это относится, в частности, к тому, как строить действие в целом. В теории и практике XVI века наблюдались две тенденции. Одна состояла в том, чтобы, строя действие трагедии, концентрировать внимание на уже свершившемся несчастье. Другая — в том, чтобы динамически изображать события, подчеркивая их драматизм.

Минтурно настаивал именно на действенном начале. Он писал, что в драме «действие должно быть продолжено до тех пор, пока не произойдет какая-нибудь перемена судьбы — от добра к злу или от скорби к радости» [75]. Эта перемена судьбы, перипетия, имеется в виду также в той классической композиции, которую охарактеризовал Чинтио, объясняя пятиактное строение драмы. Поворот судьбы, по его схеме, должен произойти в середине действия, в третьем акте, и тогда окончательно определяется, к какому исходу пойдет дальнейшее развитие событий.

Этому динамическому принципу противостоит принцип, который можно назвать статическим. Само событие уже произошло, и действие состоит лишь в том, чтобы установить факт происшествия. Такого рода композицию предложил Скалигер, считая ее идеальной. В качестве примера он привел образцовое построение трагедии, основанной на мифической истории о гибели Кейкса. Вся трагедия состоит в том, что жена Кейкса Алкиона сначала оплакивает его отъезд, потом появляется вестник, чтобы сообщить о начавшейся буре, далее разносится слух о гибели корабля, на котором плывет Кейкс, слух подтверждается, и Алкиона, увидев плывущий вдали по волнам труп, решает тут же покончить с собой. «Такая пьеса,— пишет Д. К. Стюарт, — является не трагедией, а только повествованием и элегией» [76].

[74] Вопрос о превосходстве эпоса над драмой служил предметом спора среди гуманистов. См. об этом: M. T. Herrick. Op. cit., ch. VI. Epic Poetry vs. Tragedy, p. 58—66, 99—105; B. Weinberg. Op. cit., vol. II, ch. 13, p. 635—714.

[75] B. H. Clark. European Theories of the Drama, p. 57.

[76] D. C. Stuart. The Development of Dramatic Art, p. 270.

Драматургическая практика колебалась между этими двумя принципами. Однако нельзя сказать, чтобы идеальная статичная и лирическая трагедия победила. Статическая композиция вообще не могла бы утвердиться в комедии, где смех возбуждается от перемен в положении действующих лиц. Но и трагедия лишалась театральности. Элегическая трагедия, состоящая из одних ламентаций, могла иметь литературное, но не театральное значение, и большинство теоретиков драмы понимали это. Поэтому они стояли за действенность. Драматурги прибегали к перипетии как эффектному театральному приему. Но чисто литературная, элегическая тенденция нашла свое продолжение в театральных пасторалях второй половины XVI века.

§ 10. *Три единства*

Среди других правил композиции особое место заняло правило трех единств: единства действа, времени и места. Ему суждено было занять в истории драматического искусства исключительно важное место. На долгое время правило единств стало одним из краеугольных камней теории драмы.

Как известно, правило трех единств не принадлежит ни Аристотелю, ни Горацию. Оно было создано впервые в эпоху Возрождения. Первое из этих правил — единство действия — было известно уже в древности. Оно вытекало из того определения фабулы и действия, которое дал Аристотель, требовавший, чтобы в драме не было ничего, не относящегося к главному сюжету произведения. Гораций также указывал на необходимость глубокого внутреннего единства произведений поэзии.

Итальянские теоретики драмы охотно восприняли это положение. Оно встречается у Маджи и Робортелло, а также у других авторов, считающих единство действия само собой разумеющимся и безусловным законом всякого правильно построенного произведения[77]. Лишь во второй половине XVI века возникает оппозиция слишком строго понимаемому единству действия.

Закон единства времени первым сформулировал Джиральди Чинтио в «Рассуждении о комедии и трагедии» (1543) [78]. «...И та и другая (т. е. комедия и трагедия.— *А. А.*) ограничивают свое действие одним днем, или немного большим временем»,— писал Джиральди Чинтио [79]. Робортелло, комментируя выражение Аристотеля о том, что действие многих трагедий происходит в течение одного оборота солнца, приходит к выводу, что автор «Поэтики» имел в виду даже не 24 часа, а всего лишь день в узком смысле

---

[77] M. T. Herrick. Op. cit., p. 76—77.
[78] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 91.
[79] M. T. Herrick. Op. cit., p. 78.

слова, то есть двенадцать часов. Бернардо Сеньи считал, что Аристотель имел в виду сутки. Маджи сужал время действия больше чем все другие комментаторы, считая, что оно должно совпадать с временем представления. Таковы были мнения основоположников теории единства времени[80]. Следуя за ними, Минтурно осторожно заметил, что древние драматурги ограничивали действие комедий и трагедий одним днем, в крайнем случае не более чем двумя днями. Скалигер принял точку зрения Маджи: действие пьесы должно соответствовать времени представления. Кастельветро присоединился к Маджи и Скалигеру.

Главный аргумент в пользу этого — правдоподобие. Если драматург заставит героя на протяжении нескольких часов спектакля сделать то, на что в жизни требуется месяц, никто не поверит этому. Так рассуждает Маджи. Его главный довод заключается в том, что подобное изображение нарушает иллюзию действительности происходящего на сцене [81].

Скалигер тоже требует иллюзии правды в театре. «Поэтому битвы и стычки, которые происходят под стенами Фив в течение двух часов, не нравятся мне,— пишет он.— Ни один разумный поэт не заставит действующих лиц перемещаться из Дельф в Фивы или из Фив в Афины в один момент... Поскольку представление пьесы на сцене длится семь или восемь часов, требование точного изображения истины не допускает, чтобы в такой короткий срок далеко от берега поднялась буря и произошло кораблекрушение» [82].

Кастельветро считает, что не единство действия диктует необходимость единства времени, а наоборот: «Комедия и трагедия содержат одно действие не потому, что фабуле не подобает иметь более чем одно действие, а потому, что ограниченность места, на котором происходит действие, и ограниченность времени — не более чем двенадцать часов — не позволяют показать много событий» [83].

Таким образом, Кастельветро отмечает взаимосвязь трех единств,— действия, места и времени. Он первый сформулировал правила трех единств как внутренне целостный закон драмы [84].

Единство места еще до Кастельветро было намечено Робортелло и Маджи, но впервые ясно сформулировал этот закон именно Кастельветро [85]. Кастельветро видит эстетическую ценность в композиции драмы, подчиненной правилам трех единств. «В единстве действия,— писал он,— имеется в виду нечто другое, а именно то, что фабула

---

[80] M. T. Herrick. Op. cit., p. 78—79; J. E. Spingharn. Op. cit., p. 91—92.
[81] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 95.
[82] Ibid., p. 95—96. Говоря о кораблекрушении, Скалигер имеет в виду сюжет о гибели Кейкса, о чем сказано выше.
[83] A. H. Gilbert Op. cit., p. 318.
[84] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 100.
[85] M. T. Herrick. Op. cit., p. 81.

будет более красивой и автором станут больше восхищаться, если он изобразит одно действие одного героя» [86].

Все это показывает, что теория трех единств постепенно выкристаллизовывалась в Италии на протяжении XVI века. Вскоре после того, как Кастельветро ее сформулировал, она стала известна во Франции, в Англии и других странах Европы. Однако далеко не всюду и не сразу правила трех единств были признаны законом композиции, обязательным для всех драматургов. Это произошло позже, лишь в XVII веке. Но уже в XVI веке началось практическое применение единств — порознь, попарно и всех трех вместе. Многие стали считать эти единства важным критерием для оценки художественности произведений. Если в Италии более или менее следовали этим правилам, то в Англии и Испании их приняли только в узком кругу драматургов академического и придворного театров. На народной сцене эпохи Возрождения правила трех единств не нашли широкого применения.

§ 11. *Характеры*

Средневековью было присуще весьма ригористическое отношение к людям. Оно установило четкие определения добродетелей и пороков. Существовали градации добра и зла, но в общем никогда не было сомнений в том, что между человеком добродетельным и порочным огромное различие. Напомним, что на позднем этапе средневековья, в пору расцвета городской драмы возник жанр, персонажами которого были простые олицетворения пороков и добродетелей.

Гуманистическое мировоззрение, как известно, решительно пересмотрело средневековые понятия о человеке и морали. Это не могло не сказаться и в теории драмы, где естественно вставал вопрос о характере героев.

Однако новое отношение к вопросу о драматических характерах утвердилось не сразу. У Даниелло, например, мы еще встречаем смешение средневекового понимания трагического характера с начатками нового взгляда, возникающего под влиянием изучения античной поэтики. В своем трактате, написанном в 1536 году, Даниелло, характеризуя трагедию, пишет: «Поскольку трагедия есть подражание самым ужасным и скорбным событиям, мне представляется, что непозволительно изображать в них, как справедливые и добродетельные люди превращаются в несправедливых и порочных под влиянием злосчастной перемены в судьбе,— это может скорее потрясти, чем вызвать сострадание и страх. Наоборот, следует показывать, как под влиянием судьбы порочные и злые превращаются в хороших и справедливых людей» [87]. Иначе говоря, как

[86] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 318.
[87] B. H. Clark. Op. cit., p. 54—55.

заметил Спингарн, Даниелло считает, что трагедия изображает либо переход от добродетели к пороку, либо — от порока к добродетели, что происходит под влиянием судьбы, фортуны [88].

Маджи считал, что характеры должны представлять собой типы, черты которых ясны и понятны каждому. Достоверность типов является, по его мнению, гарантией того, что зрители усвоят и поучение, связанное с изображением поведения тех или иных характеров. Такие типы являются традиционными, и это облегчает восприятие их публикой.

Морализаторство, присущее Маджи, проявляется в том, что в вопросе о характерах он пошел не за Аристотелем, а за Платоном. Поэтические произведения должны изображать характеры положительные, могущие служить примером хорошего поведения. Поэты, пишет Маджи, «подражают лучшим людям; показывая их поведение, они должны делать их примерными; стремясь подражать характерам (т. е. воспроизводить их.— *А. А.*), они должны выразить в них высшие достоинства» [89].

Это положение сочетается у Маджи с принципом типизации. Король должен быть идеализированным монархом: «Смысл тот, что поэт имеет дело со всеобщим. Если он изображает, как король говорит или делает что-то, то, что́ он говорит или делает, должно соответствовать тому, что, согласно обычаю или необходимости, приписывается королям» [90]. Это не значит, что в произведениях нет плохих персонажей. Слуга обязательно будет обжорой, думающим о том, как наполнить брюхо, и т. д.

Джиральди Чинтио вернул теорию к аристотелевскому решению проблемы трагического характера. «Персонажи, которые отчасти хороши и отчасти плохи, находятся как бы на полпути между добром и злом, вызывают губокое сочувствие, когда с ними приключается что-нибудь ужасное,— пишет Джиральди Чинтио.— Причина этого в том, что зритель понимает: герой, страдающий от зла, заслуживает этого, но не в такой тяжелой степени. Справедливость этого в сочетании с тяжестью наказания вызывает то чувство страха и сострадания, которое необходимо для трагедии» [91]. Во второй части определение Джиральди Чинтио не вполне совпадает с аристотелевским. Он приводит затем в качестве образца такого трагического героя Эдипа и заключает, что, наблюдая страдания Эдипа, совершившего преступление по неведению, зритель приходит к такому выводу: «Если трагический герой страдал так сильно, как Эдип, из-за невольной ошибки, то какое же наказание обрушилось бы на меня, если бы я совершил подобный грех сознательно?» [92]

---

[88] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 83.
[89] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 414.
[90] Ibid., p. 415.
[91] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 254.
[92] Ibid., p. 255.

Само собой разумелось, что действующие лица в трагедии являются высокопоставленными лицами. Это вытекало хотя бы уже из того, что трагедия имела в основе исторические сюжеты, а они повествуют о деяниях царей и полководцев. Именно их падение производит особенно сильное впечатление. Но дело не просто в перемене судьбы высокопоставленных лиц, а и в нравственных переживаниях, связанных с этим.

Джиральди Чинтио поясняет: «События трагедии называются величественными не потому, что они достойны похвалы или добродетельны, а потому, что они происходят с людьми высшего звания» [93]. Минтурно тоже подчеркивает, что персонажи трагедии — лица высокопоставленные. «Злосчастная судьба людей совершенных и славных своей добродетелью вызовет лишь возмущение и неудовольствие, а несчастье порочных и злых людей не вызовет у нас жалости... Поэтому из числа тех, кому даны высшая слава и положение, трагический поэт выберет для изображения на сцене не того, кто наиболее добродетелен, и не того, кто совершенно лишен добродетелей, а того, кто в целом более хорош, чем плох, и чье несчастье вызвано скорее человеческой слабостью, чем злонамеренной порочностью; таковы были Эдип, Тиест и Креон» [94].

Кастельветро считает, что героями трагедий и эпических поэм должны быть цари и принцы, потому что именно о них говорится в историях, откуда берутся сюжеты для трагедий, и этого требует правдоподобие: «Короли известны благодаря своей славе и через посредство истории, так же как известны их примечательные деяния, поэтому вводить новые имена или приписывать им новые деяния противоречит их славе и истории и, следовательно, является нарушением очевидной истины...» [95]

Как ни высоко ставит Кастельветро историю, тем не менее он утверждает, что для трагедии [и эпоса] более всего подходят такие сюжеты, которые в истории изложены кратко и в общих чертах. Это дает поэту возможность «показать свое дарование в изображении путей и особых средств, при помощи которых осуществились те или иные события» [96]. В «путях» и «средствах» — едва ли надо доказывать это — в первую очередь проявляются именно характеры действующих лиц, как, впрочем, и некоторые внешние обстоятельства, которые может придумать поэт.

Разработанное гуманистами положение о характере героя трагедии имело значение для всей европейской драмы начиная с эпохи Возрождения. Теория помогла драматургии преодолеть одностороннее понимание характера и создать полнокровные человеческие образы. Подчеркнем, что концепция героя скорее хорошего, чем дурного, получила свое четкое выражение в середине XVI века.

---

[93] Ibid.
[94] Ibid., p. 292.
[95] Ibid., p. 319.
[96] Ibid., p. 320.

§ 12. *Восхищение и риторические красоты драмы*

Уже на раннем этапе развития ренессансной теории драмы у гуманистов, следовавших за традицией Горация и Цицерона, появляется указание на то, что одна из целей поэзии вообще — вызвать восхищение. В конце XV века Джованни Понтано писал, что в то время, как «оратор стремится убедить судей, поэт хочет завоевать восхищение слушателей и читателей» [97]. Вызвать восхищение — вернейшее средство завоевать славу и уважение. Здесь цель поэзии и драмы отождествляется с утверждением значения самого поэта.

Это мнение было принято гуманистической теорией. Так, в середине XVI века Лилио Грегорио Джиральди определял, что «поэт это человек, движимый божественным вдохновением, благородно и достойно говорящий о великом так, чтобы вызвать восхищение» [98]. Это определение предполагает также, как само собой разумеющееся, что поэт говорит стихами.

Восхищение оказывается непременной частью того общего впечатления, которое производит творение поэта. Оно связано как с красотой стиха, так и с личностью самого поэта. Бенедетто Варки пишет: «Поэт не только хорошо сочиняет стихи, наполняя их мудрыми изречениями, но также обладает величием, скорее божественным, чем человеческим; он не только поучает, доставляет наслаждение и трогает, но вызывает восхищение и удивление в умах слушателей...» [99]

Добавим к этому, что Робортелло связывал удовольствие, доставляемое трагедией, с пониманием того, какие трудности преодолевал поэт. Иначе говоря, восхищение зрителей и слушателей проистекает из понимания мастерства поэта. Но восхищение имеет и другой источник — в самом произведении, в его сюжете, точнее, в некоторых его элементах.

В одном из своих трактатов, сопровождавших комментарии к «Поэтике», Робортелло писал, что трагедия возбуждает различные чувства: «скорбь, сострадание и немалое восхищение». Последнее является дополнением к классической формуле трагедии Аристотеля и имеет источником ту линию теории, которая восходит к Горацию. Последуем за Робортелло и посмотрим, что вызывает каждую из этих эмоций. «Скорбь (doloris) возбуждается всевозможными ужасами, такими, как избиения, ранения, убийства; сострадание возбуждается теми же явлениями, если они происходят с человеком, который не заслуживает этого, или если они относятся к родственникам, например к матери и сыну или к братьям. События, вызыва-

---

[97] Giovanni Pontano. Actius de numeris poeticis et lege historiae (In: I Dialoghi, 1943); B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 88.

[98] Lilio Gregorio Giraldi. Historiae poetarum dialogi (1545); B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 106.

[99] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 149. Из сочинения Варки Hercolano (1570).

ющие восхищение, связаны с неожиданными случайностями, например, такой, как та, что статуя Мития в Аргосе обрушивается и убивает убийцу Мития. Все это можно описать наикрасивейшим образом» [100].

Здесь в понятие источников восхищения вносится новый элемент. Дело, оказывается, не только в том, что поэт красиво описывает происходящее, но и в том, что происходит.

Как известно, теория драмы в основном требовала истинности, правдоподобия и других подобных элементов соответствия фабулы действительности. Но в самих фабулах, заимствованных у древних авторов, да и в происшествиях более нового времени, использованных драматургами, было немало чудесного, необыкновенных совпадений и случайностей. Искусство не могло ограничиться только изображением достоверного, но включение менее вероятных происшествий должно было совершаться таким образом, чтобы возбуждать у зрителей не протест против нарушения правдоподобия, а восхищение.

Вопрос этот получил разработку в теории потому, что он диктовался самим характером драматургии эпохи Возрождения. Романтические элементы в ней играли немалую роль. Поэтому необходимо было теоретически оправдать включение необыкновенного в трагедии (а также и в комедии). Но это была одна сторона вопроса. Другая, повторяем сказанное раньше, была связана со средствами поэтической выразительности.

Мастерство поэта — вот что было важнейшим источником восхищения. Красота и богатство стихотворных форм, однако, не были единственным средством вызвать восхищение. От поэта требовалось умение говорить образным языком. Поэтика драмы в этом отношении соприкасается с риторикой. Традиция риторики восходит к глубочайшей древности. В своей «Риторике» Аристотель дал анализ различных форм образной речи, указывая на достоинства каждой из них. Римская риторика шла об руку с поэзией и драмой. Как мы видели, позднеантичная теория драмы уделяла особенно много внимания фигурам речи в комедии (трактат Де Куалена, Иоанн Цец). В средние века риторика оставалась одним из наиболее изучаемых элементов античной культуры.

Эта длительная традиция не могла не оказать своего влияния на практику и теорию драмы эпохи Возрождения. В многочисленных трактатах по поэтике и в сочинениях о драме всегда уделялось значительное внимание вопросам риторики. На риторику обращали особенно большое внимание комментаторы Горация [101].

Влиянию римской поэтики и художественной практики можно приписать то большое внимание, какое теоретики драмы уделяют сентенции как средству концентрированного выражения мысли.

[100] Из трактата Роберtелло «De epigrammate» (1548). Цит. по: B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 401.

[101] B. Weinberg Op. cit., vol. I, p. 108.

Распространенность сентенций в драме связана со стремлением осуществить на практике поучительность. Риторика как средство убеждения и поучения еще не отвечает функции поэзии, как ее понимал Аристотель. Его последователи уделяли особое внимание той части риторики, которая касалась образной речи. В этом смысле особенно большое значение придавалось метафоре.

Джасон Денорес, комментируя в 1553 году «Поэтическое искусство» Горация, задался вопросом, в чем сущность образной речи. Вывод, к которому он пришел, обладал большой теоретической глубиной. И не Гораций помог ему ответить на этот вопрос, а Аристотель. Сущность поэзии — подражание. Метафора и сравнение — такие фигуры речи, которые в наибольшей степени соответствуют именно принципу подражания. «Я считаю,— писал он,— что метафоры восхищают и нравятся больше, чем простые названия предметов, по той же причине, по какой поэзия доставляет большее наслаждение, чем история,— потому что она есть подражание...» Подражание доставляет удовольствие тем, что мы познаем предмет. «Метафоры как раз и доставляют наибольшее наслаждение не только потому, что сравнения и подражания дают нам знание, но также и потому, что, познавая таким способом, мы получаем удовольствие»[102].

Другие гуманисты вторят этому мнению. Метафора становится излюбленной формой поэтической образности в драматической речи эпохи Возрождения. Метафоричность культивируется во всех жанрах поэзии, и драматурги используют опыт и достижения лирических и эпических поэтов для обогащения языка драмы.

Если для трагедии особенно характерна высокая поэтичность, достигаемая как возвышенностью предмета, так и образностью языка, главным образом его метафоричностью, то комедия имеет свои языковые средства, тоже вызывающие восхищение мастерством поэта. Триссино указывает, что комический эффект достигается искусно созданной двусмысленностью речи, остроумными ответами и игрой слов. Он отмечает, что для комизма могут быть использованы различные фигуры речи. Все средства риторики и поэтической образности могут послужить средством возбуждения смеха — гипербола, синекдоха, аллегория, сарказм и многие другие[103].

§ 13. *Теория комедии*

Поскольку значительная часть рассуждений о теории драмы концентрировалась вокруг трагедии, скажем вкратце об основных положениях гуманистов относительно комедии [104].

---

[102] Giason D e n o r e s. In epistolam Q. Horatii Flacci de arte poetica.— Цит. по: B. W e i n b e r g. Op. cit., vol. I, p. 427.

[103] См.: A. H. G i l b e r t. Op. cit., p 229—231.

[104] M. T. H e r r i c k. Comic Theory in the Sixteenth Century. Urbana, 1950.

Уже было отмечено, что теоретики гуманизма указывали на следующие особенности комедии: ее персонажи принадлежат к среде рядовых людей, а сюжеты являются вымышленными. Стиль речей в комедии является обыденным, разговорным. Эти общие положения разными теоретиками дополнялись и уточнялись.

Так, уже Даниелло считает, что комедии не обязательно во всех случаях придерживаться низменного стиля. «Автору комедии нельзя запретить пользоваться красноречием трагического поэта. Например, в том случае, когда разгневанный отец может прибегнуть к нему, чтобы с большей силой воздействовать на сына»[105].

Робортелло сделал попытку восполнить пробел в теории драмы, оставленный Аристотелем. С этой целью им был написан трактат «О комедии» (1548) [106]. Робортелло поступал очень просто. Он брал высказывания Аристотеля о композиции трагедии и подставлял в них слово «комедия». В других случаях он приводил суждения автора «Поэтики», которые в одинаковой степени приложимы к трагедии и комедии. Взяв у Аристотеля общее определение комедии как жанра, дающего изображение людей и событий обыденных, он дополнил это кратким обзором этапов развития комедии. Ничего нового не внес и трактат Маджи «О комическом». Комедия, писал он, состоит из двух элементов: специфической фабулы и комического как такового. Характер фабулы определил еще Аристотель. Но так как он не рассмотрел видов смешного или комического, то Маджи взялся восполнить это, использовав примеры смешного, заимствованные у Аристотеля же, а также у Цицерона и Платона[107].

Но если обе эти попытки создать развернутую теорию комедии и комического не увенчались успехом, все же можно отметить, что к середине века определился некий общий принцип, лежащий в основе комедийного творчества. Рассуждая об источниках комизма, Робортелло установил простейшие истины: комедия изображает нравы и возбуждает смех и веселье. Каким же образом возбуждается смех? Ужасное и печальное вызывают страх и сострадание, зло и неприличности порождают только отвращение. Повод для комического могут, следовательно, давать характеры и происшествия умеренно дурные и лишь немного безобразные. Целью комического объявляется возбуждение смеха для осуждения недостатков людей.

Поучение посредством осмеяния считает задачей комедии и Триссино в той части «Поэтики», которая вышла в 1562 году. Комедия «подражает действиям и чертам менее возвышенным и худшего рода, чем в трагедии; это делается для осмеяния и осуждения их, дабы таким образом научить людей добродетели...»[108]. Если трагедия наставляет посредством сострадания и страха, то комедия делает это посредством осмеяния и осуждения безобразного и дур-

[105] B. H. Clark. Op. cit., p. 55.
[106] De Comoedia.— In: «De Arte Poetica Explicationes»—1548.
[107] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 417—418.
[108] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 224.

ного. Чтобы осуществить эту задачу, комедия должна «подражать», то есть воспроизвести дурное, но она не показывает крайние степени порока и зла, а только то, что, будучи уродливым, в состоянии вызвать смех. Такого рода недостатки не связаны ни со страданием, ни с гибелью[109]. В комедии все заканчивается «свадьбами, примирением, успокоением, благодаря чему персонажи уходят со сцены с миром...»[110]

Исходя из определения Аристотеля, Триссино говорит о комическом как о незначительном уродстве или недостатке, не причиняющем страдания. Так как ни у Аристотеля, ни у Цицерона и Квинтилиана он не находит указания на причину смеха, то берется определить ее самостоятельно.

«Очевидно, что смех происходит от радости и удовольствия того, кто смеется, это удовольствие не может возникнуть иначе, как благодаря чувствам — зрению, слуху, осязанию, вкусу и обонянию или от воспоминания об удовольствии, испытанном посредством этих чувств, либо от предвкушения, что они получат это удовольствие. Подобное удовольствие происходит отнюдь не от всякого предмета, который доставляет чувствам наслаждение и удовольствие; если кто-нибудь видит прекрасную даму или красивый бриллиант или что-нибудь другое, что доставляет удовольствие, он не смеется, как не смеется, когда слышит музыку в свою честь или когда трогает, вкушает и нюхает то, что приятно и нравится; все это вызывает восхищение, но не смех. Но если предмет, с которым сталкиваются чувства, обладает долей безобразного, он вызывает смех; так, уродливое или исковерканное гримасой лицо, неловкое движение, глупое слово, неправильное произношение, грубая рука, вино с неприятным привкусом, роза с неприятным запахом мгновенно вызывают смех, и особенный смех вызывают те предметы, от которых мы ожидаем лучших качеств, потому что оскорблены не только наши чувства, но и наши надежды; удовольствие такого рода возникает потому, что человек по природе завистлив и злобен, что можно видеть на маленьких детях, которые почти все завистливы и, если могут, любят причинять зло. Можно также отметить, что благо другого никогда не доставляет человеку удовольствия, за исключением тех случаев, когда он надеется получить от этого благо для себя. Как говорит Плавт: «Нет такого, кто не завидовал бы тому, кто получил удовольствие». Поэтому, когда человек видит, что кто-то нашел деньги, он не смеется и не радуется, но, наоборот, завидует; но когда он видит, что другой упал в грязь и запачкался, он смеется, потому что, как говорит Лукреций, несчастье, которое происходит не с нами, а с другими, всегда приятно видеть. Но если подобная же беда происходит с нами, мы не смеемся, когда видим ее у других; горбун не смеется над другим горбуном,

[109] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 224.
[110] Ibid., p. 225.

хромой — над другим хромым, за исключением тех случаев, когда он находит, что это уродство ему присуще в меньшей степени, чем другому. Если несчастье других, которое мы видим, связано со смертью или болезнью, например раны, лихорадки, увечья, то они вызывают не смех, а жалость, связанную со страхом, что подобное же несчастье может произойти с нами или с кем-нибудь из наших близких, так как близких мы считаем как бы частью самих себя. Но небольшая беда, не причиняющая мучений или смерти, когда мы ее замечаем у других,— телесное уродство или умственный недостаток, — если при этом у нас его нет или мы полагаем, что у нас его нет, доставляет нам удовольствие и вызывает смех»[111].

Концепция Триссино, как нетрудно увидеть, предвосхищает позднейшие теории комического, принятые эстетиками XVII века. Она представляет несомненный интерес как свидетельство теоретической глубины гуманистических принципов XVI века. В ней отражается не идеализированное представление о человеке, а трезво реалистическая оценка последнего в духе философии Макиавелли. Приведенное нами высказывание Триссино вполне приложимо к «ученой комедии» итальянских гуманистов, где встречаются многие из названных им случаев осмеяния.

Скалигер определяет комедию как драматическую поэму, наполненную интригой, написанную в простом стиле и имеющую благополучную развязку. Персонажи комедии преимущественно старики, рабы, куртизанки, все они принадлежат к низшим слоям общества. Действие начинается довольно бурно, но заканчивается счастливым исходом. Стиль комедии ни высокопарный, ни низменный. Скалигер перечисляет такие комические мотивы: «проделки, пиры, брачные торжества, пьяное веселье, хитрые уловки слуг и обман стариков»[112].

Этими высказываниями в основном и характеризуется господствовавшее в первой половине XVI века представление о комедии. Многие положения этого времени стали впоследствии основой теории комедии у классицистов XVII века. Нельзя, однако, согласиться с мнением, будто «теория комедии в Италии XVI века была полностью классицистской, и практика эпохи соответствовала теории»[113]. В следующей главе мы покажем, что было в середине XVI века и другое понимание комедии. Но, пожалуй, верно, что охарактеризованная выше концепция имела преобладающее значение, хотя и не была единственной.

---

[111] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 226—227.
[112] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 106.
[113] Ibid.

Глава 3

МАНЬЕРИЗМ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ТЕОРИИ ДРАМЫ

§ 1. *Новые явления в драме и их теоретическая защита*

Выше уже говорилось о том, что к середине XVI века как в трагедии, так и в комедии наметились новые тенденции. Действие трагедий и комедий стало отклоняться от ренессансного принципа идеализации, нарушались и некоторые требования декорума. Раньше историки драмы рассматривали это просто как индивидуальную прихоть писателей, как каприз или недостаток художественности. Теперь, когда аналогичные явления в области пластических искусств получили ясное стилевое обозначение, стало очевидным, что и в драме мы имеем дело не со случайными фактами, а с явлениями определенного стиля. Этот стиль получил название маньеризма. Термин возник впервые в XVII веке и имел первоначально осуждающий смысл. Только новейшее искусствознание сняло осудительный оттенок с понятия маньеризма.

Арнольд Хаузер считает, что маньеризм представляет собой разрыв с принципами ренессансного классицизма, отчуждение и отход от него[114]. Это не совсем так. Решительного разрыва не было. Произведения драмы первых десятилетий XVI века и новые, маньеристские пьесы средних десятилетий не слишком резко различаются между собой. Маньеристы сохраняют пристрастие к классическим сюжетам. Им свойственны те же приемы типизации, к каким прибегали писатели начала века.

То же самое происходило в изобразительном искусстве. С одной стороны, сохранялось «чисто внешнее подражание классическим образцам, притом, что, с другой стороны, происходило духовное отдаление от них»[115]. Поэтому как художественный стиль маньеризм является сложным и двойственным. В нем происходит внутренняя борьба между традиционными и новаторскими элементами. Спиритуализм и рационализм сталкиваются в нем так же, как классицизм и отклонение от него. Перед лицом этих противоречий

[114] Arnold Hauser. The Social History of Art, vol. II. NY., 1957, p. 98.
[115] Ibid., p. 98.

«художественное решение оказывается всегда зависимой структурой, предопределенной в конечном счете классицизмом и имеющей свой источник в культурном, а не непосредственно жизненном опыте, независимо от того, выражается ли это решение в форме протеста против классического искусства или сохраняет формальные достижения этого искусства»[116].

Общий характер маньеризма, утверждающегося в драме в средние десятилетия XVI века, объясняет нам и то, почему именно с возникновением его начинает особенно сильно развиваться теория драмы. Как определяет А. Хаузер, «...мы имеем здесь дело с полностью самосознающим себя стилем, который основывает свои формы не столько на отдельных объектах, сколько на искусстве предшествующей эпохи, и делает это в еще большей степени, чем то имело место в каком-либо из предшествующих значительных направлений искусства. Художник сознательно направляет свое внимание не на то, чтобы выбрать средства, наиболее пригодные для его цели, но также на то, чтобы определить художественную цель как таковую — теоретическая программа уже не ограничивается рассмотрением приемов, но обращает внимание также на цели»[117].

Мы отсылаем читателя к тому, что установлено историками драмы относительно перемен в трагедии и комедии начиная с 40-х годов XVI века. Напомним также, что именно в середине XVI столетия происходит особенно большое развитие теоретической мысли, что было связано со стремлением осмыслить драматургическое творчество, возникшее в это время.

Тенденция продолжить и укрепить классицистские принципы принимает особенно осознанный характер именно в эти годы. Ведь как раз в середине XVI века гуманисты и приступают к формулировке основных классицистских правил драмы, что было показано в предыдущей главе.

С другой стороны, именно в это же время наблюдаются те тенденции отклонения от классицизма, которые имеют место в маньеризме. Интересно, что как утверждение правил классицизма, так и отклонение от них проявляются не только в общем движении художественной практики и теоретической мысли, но и в деятельности отдельных гуманистов.

Нам уже приходилось ссылаться на Джиральди Чинтио как на одного из теоретиков, сыгравших роль в утверждении принципов ренессансного классицизма. Однако он не был классицистом в строгом смысле слова. Его классицизм — часть общей маньеристской концепции. В трагедии «Орбекка» (1541) героиня, чье имя стоит в названии пьесы, тайно обвенчана с армянским принцем Ороите и имеет от него двух детей. Когда ее отец узнает об этом, он убивает ее мужа и детей и велит ей венчаться с парфянским царем. На сва-

[116] Ibid., p. 100.
[117] Ibid.

дебном пиру Орбекке подают на блюде головы убитых. Тогда героиня закалывает отца, а затем кончает с собой.

Издавая это произведение, Чинтио сопроводил его обращением к читателям, в котором сам отметил несоответствие некоторых элементов своей трагедии принятым правилам. Во-первых, как он пишет, сюжет взят не из древности, а из более близкого автору времени, но «тот, кому дорога истина, не осудит новую трагедию за то, что она возникла из нового сюжета и содержит новые имена» [118]. Далее, пролог (хор) не заполняет своими речами интервалы между актами. Чинтио особо отмечает, что, в отличие от древнегреческой драмы, не знавшей деления на акты, он провел в своей трагедии четкое разделение действия на пять актов, следуя в этом отношении образцам римской драмы. Пьеса Чинтио была очень велика по объему (3200 строк), превосходя обычные размеры драмы. Чинтио защищался от обвинения в преувеличении объема, утверждая, что якобы «в телах, которые больше других, красоты тоже больше» [119].

Отклонением от обычая было и то, что героиня обладала большей волей и была умнее мужчин в этой пьесе. Особенно же надо было Чинтио защищать свою героиню потому, что она проявляла мстительность. Женщине полагалось быть нежнее и мягче. «Тому, кто знает, какое воздействие оказывает на сердце женщины отчаяние и глубокое горе, не покажется неестественным, что дочь убивает своего жестокого отца» [120].

Серьезным нарушением декорума было и самоубийство героини, которое совершается не за сценой, а на сцене. Чинтио оправдывается, говоря, что если он и нарушил в этом отношении предписание Горация, то зато следовал Аристотелю, который разрешал подобные сцены [121].

Интересны также рассуждения Чинтио о языке трагедии. Он отмечает, что авторы, желающие проявить красноречие, прибегают к напыщенным словам и преувеличенным эпитетам, а уж когда надо вызвать жалость, они не жалеют красок, чтобы наполнить свои страницы ужасами и кровавыми делами. Когда же надо выразить радость и создать приятное впечатление, появляются «цветочки, растения, сень деревьев, гроты, волны, мягкий ветерок, рубины, сапфиры, топазы и золото» [122]. Высокопарным словам, возвышенному стилю Чинтио противопоставляет живую народную речь, отмечая, что ею не брезгали такие мастера литературы, как Петрарка и Боккаччо. Этим Чинтио оправдывает нарушение канонов возвышенной поэтической речи в своей трагедии.

Другое его произведение, трагедия «Дидона», также вызвало возражения, которые сам Чинтио перечислил в своей «Защите»

---

[118] A. H. Gilbert. Op cit., p. 243.
[119] Ibid., p. 244.
[120] Ibid.
[121] Ibid., p. 245.
[122] Ibid.

(1543), приложенной к изданию трагедии: «Первое [возражение] состоит в том, будто было бы лучше написать эту трагедию в прозе, а не в стихах. Второе, что Аристотель возражает против введения богов в трагедию. Третье — неправильно разделять пьесы, предназначенные для трагической сцены, на акты и сцены, потому что так не делали никогда греки, у которых следует заимствовать законы и истинные правила для сочинения пьес, разработанные Аристотелем. Четвертое — возражающий осуждает введение большого числа собеседников [на сцене]. Пятое — речи, которые персонажи произносят относительно самих себя, не соответствуют декоруму. Шестое — я не создал своей „Дидоной" подобия „Эдипу-царю", на основе которого Аристотель установил свои правила, определяющие идею совершенства в трагедии. Седьмое — трагедия слишком длинна для представления на сцене»[123].

Возражение против стихов было основано на том, будто итальянский язык не дает материала для образцовых стихов в трагедии. Чинтио защищает достоинства итальянского языка, ссылаясь на образцы трагедий и комедий, написанных по-итальянски.

Деление на акты и сцены, по правилам Горация, не сразу утвердилось в драматургии. «Защита» Чинтио отражает этот факт. Классическая драма ограничивалась изображением в одной сцене не более двух-трех собеседников. Чинтио расширяет количество действующих лиц — новация, очень существенная для всей последующей ренессансной драмы в Европе. Такое же большое значение имело изображение «королей, рассуждающих публично о своих делах, и того, как они разгуливают наедине, беседуя с самими собой»[124].

Декорум требует правдоподобия, между тем, развитие драмы вынуждает к нарушению этого правдоподобия ради углубления характеров и более развернутого изображения мыслей и чувств персонажей. Чинтио понимает, что монологи такого рода, которые вызвали возражение его оппонента, являются условностью. Он и защищает ее как таковую. «Бедняга,— говорит Чинтио о своем противнике,— разве он не понимает, что хотя на сцене изображена улица города, на такие речи следует смотреть как если бы их произносили в самых потаенных и скрытых комнатах правителей?»[125] Неверно также отвергать такие речи на основании того, что они произносятся в присутствии зрителей. «Актеры не должны смотреть на зрителей, им следует говорить так, как будто они [актеры] находятся в своих домах и личных покоях, где естественно рассуждать о своих делах»[126].

В подобных высказываниях Чинтио перед нами раскрывается много нового в понимании драматического искусства. Как мы ви-

---

[123] Ibid., p. 246—247.
[124] Ibid., p. 250.
[125] Ibid.
[126] Ibid., p. 251.

дели раньше, теоретики гуманистической драмы на основе изучения Аристотеля и Горация создавали доктрину классицистского толка. Здесь же мы сталкиваемся с тем, как один из этих теоретиков — одновременно и драматург, что очень существенно,— отклоняется от догмы гуманистического классицизма и намечает совсем новые приемы драматургического творчества. Правда, он старательно ищет себе оправдания в примерах из античной классики. Если Гораций против того, что нравится Чинтио, то он опирается на Аристотеля, словом, происходит именно то, что характерно для маньеризма с его двойственностью.

Чинтио отклонялся от гуманистического классицизма и в своем «Рассуждении о комедии и трагедии» (1543). Доктринеры утверждали, что сюжеты трагедий обязательно должны быть историческими и лишь в комедии они могут быть вымышленными. Чинтио считает, что и в трагедии фабула может быть вымышленной. Достаточно, если она, в соответствии с требованием Аристотеля, является возможной или достоверной. Дело не в сюжете, а в «способности поэта возбудить по своему желанию трагические чувства посредством трагедии, фабулу которой он измышляет, если эта фабула соответствует естественным нравам и не отдаляется от того, что может случиться и часто случается»[127]. Вымышленный сюжет не меньше воздействует на нравственное чувство зрителей. Чинтио утверждает, что его «Орбекка» всегда производила очень сильное впечатление, вызывая вздохи и слезы зрителей.

Посягает Чинтио и на святая святых классицистской композиции — на требование единства действия. Хотя, говорит он, Аристотель не одобрял произведений с двойной фабулой, они являются весьма эффективными, особенно в комедии, о чем свидетельствуют произведения Теренция. Двойная фабула в понимании Чинтио означает изображение двух лиц одинакового положения, но разных характеров. «Люди с разными склонностями делают и завязку и развязку весьма приятной»,— пишет Чинтио, и находит, что трагедия выиграла бы от подобных двойных фабул. Он даже допускает возможность счастливой развязки в трагедии, хотя знает, что Аристотель отвергал это. Единственное, что требуется в таких трагедиях: держать зрителей все время в напряжении и возбуждать их сострадание и страх, пока не наступит счастливый конец, успокаивающий всех[128].

Джиральди Чинтио в «Рассуждении о трагедии и комедии» внес важную новацию в понимание комедии. В первой половине XVI века существо теории сводилось к тому, что комедия посредством смеха и осмеяния дурных нравов показывала, как не следует вести себя и чего избегать людям, в отличие от трагедии, изображающей возвышенное и благородное. У Джиральди Чинтио все на-

[127] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 253.
[128] Ibid., p. 254—257.

оборот: «Трагедия, посредством страха и сострадания показывая, чего следует избегать в жизни, очищает нас от треволнений, подобных тем, в какие оказываются замешанными трагические характеры, а комедия, изображая перед нами то, чему мы должны подражать, посредством страстей, посредством умеренных чувств, смешанных с шуткой, смехом и осуждающими насмешками, призывает к правильному образу жизни»[129].

Такое понимание комедии открывало совершенно новые перспективы для драматургии. Подчеркнем еще раз: Джиральди формулирует принцип комедии иного типа — не осмеивающей, а показывающей, как надо жить. Вместе с тем Джиральди разрабатывает особо вопрос о сатире в драме, посвящая этому небольшое исследование или скорее декларацию [130]. Сатира годится для сцены, утверждает он, имея в виду не осмеивающую комедию, а бичующее, гневное осуждение. По его мнению, для этой цели необходим особый жанр, сочетающий черты трагедии и комедии. «Сатира (т. е. драматическая сатира.— *А. А.*) есть подражание полному действию соответствующего объема, сочетающее веселое с серьезным [написанное] приятным языком, части которого иногда соединяются вместе, а иногда предстают порознь, [подражание], представляемое на сцене с целью возбудить в человеческих душах смех и соответственно страх и сострадание» [131].

Сам Джиральди считает необходимым подчеркнуть, что сочетание веселого с серьезным отличает этот жанр от трагедии и комедии, в которых эти две эмоциональные стихии не могут сочетаться. Еще одна особенность этого жанра заключается в том, что ему присуща стихотворная форма речи. Стих есть орудие классической сатиры, поэтому ему уместно быть и орудием драматической сатиры.

Жанр, декларированный Джиральди Чинтио, получил впоследствии развитие в европейской драме. Он долго оставался загадкой для историков и теоретиков литературы, пока не выяснилось, что драматурги вовсе не проявляли неумение, как полагали наивные критики XVIII—XIX веков, а следовали определенной драматургической теории. В частности, отдал дань этой теории Шекспир. Произведения, написанные им в этом стиле,— «Мера за меру» и «Троил и Крессида» [132].

Большой интерес представляют и суждения Джиральди Чинтио о языке драмы. Ариосто и его последователи пользовались в комедии стихотворной речью, причем особенностью этого стиха было то, что ударение падало неизменно на предпоследний слог стиха. Отмечая это, Чинтио пишет, что его не удовлетворяет эта форма

---

[129] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 441.

[130] Lettera overro discorso sopra il comporre le satire atte alle scene (1554).

[131] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 443.

[132] См.: O. J. Campbell. Shakespeare's Satire, 1943, p. 93—141; M. Doran. Endeavors of Art. Madison, 1954, p. 212—213.

драматической речи: «такие стихи не соответствуют обыденному языку; а речи в комедии должны больше всего приближаться именно к нему, а вместо этого в стихах [комедиографов] заметна такая литературная отделка, которой не должно быть места на сцене» [133]. Чинтио считает, что «речи комических персонажей должны быть настолько похожи на домашние разговоры, что могут показаться беседой между друзьями и близкими, когда они случайно толкуют о тех же вещах, о каких говорится в пьесе; а ведь люди такого рода за весь день не произнесут ни одной стихотворной строчки» [134]. Джиральди Чинтио признает, что и повседневная речь имеет свой ритм. Особенно близко подходит такая речь к итальянскому одиннадцатисложному стиху, не имеющему обязательного ударного слога в конце. «Мне представляется, что именно эта форма стиха должна применяться как в трагедии, так и в комедии, причем в комедии стих должен приближаться к речи простых людей, а в трагедии к языку лиц высокопоставленных и благородных» [135].

Рифмованный стих, по мнению Джиральди, больше пригоден для трагедии. В комедии он совсем ни к чему, так как придает речи искусственность. Рифмованная речь в трагедии отчасти может применяться в диалоге, но более всего она годится для речей хора. Рифмованные стихи хороши для сентенций и изречений, которые должны запомниться публике. Остальные же части трагедии лучше писать белым стихом.

Орнаментированная речь с употреблением сложных риторических фигур, в частности метафор, уместна в трагедии, но не в комедии. Но и в трагедии не следует прибегать к усложненной речи в такие моменты, когда персонаж находится под влиянием страсти.

Б. Вайнберг отмечал, что, защищая свои позиции, Джиральди Чинтио исходил из следующих четырех предпосылок: «Указаниям Аристотеля не надо следовать, не проверив их; пример греков не обязателен; пример римлян и даже некоторых современных поэтов предпочтительнее; современный поэт имеет право приспособить свои произведения к потребностям своего времени. Это сопротивление авторитетам не означает, что Джиральди вообще занимает враждебную позицию по отношению к авторитетам. Он постоянно ссылается на Аристотеля и на Горация... Однако он легко отказывается от обоих теоретиков и от образцов, когда ему это необходимо, и исходит из единственного принципа — практической сценичности произведений для данной публики. Ибо Джиральди пишет в защиту своей пьесы или пьес, написанных для постановки на сцене, которые либо исполнялись, либо читались публично и имели успех. Эта позиция отличает его от чистых теоретиков его времени и даже

---

[133] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 259.
[134] Ibid., p. 259—260.
[135] Ibid., p. 260.

в последующие времена, а также от тех, кого интересует только толкование классических текстов. Поэтому там, где он находит, что правила или античная практика приходят в конфликт с его пониманием правдоподобия, с понятиями и удовольствием зрителей, он делает выбор как драматург и как человек театра»[136].

«Канака» Спероне Сперони вызвала еще большие споры, чем пьесы Джиральди Чинтио. Против нее незамедлительно выступил Бартоломео Кавальканти, написавший трактат «Суждение о трагедии „Канака и Макарео" с многими полезными рассуждениями об искусстве трагедии и других поэмах» (1543)[137]. По утверждению автора, произведение Спероне Сперони не соответствует классическим образцам трагедии и не отвечает требованиям Аристотеля и Горация. Отвечая на обвинения, автор не стал опровергать классицистскую теорию. Вместо этого он пытался доказать, что правильно понимает правила и что его «Канака» в общем соответствует этим правилам[138]. В спор вступил также и Джиральди Чинтио, который стал упрекать Спероне Сперони с позиций догматического классицизма. «Джиральди находит три главные причины, по которым он осуждает „Канаку": 1) ее действие не является ни трагическим, ни единым; 2) ее герой Эол (если принять толкование, предложенное самим Сперони) не в состоянии возбудить ни сострадание, ни страх; и 3) узнавание, как оно дано в фабуле пьесы, неубедительно и происходит неправильно. По всем трем пунктам привлекается авторитет Аристотеля...»[139]

Споры о «Канаке» продолжались до конца века, причем с преимуществом для сторонников классицистской доктрины. Некоторые другие произведения также дали повод для дискуссий[140]. Если первая половина XVI века в теории драмы характеризуется полным преобладанием чисто теоретической деятельности, то во второй половине столетия к теоретической работе добавляются литературные споры, в частности, посвященные вопросам драматургии и конкретным произведениям[141].

Надо, однако, признать, что доктринерство преобладало как в теории, так и в литературной критике. Выступления Джиральди Чинтио, приведенные выше, составляют скорее исключение, чем правило. Тем не менее несомненное преобладание догматизма в теории не означало полного засилия догмы классицизма в драматургической практике. Драматическое искусство во многом развивалось независимо от классицистской теории гуманистов. Во всяком случае оно часто от нее отклонялось.

---

[136] B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 913—914.
[137] Ibid., p. 918—923.
[138] Ibid., p. 923—926.
[139] Ibid., p. 927.
[140] Ibid., p. 933.
[141] Ibid., p. 811.

§ 2. *Проблема очищения (катарсиса)*

Первоначальные основы теории драмы, как мы уже знаем, складывались под влиянием Платона и Горация. Платон осуждал драму за то, что она возбуждает дурные чувства. Обороняясь от Платона, первые теоретики гуманистической драмы отрицали это. Драма, по их мнению, как и всякая поэзия, воздействует на сознание человека, учит и просвещает его посредством наглядных примеров. Гораций помог определиться именно этой тенденции в теоретических трудах гуманистов.

На протяжении всей первой половины XVI века в поэтике и теории драмы господствовало положение о том, что интеллект является силой, определяющей реакцию человека на явления действительности. Наслаждение, даваемое искусством, в понимании гуманистов первой половины XVI столетия, также проистекало из способности интеллекта оценить художественные достоинства произведений, найти причину того, почему трагедия доставляет удовольствие, хотя она и изображает ужасные события.

Можно считать безусловным, что такой рационалистический подход к явлениям искусства вообще и драмы в частности господствовал на протяжении всей первой половины XVI века. Исследования не обнаружили в трудах теоретиков этого времени ни одного сколько-нибудь значительного высказывания, которое предлагало бы иное — не интеллектуальное и не рационалистическое толкование воздействия поэзии и трагедии на публику. У некоторых теоретиков встречаются беглые ссылки на понятие очищения у Аристотеля. Но они не получили никакого развития ни в первых частях «Поэтики» Триссино, ни у Даниелло. Как установил Бакстер Хетеуэй, «остается фактом, что поколение, предшествовавшее Робортелло, ограничилось лишь случайными беглыми ссылками на действие принципа катарсиса в литературе»[142].

Теория трагедии заняла особенно значительное место в теории драмы гуманистов отнюдь не только потому, что Аристотель посвятил почти весь свой трактат анализу этого вида драмы. Как было отмечено раньше, вопрос о трагедии имел принципиальное философское значение. Религиозное мировоззрение отрицало трагизм как элемент жизни. Гуманизм, утверждая новое мировоззрение, основанное на признании земной жизни центральным моментом бытия для человека, должен был дать новое объяснение мрачному и ужасному в судьбах людей. Трагическое было для гуманистов не просто категорией поэтики. Оно особенно тесно связывало искусство с действительностью. Средневековая мораль считала страдание естественным уделом человека. Гуманисты видели в этом несчастье. Новое понятие о человеке, признание его достоинства требовали нового решения вопроса о том, как следует относиться к несчастью.

[142] B. Hathaway. The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy, Ithaca, NY., 1962, p. 209.

Через Сенеку гуманисты познакомились с философией стоицизма, которая привлекла их как учение, вполне совместимое с понятием о достоинстве человека. В общей линии защиты поэзии гуманистами значительное место занимала защита трагедии и утверждение, что она является высшим видом поэзии.

Робортелло в своих комментариях к «Поэтике» Аристотеля (1548) уделил много внимания трагедии и, в частности, первым осветил вопрос об очищении (т. е. о катарсисе). Трагедию Робортелло анализирует в двух аспектах: как произведение литературное и сценическое. «Если рассматривать ее с точки зрения поэта, пишущего трагедию, то можно сказать, что главная цель трагедии воспроизвести природу человеческих душ и характеры людей посредством писаного слова, и благодаря этим описаниям можно определить, счастливы или несчастливы эти люди. Если смотреть на трагедию с точки зрения актера, играющего в ней, то можно сказать, что величайшая и самая главная цель — ее действие, последствия которого дают возможность судить, счастливы или несчастливы люди» [143]. С литературной точки зрения — главное в трагедии характер, с точки зрения сценической — действие.

Но задача не ограничивается изображением счастья или несчастья. «Трагедия имеет своей целью возбудить две главные страсти души — сострадание и страх» [144]. Это сразу же ставит вопрос о том, как можно совместить задачу трагедии (страх и сострадание) с назначением искусства вообще — доставлять наслаждение. Робортелло решает это противоречие так: «...удовольствие, доставляемое трагедией, возникает благодаря подражанию. Сила душевного наслаждения, возникающего благодаря подражанию, может быть показана уже одним тем, что ужасные вещи, если они выражены посредством подражания, привлекают нас и доставляют наслаждение и удовольствие...» [145]

Комедия, по Робортелло, доставляет удовольствие, потому что в веселой форме воспроизводит смешное поведение людей. «Если вы меня спросите, какое же из этих двух удовольствий выше, я осмелюсь сказать, что намного выше удовольствие, доставляемое трагедией, ибо оно глубже проникает в наши души и трогает более сильно, и это подражание достигается посредством несколько большего усилия. Следовательно, насколько, как мы знаем, это подражание труднее осуществить, настолько — если оно удалось — большее восхищение вызывает оно, и мы получаем большее удовольствие» [146].

Из высказываний Робортелло следует, что удовольствие, доставляемое трагедией, имеет три источника. Во-первых, правдивость

---

[143] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 395.
[144] Ibid., p. 392.
[145] Ibid., p. 397.
[146] Ibid.

подражания действительности. Утверждая это, Робортелло, как известно, следует за Аристотелем. Во-вторых, причиной удовольствия является осознание зрителем (и читателем) трудностей, преодоленных автором. В-третьих, восхищение, возникающее от зрелища необычного, исключительного, чудесного.

Все это еще никак не связано с понятием очищения. Из приведенных выше высказываний видно, что Робортелло во многом стоит на точке зрения, которую можно определить как эстетическую, и вовсе не сводит к катарсису суть трагедии. Наслаждение трагедией в целом обусловлено различными элементами искусства драматурга.

Вопроса о катарсисе Робортелло коснулся, комментируя соответствующее место «Поэтики». «Когда люди присутствуют на представлениях трагедий, видят и слышат, как персонажи говорят и делают то, что случается в действительности, они привыкают горевать, страшиться и сострадать; по этой причине, когда что-нибудь подобное происходит с ними в действительности, они горюют и страшатся меньше. Ведь очевидно, что тот, кто никогда не испытывал горя по поводу какого-нибудь несчастья, страдает гораздо больше, когда, вопреки его надеждам, на него обрушивается беда» [147].

Итак, изображение страданий в трагедии приучает к зрелищу бедствий и облегчает страдание, когда оно возникает в действительной жизни. Идея, будто трагедия приучает ко злу и тем научает легче переносить его, получила название митридатова принципа. Современники считали, что именно Робортелло ввел его в теорию драмы. На самом деле, однако, это не совсем точно, ибо позиция Робортелло определялась не только катарсисом. Он подходил к трагедии шире.

Недавно современный нам исследователь показал, что наиболее ясное изложение взгляда Робортелло на трагедию содержится в его сочинении «О писании истории» (1548)[148]. Философ, рассуждает Робортелло, помогает людям достичь счастья тем, что показывает вред пороков и пользу добродетелей; поэт своими трагедиями и комедиями делает то же самое посредством наглядных демонстраций хорошего и дурного поведения. То же самое делает и историк, приводя соответственно примеры из прошлого. Трагические поэты, утверждает здесь Робортелло, стремятся возбудить чувства и склонить умы «к состраданию, страху, набожности и доброте» [149]. Эта точка зрения предвосхищает мнение сентименталистов XVIII века. Таким образом, если раньше мы могли отметить эстетический элемент в мнениях Робортелло, затем — психологический и нравственный (трактовка очищения), то сейчас приходится отметить третий момент — эмоциональное побуждение к добру.

---

[147] B. Hathaway. Op. cit., p. 215.
[148] «De scribenda historia liber».
[149] B. Hathaway. Op. cit., p. 219.

Из всего этого современники обратили наибольшее внимание на трактовку очищения у Робортелло, признав в нем выразителя митридатова принципа.

Противоположную позицию в понимании катарсиса занял Маджи (1550). Он считает, что ошибаются те, кто думают, будто трагедия возбуждением страха и сострадания очищает от страха же и от сострадания. «Разве не удивительно желать, чтобы трагедия очистила человеческую душу от сострадания и ужаса, ибо если бы человечество освободилось от них, разве от этого не произошли бы беды? Если бы мы были лишены сострадания, как стали бы мы помогать нуждающимся?» [150] Точно так же освобождение от страха открыло бы дорогу разгулу преступности.

Поэтому Маджи считает, что Аристотеля надо понимать в таком смысле: возбуждением страха и сострадания трагедия очищает от подобных, но не от тех же самых чувств. Она помогает очистить человеческую душу от других страстей — от жадности, похоти, злобы, гнева. Удовольствие, доставляемое трагедией, Маджи объясняет так. Человечность побуждает нас сочувствовать страданиям, и вместе с тем мы испытываем удовольствие, потому что сострадать естественно и человечно. Таким образом, в его концепции страдание и наслаждение оказываются взаимосвязанными [151].

Хотя вопрос о катарсисе является лишь одним из элементов теории драмы, он приобрел первостепенное значение. Объясняется это тем, что с ним связано определение функции поэзии вообще. Расхождение между Робортелло и Маджи в понимании катарсиса обнаружило две противоположные тенденции в понимании природы поэзии вообще и, в особенности, драмы.

Робортелло является выразителем ренессансной линии в теории драмы. Как пишет А. Дживелегов, «для него ясна, во-первых, основная мысль Аристотеля: что катарсис поднимает трагический факт на высоту поэзии. Ясно для него и другое: что у Аристотеля здесь имеется в виду некая религиозная идея. Но найти ее адекватное истолкование в христианском духе ему не удается. Здесь он колеблется: ему не хочется покидать исконно ренессансную гедонистическую почву и осложнять представление о цели всякой поэзии утилитарными или практическими соображениями. Для него цель поэзии всегда — delectare, доставлять радость. А в такое представление угадываемая им языческая религиозная идея Аристотеля не вмещается» [152].

В теории Маджи Аристотелю «...была приписана мысль, что трагедия действует как произведение, ставящее себе исключительно моральную задачу, очищение от «грехов». И цель поэтического произведения, формулированная таким образом, была обобщена.

---

[150] Ibid., p. 222.

[151] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 78.

[152] А. Дживелегов. Теория драмы в Италии XVI века.— «Известия Академии наук Армянской ССР», 1952, № 2, стр. 75.

Только не было сказано, кому дано формулировать содержание этих моральных задач. Но это было уже дело сравнительно простое в гуще контрреформационных и контрренессансных настроений» [153].

Таким образом, именно вокруг толкования очищения стали кристаллизоваться два главных направления теоретической мысли — то, которое боролось за сохранение ренессансного гуманизма, и то, которое приспосабливало его к требованиям религиозной, политической и идеологической реакции.

Позицию Маджи принял, углубил и довел до ее логического завершения его друг Бенедетто Варки. Недаром его лекции, прочитанные еще в 1553—1554 годах, были опубликованы в период полного господства антиренессансной реакции в Италии — в 1590 году. Как пишет А. Дживелегов, «Варки прибегнул к помощи Фомы Аквинского, столпа схоластической философии. Фома говорил: «Все, созданное под небом, создано и устроено для человека, чтобы помочь ему достигнуть совершенства и счастья; а так как поэзия — одно из таких созданий, мы можем утверждать, что цель поэзии — делать человека совершенным и счастливым. Поэтому ясно, что главнейшая задача всякого поэта — вести человека к счастью. И тот, кто думает, что поэт может обойтись без моральной и гражданской философии, ошибается точно так же, как тот, кто думает, что художник может работать без кисти и красок». А в применении к Аристотелю и его учению о катарсисе теперь у Варки это звучит так: «В этих словах (т. е. в формуле о катарсисе.— *А. А.*) философ устанавливает главную задачу в том, чтобы привести людей через посредство добродетели к совершенству и счастью». И дальше: «Я понимаю под этими страстями не сострадание и страх, как думают некоторые, а страсти, порождаемые гневом и сладострастием». Так Фома Аквинский вытеснил Аристотеля, а учитель морали Маджи вытеснил бедного гедониста Робортелло, ибо «некоторые» — это именно она, контрреформационная установка в целом, вытеснила ренессансную. И это уже окончательно. А чтобы новое положение стало незыблемым, новый философ занимается перестраховкой: «И скажу еще, что науки и искусства которые вместо того, чтобы помогать жизни, наносят ей вред, должны быть осуждаемы и наказуемы законами». Таким образом, теория поэзии ставит трагедию под неуловимые санкции государства и церкви. И все это делается именем Аристотеля» [154].

Скалигер (1561) примыкает к реакционной тенденции в эстетике. По его мнению, задача всей поэзии, в том числе драматической, этическая. Недостаточно потрясти зрителей изображением ужасов. Цель поэта — поучать, трогать и доставлять наслаждение. Но о наслаждении он говорит вскользь, видя в нем скорее средство для

[153] А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 76.
[154] Там же, стр. 76—77.

достижения главной цели поэзии — нравственного усовершенствования. Люди должны научиться вести себя в жизни лучше, самая их жизнь должна быть правильнее устроена и, наконец, поэзия должна помочь формированию добродетельных характеров[155]. Нравственные цели поэзии сочетаются с политическими. «Ее задачи — ближайшим образом нравственные, но это не освобождает ее от государственного контроля: «Поэзия — тут опять слышатся перепевы Варки — часть политики, которая в ином облике и в иной окраске подчиняется законодателю»[156].

О позиции Минтурно ученые высказывают разные суждения. Спингарн считает его последователем Скалигера[157]. Хетеуэй видит в нем продолжателя Робортелло[158]. Дживелегов считает, что в первой книге «О поэте» (1559) Минтурно «излагал свои мысли, не оглядываясь ни на какие установки», а позже под влиянием реакции написал «Поэтическое искусство» (1564), «где все стало на место, как требовалось к вящей славе Аристотеля, исправленного и дополненного благочестивыми усилиями Маджи и Варки»[159].

Б. Вайнберг, сравнивая оба трактата, пришел к выводу, что «сочинение на итальянском надо рассматривать как параллель трактату на латыни; на протяжении последнего предполагается, что мы читаем продолжение и переложение, опирающееся в своих философских основах на предшествующее сочинение»[160].

Для того чтобы решить вопрос о позиции Минтурно, обратимся к его высказываниям. В трактате «О поэте» он пишет, что избавиться от дурных страстей или приглушить их можно, возбудив другие, столь же бурные страсти. Очищающее воздействие производят сострадание и страх. «Есть ли что-нибудь еще, кроме сострадания и страха, что в такой же степени способно преодолеть силу гнева, притушить жажду денег, уменьшить стремление к почету, подавить жажду власти, сдержать стремление к вредным наслаждениям, держать в узде любую неукротимую страсть?» Иначе говоря, сострадание и страх очищают не от сострадания и страха, а от подобных, вернее других страстей, как это понимали и Маджи, и Варки. Минтурно тут же повторяет эту мысль: «И разве тот, кто одержим безумной жаждой мести, власти, обладания, если в нем возбудить сострадание и страх перед лицом чужих бедствий, не очистит свою душу от волнений, причиненных этими несчастьями?»[161].

Продолжая свое рассуждение, Минтурно добавляет: «Вспоминая несчастья других, мы не только легче переносим наши собственные, сохраняя спокойствие, но становимся также более благоразум-

---

[155] B. Weinberg. Op cit., vol. II, p. 748.
[156] А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 79.
[157] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 79.
[158] B. Hathaway. Op. cit., p. 225.
[159] А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 77.
[160] B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 756.
[161] Ibid., p. 739.

ными, дабы избежать подобных бед»[162]. Это уже ближе к Робортелло, чем к Маджи и Варки.

Обратимся теперь ко второму трактату. В «Поэтическом искусстве» Минтурно пишет, что трагедия трогает изображением «ужасных, плачевных и неожиданных событий, таких, как жестокая смерть Ипполита, буйное безумие Геркулеса, вызывающее сострадание, злосчастное изгнание Эдипа»[163]. Во всем эта есть, однако, польза, ибо «... и страх, и сострадание, доставляя нам удовольствие, очищают нас от подобных страстей, потому что более, чем что-либо другое, они сдерживают неукротимые страсти человеческой души, послужившие причиной несчастья. И воспоминание о больших несчастьях других не только быстрее и лучше подготавливает нас к тому, чтобы переносить наши собственные [несчастья], но дают мудрость и умение, помогающие избежать подобное зло». Как видим, и в первом и во втором трактате дословно говорится одно и то же.

Минтурно сравнивает катарсис с гомеопатическим лечением: «Врач, исцеляя сжигающий яд болезни ядовитым же лекарством, обладает не большей силой, чем трагический поэт, который очищает душу от мощных потрясений силой страстей, выраженных в чарующих стихах»[164]. Это же сравнение есть и в первом трактате. Минтурно далее сравнивает катарсис в трагедии с физическим напряжением, закаляющим тело, и опять добавляет: «если мы часто слышим и видим в театрах то, что сильно возбуждает и страшит нас, наш дух приучается легче переносить удары судьбы»[165].

Более того, Минтурно считает, что никакая наука по силе воздействия на человеческую душу не может сравниться с трагической поэзией, ибо она «...изображает нам человека как в ярком блестящем зеркале, и тот, кто видит в этом зеркале природу вещей и разнообразие жизни, а также слабость человека, не впадает в отчаяние, ибо, тщательно поразмыслив, он проникается желанием поступать как мудрый человек, и если судьба будет неблагоприятна к нему, он сможет утешаться трояким образом. Во-первых, потому, что он уже давно предчувствовал, что беда может обрушиться на него, а такая мысль является самым лучшим средством, чтобы освободить душу от страданий. Затем, потому, что он понимает, что люди должны уметь переносить несчастья, происходящие с ними. Наконец, потому, что, как он знает, нет иного зла, кроме греха, и ничто не может считаться грехом, кроме того, что исходит из воли самого человека»[166].

Минтурно, как он сам это подчеркивает, отвергает здесь обвинения Платона, направленные против трагедии, и становится на сторону Аристотеля. Но перед ним стоит также выбор между двумя

---

[162] B. Weinberg. Op cit., vol. II, p. 739.
[163] Цит. по: A. H. Gilbert. Op. cit., p. 289—290.
[164] Ibid., p. 290.
[165] Ibid.
[166] Ibid., p. 291.

современными ему толкованиями воздействия трагедии и катарсиса. Приведенные высказывания свидетельствуют о том, что Минтурно пытался примирить точки зрения Робортелло и Маджи — Варки.

Таковы основные точки зрения на очищение, высказанные теоретиками драмы середины XVI века.

§ 3. *Кастельветро*

Особое место среди теоретиков драмы середины XVI века занимает Лодовико Кастельветро, автор перевода и комментария к «Поэтике» Аристотеля, опубликованных в 1570 году. «В эпоху, когда человек, хотевший свободно мыслить, должен был твердо помнить об инквизиции, когда на всякого смелого писателя обрушивались обвинения в лютеранстве со всеми вытекающими из них последствиями, Кастельветро говорил и писал дерзко, словно щеголяя озорством, и не раз попадал в беду»[167],— пишет А. Дживелегов.

Известно, что в историю литературы Кастельветро вошел как один из основателей общеевропейского классицизма. Действительно, его поэтика имела большое влияние на теоретическую мысль конца XVI и особенно XVII века. Определившееся в силу этого отношение к Кастельветро нуждается в серьезных поправках. Если его теории использовались потом для подтверждения ограничительных тенденций в литературе, то для своего времени Кастельветро был большим вольнодумцем.

Это проявилось уже в его отношении к авторитету Аристотеля. «Поэтика для него отнюдь не «священное писание» об искусстве поэзии, а первый набросок трактата, не обработанный самим автором и не доведенный им до конца[168]. Поэтому Кастельветро отнюдь не намерен относиться с трепетом ко всякому слову Аристотеля. Признавая его величайшим мудрецом древности, он тем не менее оставляет за собой право исходить из существа дела, а не из текста Аристотеля, принимая его лишь тогда, когда истинность утверждений мыслителя может быть подтверждена реальным опытом.

Спингарн, насколько я могу судить, первым отметил тот факт, что построения Кастельветро были обусловлены реальной практикой театра[169]. Дживелегов следующим образом характеризует эту сторону воззрений итальянского теоретика: «Теоретические тезисы Аристотеля нельзя прилагать к любому литературному и в частности драматическому произведению. Они выросли из анализа аттических трагедий, и брать мысли Аристотеля в качестве общетеоретических норм можно лишь постолько-поскольку. И как бы для того, чтобы подчеркнуть еще раз важность исторических критериев, Кастельветро устанавливает еще одно положение, тоже совершенно

[167] А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 80.
[168] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 503.
[169] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 71.

новое. «В «Поэтике» Аристотеля, там, где речь идет о драме, неизменно имеется в виду и театр, аттический театр со всей его спецификой. Поэтому, говоря о теории драмы Аристотеля, нельзя упускать из виду то, чем был в его дни аттический театр. Такой вывод вызывает необходимость, когда мы начинаем строить теоретические положения, подобно Аристотелю, опираться на анализ некоего живого театрального организма. Кастельветро к этой мысли пришел очень логически, но дальше оказался в затруднении, ибо в Италии живого театрального организма не существовало, и анализу опереться было не на что» [170].

Кастельветро, однако, нашел выход из этого затруднения. Он исходил из представления, что если бы такой театр существовал, то в нем была бы публика. Публика-то по крайней мере существовала, хотя народного театра не было. Эту публику, ее кругозор, понятия, представления и верования Кастельветро избрал критерием для искусства вообще и драмы в частности. При этом публика, которую имеет в виду Кастельветро, это не элита его времени, не аристократия, не ученые, а простой народ. Кастельветро решительно заявляет: «поэзия была создана для удовольствия необразованной массы и для простого народа, а не для удовольствия образованных» [171]. В другом месте он еще более бескомпромиссно заявляет, что поэзия была создана «для грубой толпы и для простого народа, не понимающего причин, различий или доводов, слишком тонких для понимания невежд, — которыми, однако, пользуются философы в исследовании истины и художники в установлении правил искусств» [172]

Это не означает, однако, что нет никакого критерия для истинного искусства. Такой критерий имеется. Это — правдоподобие. Явления искусства соотносятся им непосредственно с действительностью. Публика, на которую рассчитывает Кастельветро, лишена воображения. Она понимает искусство буквально, и поэтому теоретик приходит к своего рода натурализму. Если бы у публики было воображение, она поверила бы многому, чего она не знает. Но так как она им не обладает, то она считает верным лишь то, что соответствует ее жизненному опыту.

Исходя из этого, Кастельветро определяет различные категории событий, действий и поступков. Б. Вайнберг сводит рассуждения Кастельветро к следующей схеме:

I. События возможные, действительно имевшие место.
  A. Естественные события:
    1. Соответствующие обычному ходу вещей.
    2. Противоречащие обычному ходу вещей (чудовищные и необыкновенные происшествия).

---

[170] А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 81.
[171] Цит. по: B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 504.
[172] Ibid.

B. События случайные.

1. Происходящие по воле случая или судьбы.

2. Происходящие по воле людей.

II. Возможные события, еще не случавшиеся.

(подразделы такие же, как и в группах A и B выше) [173].

События естественные, принадлежащие к категории I, составляют достояние истории и подходят для трагедии, а также для эпической поэзии. Историческое подходит для трагедий еще и в том смысле, что публика, которую имеет в виду Кастельветро, не в состоянии представить себе королей, которые не существовали на самом деле. Но поэтическое произведение не может состоять из одних исторических событий, иначе оно превратится просто в историю.

События возможные, отнесенные к категории II, имеют более всеобщее значение. Они скорее всего подходят для поэзии вообще, ибо любые поэтические произведения содержат события, которые не имели места в действительности.

Исторические происшествия ни у кого не вызывают сомнения. Достаточно знать, что эти события были. В этом их достоверность. Иначе обстоит дело с поэтическими вымыслами. Как же можно доказать их правдоподобие?

Для правдоподобия возможных событий нужны три условия:

1) они должны быть подобны событиям, действительно имевшим место;

2) они должны быть похожи на события сами по себе маловероятные, но тем не менее случившиеся;

3) отдельные элементы этих событий должны быть похожи на детали событий, в разных случаях происходивших с теми или иными людьми [174].

Как заметил Б. Вайнберг, говоря о творчестве, Кастельветро руководствовался не столько внутренними художественными принципами, не соображениями структурного характера, а именно соотношением элементов произведения с фактами реальной действительности[175]. Требования натуральности, правдоподобия, достоверности и привели его к формулированию правила трех единств, о чем уже говорилось раньше. Они были выведены Кастельветро отчасти из по-своему понятых свидетельств и утверждений писателей античности, но в большей степени из принципа правдоподобия произведения искусства, предназначенного для публики, не разбирающейся в тонкостях и якобы не приемлющей ничего «неестественного» и неправдоподобного. Иначе говоря, правила единств Кастельветро сформулировал не из слепого подражания античности, а руководствуясь разумом. Именно это, вероятно, особенно привлекло к нему

---

[173] Ibid., p. 507.

[174] Ibid.

[175] Ibid., p. 508.

впоследствии внимание писателей и теоретиков XVII века, для которых он стал одним из главнейших авторитетов в вопросах теории драмы.

Самым большим вольномыслием Кастельветро было то, что он отрицал нравоучительную задачу искусства. Он заявляет, что «поэзия была создана исключительно для того, чтобы доставлять удовольствие и служить развлечением»[176]. Он отвергает, как неправильную, концепцию морального назначения искусства, утверждение о его утилитарности. «Те, кто настаивают, что поэзия была создана для пользы или для пользы и удовольствия вместе, должны опасаться, что они могут оказаться в противоречии с авторитетом Аристотеля, который здесь (т. е. в «Поэтике», 1459а) и в других местах предписывает только цель доставлять удовольствие; и если он указывает на пользу, то делает это случайно, как тогда, когда он говорит, что трагедия очищает посредством страха и сострадания»[177].

Как же Кастельветро понимал катарсис? Из того, что мы знаем о его взглядах, со всей очевидностью обнаруживается, что понятие очищения должно было прийти в противоречие с гедонистическим пониманием искусства, которое утверждал Кастельветро. Какая-то польза ведь все же была в трагическом очищении. Как же решил эту проблему Кастельветро? Вот его пространное рассуждение о катарсисе: «Удовольствие, присущее именно трагедии, проистекает из страха и сострадания, возникающих при виде перехода от счастья к несчастью из-за ошибки, совершенной человеком не вполне хорошим и не совершенно плохим. Всякий может спросить: что же это за удовольствие, которое мы получаем, видя, как хороший человек незаслуженно оказывается лишенным благополучия и ввергнутым в несчастье, ибо ведь разум говорит, что это должно было бы доставить нам не удовольствие, а наоборот, вызвать огорчение. Нет сомнения, что под словом удовольствие Аристотель понимал очищение и избавление человеческих душ от страха, достигаемое посредством подобных страстей... Это очищение и избавление, если они, как он утверждает, происходят от подобных страстей, могут быть наилучшим образом определены как hedone, то есть удовольствие или наслаждение, и это же можно назвать пользой, поскольку с помощью горького лекарства достигается душевное здоровье. Удовольствие от сострадания и страха, действительно являющееся удовольствием, это то, что мы называли непрямым удовольствием. Оно возникает оттого, что, испытывая неудовольствие несчастьем другого, несправедливо выпавшим на его долю, мы сознаем, что мы — хорошие люди, ибо чужое несчастье огорчает нас; сознание этого доставляет нам очень большое удовольствие, так как мы естественно любим

---

[176] «La Poesia sia stata trovata solamento per dilettare, & per ricreare».— Цит. по: B. Weinberg, Op. cit., vol. I, p. 504.

[177] Цит. по A. H. Gilbert. Op. cit., p. 353; B. Weinberg. Op cit., p. 506.

себя. К этому удовольствию добавляется другое, тоже немалое, а именно то, что, видя беспричинное несчастье, обрушившееся на другого, которое может приключиться и с нами и подобными нам людьми, мы молча и невольно усваиваем, что подвержены разным несчастьям, и перестаем думать, будто все в мире течет спокойно. Это доставляет больше удовольствия, чем если бы другие многословно поучали нас о том же. Живой опыт происходящего просвещает наши умы лучше, чем слова любого учителя, и нам доставляет большее удовольствие то немногое, что мы постигли сами, чем многое, которому нас учат другие, ибо у других ничему нельзя научиться, не признав сначала себя невеждами в том, что мы хотим узнать, и не оказавшись обязанными тем, от кого мы узнаем это. Может быть, именно это имел в виду мудрец, сказавший, что лучше идти в дом, где оплакивают, чем в дом, где пируют» [178].

Мы вполне согласны с А. Дживелеговым, когда он пишет, что Кастельветро «...объявил все разговоры о катарсисе несущественными и бесплодными. Творчество поэта доставляет радость, и теория должна вскрывать механику этого процесса»[179]. Как видно из приведенного рассуждения Кастельветро, само по себе очищение посредством сострадания и страха его не интересует. Его интересует, что побуждает нас испытывать удовольствие, когда мы видим, как страдает другой, в данном случае герой трагедии. Вчитавшись в текст Кастельветро, нетрудно заметить, что зрители, публика не испытывают в действительности страха. Они испытывают удовольствие, сочувствуя несчастью другого, и еще больше довольны собой, сознавая, как они хороши, что могут сочувствовать. Второй элемент удовольствия связан с познанием, причем эта сторона удовольствия совсем уже далека от существа трагического. Зрители довольны тем, что обретают понимание жизни не посредством поучения, а наглядно, от спектакля. Отметим, что Кастельветро изменяет себе, забывая, что если публика довольна, освободившись от обязанности быть благодарной учителям житейской мудрости, то это не означает, что она может быть благодарна самой себе. Ведь трагедия написана поэтом и представлена актерами. Как мы знаем, в удовольствии, получаемом от театра, наслаждение мастерством драматурга и актеров играет немалую роль.

Идеологическое значение трактовки катарсиса Кастельветро точно и выразительно охарактеризовано Дживелеговым: «Пункт о катарсисе был исходной точкой всей моральной и общественной философии католической реакции и, следовательно, идейным оправданием реакционной политики государства и церкви. Отрицая его значение, Кастельветро как бы отнимал у контрреформы идейную санкцию» [180].

---

[178] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 350—351. Ср.: B. Hathaway. Op. cit., p. 237.
[179] А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 80.
[180] Там же.

Дживелегов дает совершенно точную характеристику взглядов Кастельветро по вопросу о назначении поэзии. «Поэт,— говорит Кастельветро,— не философ и не ученый. И, наоборот, философ и ученый — чаще всего плохой поэт, например Лукреций у древних, Фракасторо в современной литературе. Поэт не должен стремиться открывать научные истины. Он лишь воспроизводит (подражает, говоря термином Аристотеля) деяния людей и доставляет удовольствие народу, необразованному большинству, для которого наука и философия — книга за семью печатями. Если мы признаем, что наука и философия являются подходящими темами для поэзии, это будет значить, что она не ставит себе целью доставлять удовольствие и не имеет в виду широких народных масс, а предназначается только для поучения, притом избранного меньшинства, такого, которое может разбираться в вопросах науки и философии.

Так ренессансный гедонизм впервые сочетается с демократическими нотками...» [181]

Кастельветро завершает то, что начал Джиральди Чинтио. Напомним, что Джиральди Чинтио считал возможным отклонение от предписаний древних авторитетов. Кастельветро, как мы видели, еще больше освободился от рабского следования положениям античных трактатов по поэтике. Но полностью и он не отрекся от Аристотеля и Горация. Мы наблюдаем в его позициях то же сочетание классицизма и отталкивания от него, которое отметили у Джиральди Чинтио. Задолго до утверждения рационализма XVII века Кастельветро стремился найти именно рациональное объяснение правилам «Поэтики». Это и сделало трактат Кастельветро столь приемлемым в эпоху классицизма, которая, скажем это, забегая вперед, отнюдь не отличалась слепым преклонением перед классической древностью, а сознательно создала новое искусство и новую теорию для оправдания его.

Но до классицизма XVII века еще далеко. Непосредственно для своего времени труд Кастельветро означал, что теория вместе с практикой драматургии искала новых путей для драматического искусства. Однако вольномыслие Кастельветро приходило в противоречие с политическими, религиозными и идеологическими тенденциями данного периода.

Период 1540—1570 годов в драматургии и ее теоретическом осмыслении характеризовался распадом ренессансной целостности, обнажением противоречий, их конфликтом и, вместе с тем, сосуществованием. Яснее всего двойственность этого периода проявилась в поляризации принципов моральной пользы искусства и удовольствия. Теория катарсиса была полем столкновения этих двух тенденций. Конфликт и противоречия не получили решения в данный период. Это произошло в годы, завершающие XVI столетие.

---

[181] А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 80—81.

Глава 4

ТЕОРИЯ ДРАМЫ И ИСКУССТВО БАРОККО В ИТАЛИИ

◎

§ 1. *Общие замечания об итальянском театре барокко*

Известно, что с середины XVI века реакционные общественные силы, в первую очередь католическая церковь, повели борьбу против всего того, что угрожало не только их господству, но самому существованию. Событием, определившим начало контрреформации и контрренессанса, был Тридентский собор католической церкви (1545—1563). Медлительность, с какою церковь вырабатывала новые позиции, отразилась и в том, что идеологические последствия принятых решений не сразу сказались в литературе и искусстве. В то время, как намечались перемены, в итальянском обществе происходила борьба различных тенденций, и противоречия этого периода, его промежуточный характер отразились до известной степени в двойственности маньеризма. Решительные результаты победы католической реакции сказались в искусстве и драме позднее, в последней трети XVI века.

Реакция против передовых идеологических течений эпохи проявилась отнюдь не в полном отказе от всех достижений культуры и искусства Ренессанса. Католическая церковь в этом отношении противостояла протестантству с его аскетическими тенденциями. Церковь Рима сохраняет за искусством право на существование, стремясь лишь изменить его идейное содержание. Отныне все его формы должны служить утверждению того миропонимания, которое лежит в основе подчищенной и подправленной католической догмы.

Основная задача католической идеологии, провозглашенная Тридентским собором, состояла в том, чтобы объединить все общество под эгидой церкви. Такая консолидация достигалась не столько окончательным выяснением сложных, неясных и спорных вопросов, выдвинутых жизнью, развитием науки и нового сознания, сколько безоговорочным утверждением догм, не подлежащих обсуждению. Показательно, что служителям церкви рекомендовалось не ставить трудных и тонких вопросов, а вместо этого наставлять паству в основах религии.

Реакционная идеология признает сложность жизни. Но эта сложность понимается, если можно так определить, лишь количественно. Жизнь разнообразна, но законы, управляющие ею, едины. В этом единстве, понимаемом в духе католического вероучения, и состоит существо. В жизни может случиться разное, хорошее и дурное, но в целом мир гармоничен, и это определяет идейный фундамент того нового искусства, которое возникает под влиянием контрреформации и контрренессанса.

Отсюда характерное для искусства того времени стремление к синтезу, снятию противоречий, к гармонии, основанной на примирении противоположностей, сочетанию контрастов, подчиняющихся единой духовной цели. Такова основа барокко в Италии, где преобладающая роль церкви в общественно-политической жизни обусловила сильную религиозно-нравственную окраску всего искусства конца XVI века. Если в одних случаях религиозность была выражена со всей прямотой и непосредственностью, то в других новые идейные тенденции проявлялись в том, как решались нравственные проблемы, вставшие раньше, но решавшиеся тогда с иных позиций.

Утверждая духовные истины церкви, католическая идеология вместе с тем признала теперь права плоти и мирской жизни, не отвергала деятельного начала в человеке, считая, что все это оправдано в той мере, в какой служит существующему порядку и не вступает в противоречие с ним.

Трудно найти более показательный пример барокко в поэзии, чем «Освобожденный Иерусалим» (закончен в 1574, напечатан в 1581 году) Торквато Тассо. Для драматургии, если говорить о жанре трагедии, характерна его же трагедия «Король Торисмунд» (1586). Сложный и разветвленный сюжет, содержащий множество перипетий, завершается точным распределением наград добродетельным и наказаний порочным. Барочная усложненность фабулы при ясности нравственных оценок персонажей — характерное выражение данного стиля в жанре трагедии.

В Италии наиболее полного выражения стиль барокко достиг в особом жанре, получившем значительное развитие именно в эту эпоху. Речь идет о пасторальной драме.

Пасторальная поэзия и драма существовали на всех этапах итальянского искусства XVI века. Историки так определяют стадии развития пасторальной драмы. У родоначальника этого жанра Полициано в его «Сказании об Орфее» «лучезарная природа, искренние, простые люди..., несмотря на условность аркадской атмосферы, по существу выражали здоровое и цельное ренессансное мироощущение»[182]. В середине XVI века появляются «Эгле» (1545) Джиральди Чинтио, «Жертвоприношение» (1554) Агостино Беккари и «Аретуза» (1563) Альберто Лоллио. «Все три пьесы были проникнуты

[182] Г. Бояджиев, А. Дживелегов. Итальянский театр.— В кн.: «История западноевропейского театра», под ред. С. Мокульского, т. I, стр. 191.

идеей противопоставления поэзии сельской природы прозе городской жизни»[183]. Контрастность мотивов отражает типично маньеристскую трактовку жанра.

Два произведения наиболее полно выражают типичные черты барокко в пасторалях последней трети XVI века. Это, во-первых, «Аминта» (1573) Торкват Тассо. «Характерно, что в «Аминте» отсутствовало традиционное противопоставление сельской природы и городской придворной жизни. Поэт заставлял своего наиболее уравновешенного, рассудительного героя пастуха Тирсида ополчаться против суждений о том, что по сравнению с прелестью сельских «аркадий» город и двор полны всяческой скверны и лжи. Опровергая эту антитезу, Тассо заставил своего героя воспевать хвалу двору и свету, где, по его мнению, царят подлинная добродетель и тонкое изящество чувств»[184].

Показателен для барокко и центральный драматический конфликт пасторальной драмы. Пастух Аминта пылает любовью к пастушке Сильвии. Он воплощает страсть. Она отвергает ее и верно служит богине девственности Диане. Конфликт плоти и духа завершается примирением. Побеждает любовь Аминты, и тем самым утверждается земное чувство, но любовь, которую воспевает поэт, полна чистоты и добродетели. Так примиряются оба эти начала в противовес грубой чувственности Сатира.

Примеру Тассо последовал Джованни-Батиста Гварини, написавший пасторальную драму «Верный пастух» (1585), в которой также утверждалось идеальное понимание любви. Любовь здесь изображена не как бурная, слепая страсть, а как чувство, неотделимое от добродетели.

А. Дживелегов ставит расцвет пасторали в конце XVI века в прямую связь с общественно-идеологическими условиями эпохи. Для возрождения трагедии, о которой все время толковали теоретики драмы, «требовалось, кроме техники, другое состояние духа, другие общественные настроения», их не могло быть в пору господства католической реакции, поэтому «вместо драмы широкого размаха, напряженного действия, проблематики, отражающей важнейшие стороны действительной жизни, драмы, насыщенной социальной и политической правдой, получилась изящная, надуманная драма, которая пришлась как раз ко двору безвременью» [185].

§ 2. *Критика Аристотеля*

Новые идейные веяния сказались и в теории драмы. Как мы видели, развитие теоретической мысли в данной области шло в основном по пути, предуказанному трактатами Аристотеля и Горация. Правда,

[183] Там же.
[184] Там же, стр. 193.
[185] А. Дживелегов. Указ. соч. стр. 84.

Кастельветро отказался от слепого преклонения перед авторитетом древних, но все же и он во многом еще опирался на принципы, выдвинутые античными теоретиками. В 60—70-е годы XVI века выходит множество работ, основанных на комментировании Аристотеля и отчасти Горация [186]. Но в основном, уже начиная с 70-х годов теоретики поэзии и драматургии переориентируются на учение Платона, потому что у него они находят опору для утверждения утилитарных целей поэзии.

Эти тенденции получают выражение в «Лекциях» (1573) Аньоло Сеньи, трактатах Лоренцо Гамбара (1576), Джироламо Фракетта (1581) и ряде других [187]. Эти работы отражают реакцию против трактовки Аристотеля в духе гуманизма Возрождения.

Это течение возглавил Франческо Патрици, напечатавший в 1586 году сочинение «О поэтике» [188], которое должно было в окончательном виде состоять из десяти томов. Патрици опубликовал только первые два. Впрочем, сохранились в рукописи и остальные части, недавно (1949) заново открытые, но до сих пор не опубликованные.

Исходная позиция Патрици определяется его отрицанием авторитетов Аристотеля и Горация. «Поэтика» Аристотеля — произведение неясное, путаное. «Поэтическое искусство» Горация тоже не может удовлетворить современным требованиям. «Мы приступаем к созданию сочинения об этом [поэтическом] искусстве,— пишет Патрици,— потому, что, так как все писания древних греков потеряны, они не могут принести нам никакой пользы, а также потому, что комментаторы Аристотеля и Горация, как и сочинители поэтик, вертятся по кругу вокруг да около правил, которых было немного, и которые либо недостаточны, либо часто неверны, а иные просто не подходят и являются излишними» [189].

Сомнения в правильности тех или иных положений «Поэтики» бывали у разных теоретиков. Но с таким решительным утверждением мы ни разу не встречались на протяжении всей эпохи Возрождения. Если отнестись к словам Патрици без предубеждения, в них больше истины, чем может показаться верующим в безошибочность Аристотеля и Горация и в то, что их указания применимы всегда и всюду. Совсем разумной покажется точка зрения Патрици, когда он заявляет, что теорию надо строить на изучении истории поэзии, что он и намерен, по его словам, сделать. Однако

---

[186] Orazio Toscanella, Precetti Necessarii... Venetia, MDLXII; Lionardo Salviati. Trattato della Poetica (1564); Alessandro Piccolomini. Annotation Nel Libro della Poetica d'Aristotele... Vinegia... MDLXXV.

[187] Ragionamento di M. Agnolo Segni... Sopra le Cose pertinenti, alla Poetica... Fiorenza..., MDLXXXI (лекции о поэтике были написаны и прочитаны в 1573 г.); Laurentii Gambarae Brixiani Tractatio... Romae... MDLXXVI Girolamo Frachette, Dialogo Del Furore Poetico... Padova... MDLXXXVI.

[188] Della Poetica Di Franceso Patrici la Deca Istoriale... Ferrara... MDLXXXVI; Della Poetica Di Franceso Patrici, la Deca Disputata... Ferrara... 1586.

[189] B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 765—766.

к истории он подступает, уже имея свою готовую концепцию. Отчасти она базируется на фактах истории поэзии, отчасти на схеме, придуманной самим Патрици.

Поэтические произведения древности, согласно мнению Патрици, делятся на три рода по своему содержанию: поэмы божественные, о природе и о человеке. Под божественными поэмами Патрици понимает моления богам и восхваления их. Поэмы о природе, в сущности, дидактические произведения, наподобие георгик. Оба эти рода произведений делятся на отдельные виды. Среди разных божественных поэм Патрици называет вид драматических произведений о богах. И то же оказывается в перечислении видов поэм о человеке: повествовательные, хвалебные, осуждающие, отвергающие, поучительные, жалобные, веселые, любовные, сладострастные и... драматические [190].

Драмы и ее видов Патрици касается не специально, а в связи с общими проблемами, которые он стремится решить. Первая из них — это задача поэзии. По его мнению, она исключительно утилитарна. Поэзия и драма — наставники морали. Задачей поэзии с древних времен была «польза для жизни и прославление достойных, и это приняло разные формы: то осуждение дурных поступков и недостатков других, то побуждение стать на путь добродетели, осуществляемое посредством советов и предупреждений, показывающих, как надо правильно жить; а по временам изображением на сцене перед глазами зрителей непостоянства человеческой судьбы и счастливых и несчастных происшествий, случающихся с иными; а то и в форме наставлений о явлениях природы как на небе, так и на земле,— так, чтобы это служило на пользу для гражданской жизни; и еще многими другими путями, например любовными и пиршественными поэмами для облегчения тягот (коими наша жизнь полна) и для удовольствия своего и других» [191].

Подчеркивание морально-поучительного значения искусства сочетается у Патрици с отрицанием одного из кардинальных принципов Аристотеля — искусства как подражания. Он развертывает обширную формально-логическую аргументацию против понимания подражания Аристотелем [192]. Существо же его критики Аристотеля сводится к тому, что подражание воплощается в фабуле произведения, из чего следует, что содержание искусства ограничивается изображением человеческих характеров, страстей и поступков [193]. Между тем, как мы уже знаем, Патрици расширяет сферу искусства: в него входит и божественное, то есть религиозное содержание, и практические сведения о природе, и вообще всякое знание, включая историческое.

---

[190] Ibid., p. 766.
[191] Ibid., vol. II, p. 767.
[192] Ibid., vol. I, p. 64—65.
[193] Ibid., vol. II, p. 769.

Патрици рассуждает так: подражание — всегда подражание чему-нибудь; если подражают ложному, то такая поэзия просто выдумка; если подражают истине, тому, что было и есть, то тогда подражание равнозначно истории. Историю Патрици понимает очень широко, для него чуть ли не все, включая пейзаж, является историей. Все, что относится к науке, искусству или истории, по его мнению, может быть предметом поэзии [194]. Патрици возвращается к тому, что было отвергнуто еще Аристотелем. Произведение в стихах уже является для него поэтичным. Он заявляет, что философ Эмпедокл как поэт не только не хуже Гомера, но даже лучше, так как Гомер описывает в «Одиссее» всего лишь частный случай, как странствуют отец и сын, а Эмпедокл рассуждает о всем мировом устройстве.

Позицию, близкую к той, которую защищал Патрици, занял и Томазо Кампанелла в своей «Поэтике» (ок. 1596), впервые изданной в 1944 году [195]. «Поэзия,— писал он,— искусство, которое подражает посредством образной и ритмической речи всему, что относится к нашей жизни, и делает это в приятной форме» [196]. Хотя он и сохраняет понятие подражания, но расширяет сферу поэзии и считает поучительность ее основной задачей.

Критика Патрици не уничтожила авторитета Аристотеля. Она просто показательна для новых тенденций, возникших после Тридентского собора. Патрици представлял антиренессансную тенденцию в идеологии. Смысл его нападок на теорию подражания заключался в отрицании специфики искусства. В своей крайней форме защита искусства у Кастельветро, как мы знаем, привела к отрицанию его моральных целей. Этой точке зрения Патрици противопоставляет свою. Если Кастельветро утверждал чисто эстетическую функцию искусства, то Патрици выдвигает на первый план его нравственно-поучительные и познавательные цели. Он в какой-то мере возвращается к точке зрения Платона. Но дело, конечно, не в теоретических корнях его воззрений, а в том, что Патрици стремился оправдать поглощение искусства, литературы и драмы идеологией католической церкви.

§ 3. *Функция драмы и сущность катарсиса*

Видное место среди комментаторов «Поэтики» занял Алессандро Пикколомини. В 1572 году он издал свой перевод трактата на итальянский язык, а три года спустя напечатал комментарий к нему (1575). Его общие позиции А. Дживелегов характеризует так: «Он в юности опьянялся свободными идеалами Ренессанса, а в зре-

---

[194] B. Hathaway. Op. cit., p. 16—17.
[195] Tommaso Campanella. Poetica. Roma, 1944.
[196] B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 791.

лые годы... перешел в лагерь аристотеликов. Но, в отличие от ригористов, не подчинял мораль политике и не эмансипировал ее окончательно от эстетики. Он помнил, что поэтика существует, включая Аристотеля, только потому, что существует поэзия»[197].

«Поэзия,— утверждал Пикколомини,— есть не что иное, как подражание не столько явлениям природным или искусственным, сколько, главным образом, человеческим действиям, характерам и страстям, совершаемое преимущественно речью и [поэтическими] средствами выражения, в обобщенном виде, с целью доставить наслаждение и посредством наслаждения в конечном счете быть полезной для человеческой жизни»[198]. Здесь ясно выражена приверженность Пикколомини ренессансным понятиям о поэзии. Однако он не отрицает и общественной пользы трагедии, признает ее воздействие на нравы. Пикколомини принимает и митридатов принцип, согласно которому изображение чужих бедствий закаляет человека и учит его, как избегать их.

Как пишет Пикколомини, «когда мы видим изображение на сцене ужасных трагических событий, благодаря этому значительная доля нашей самоуверенности, опрометчивости, высокомерия, дерзости и гордости исчезает; видя бедствия и опасности, которым подвержены не только люди среднего и низшего звания, но даже те, кто в силу своей власти и величия привыкли к счастью.., мы научаемся умерять нашу скорбь по поводу бедствий, которые случаются и могут случиться каждый день. Точно так же гнев, зависть и другие страсти, развивающиеся в нас из-за того, что мы обычно не думаем о непостоянстве судьбы и непрочности всего существующего в мире, умеряются в нас»[199].

Пикколомини исследует психологию восприятия трагедии, исходя из того, что реакции зрителя обусловлены его эгоизмом, заботой о самом себе. Его занимает в первую очередь то, как посредством трагедии человек может избавиться не от сострадания, а от страха: «страх, возникающий в нас, воздействует сильнее сострадания, и очищение и освобождение от него доставляют больше удовольствия и успокоения»[200].

Пикколомини принимает точку зрения Кастельветро о том, что трагедии, как и другие драматические произведения, предназначены для простых зрителей. Кастельветро, как мы помним, именно поэтому требовал «натуральности» всего происходящего на сцене. Пикколомини отнюдь не считает зрителей настолько наивными, чтобы верить в истинность всего происходящего на сцене. «Зрители трагедий и комедий,— пишет он,— понимают и знают, что действия и речи на сцене изображаются не как нечто действительно происходящее, а представляют собой подражание либо тому, что

---

[197] А. Дживелегов. Указ. соч., стр. 79.
[198] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 544.
[199] Ibid., p. 544—545.
[200] B. Hathaway. Op. cit., p. 243 .

уже случилось, либо тому, что может произойти»[201]. Сознание того, что на сцене изображаются не настоящие события, не уменьшает удовольствия зрителей. Они будут недовольны лишь в том случае, если не будет подобия тому, что служит предметом подражания.

Условность сценических действий также не мешает удовольствию зрителей, ибо они понимают, что нельзя требовать полного правдоподобия. «Зрители,— пишет Пикколомини,— признают за подражателями право отходить от истины настолько, насколько того требует искусство подражания»[202].

Мы можем сказать, что в отличие от публики, которую имел в виду Кастельветро, Пикколомини рассчитывает на зрителей, наделенных воображением и допускающих различные отклонения от правдоподобия. Не требуется, чтобы публика верила в подлинность происходящего на сцене. Важно, чтобы она верила в возможность изображаемых событий. Одной из предпосылок доверия к происходящему на сцене является соответствие изображаемых страстей тому, что зритель знает о себе и своих страстях. Чем сильнее зрелище возбуждает страсть самого зрителя, тем сильнее и его доверие к смыслу происходящего. Воображение зрителя, таким образом, должно чем-то подкрепляться. В одном случае это его способность поддаться страстям, возбуждаемым трагедией. Но этого недостаточно. Необходимо рациональное основание для восприятия с доверием происходящего на сцене.

Здесь Пикколомини обращается к основам деления драмы на виды. Зрители знают, считает он, что в комедии изображается обыденная жизнь и люди среднего и низшего звания. Эту жизнь и сам зритель в какой-то мере постиг в своем жизненном опыте. Но как быть с трагедией? Большинство зрителей не занимают того высокого положения, каким обладают герои трагедий — цари, полководцы, великие мира сего. Вера в истинность происходящего с ними зиждется на том, что эти герои являются историческими лицами.

Трагические события могут происходить именно с людьми высокопоставленными. Простой человек не может быть по-настоящему счастлив, считает Пикколомини: «Массе и толпе не представляется, что частное лицо низкого звания, каковы бы ни были его добродетели и благополучие, можно назвать счастливым, ибо в число наиболее существенных признаков счастья они включают власть, право решать и поступать по своему желанию, а этим, по их мнению, обладают только лица царственного звания»[203]. Именно такие люди и могут в полной мере испытать переход от счастья к несчастью, то есть лишь в их судьбе возможны трагические падения.

Классифицировать концепцию Пикколомини довольно трудно, потому что его позиция является сложной. В утверждении им гедо-

---

[201] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 547.
[202] Ibid., p. 548.
[203] Ibid., p. 551.

нистической функции искусства сказывается связь с ренессансной традицией. Она ощущается и в понимании им катарсиса. Другие же стороны концепции Пикколомини свидетельствуют о том, что он вовсе не остался чужд некоторым тенденциям барочного искусства. Его отношение к условности, рассматриваемое не отвлеченно и без модернизации, отражает влияние искусства барокко. Мы не назовем это обязательно реакционным элементом в его взглядах. Пикколомини ищет самостоятельных решений, он стоит за светскую поэтику, построение которой связывается им с Аристотелем.

Продолжателем аристотелевской линии в теории поэзии и драмы был также Антонио Риккобони. Он издал сначала перевод «Поэтики» (1579), а затем свой комментарий к ней (1585)[204]. Риккобони не присоединился к теоретикам, решительно выдвигавшим на первый план моральную пользу драмы. Существующие точки зрения он определил следующим образом. Одни считают задачей поэзии и драмы пользу. Но, возражает Риккобони, это скорее задача философии. Для других главное — наслаждение. Но стремление к нему привело к тому, что Платон был вынужден изгнать поэтов из идеального государства. Третьи пытались примирить эти точки зрения, предложив объединить пользу с наслаждением. Но эти две цели, по мнению Риккобони, исключают одна другую. Не соглашается он считать задачей поэзии подражание, так как есть формы поэзии, не пользующиеся подражанием. Сам Риккобони предлагает считать основой поэтических произведений, и драмы в том числе, фабулу.

Фабула различными своими сторонами соприкасается и с пользой, и с подражанием, но больше всего — с наслаждением. Польза от фабулы состоит в том, что она содержит моральные уроки. Но подаются они не прямо, являясь случайным следствием фабулы, главный же ее эффект — наслаждение.

В соответствии с этим Риккобони перерабатывает и принцип катарсиса. Очищение не главный, а один из побочных результатов трагедии, главная цель которой наслаждение. «Трагедия возбуждает в людях сострадание и страх,— комментирует Риккобони Аристотеля, приписывая ему свою точку зрения,— самим строем событий она [трагедия] приводит зрителей, которые испытывают неприятное ощущение, когда видят несчастье, несправедливо выпавшее другим, к сознанию того, что они хорошие люди, и дает им знание того, что нельзя возлагать надежды на ход человеческих дел; и, как мы понимаем, в этом и состоит удовольствие от трагедии. Вместе с тем, частыми примерами и изображением перед взором зрителей многих случаев несчастья она делает зрителей сильными и стойкими, и в этом состоит получаемая ими польза. Привычка к со-

---

[204] Aristotelis Ars Retorica; Aristotelis Ars Poetica Ab Antonio Riccobono... Venetijs... 1579; Poetica Antonii Riccoboni... Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans...Vicetiae... 1585.

страданию и страху очищает их от сострадания и страха, дает им закалку и умеренность. Таким образом, они становятся не чрезмерно жалостливыми и робкими, как полагал Платон, а наоборот, стойкими и сильными»[205].

Итак, мы можем сказать, что и Роккобони, при всех его отличиях от Пикколомини, также отвергает морализаторское понимание трагедии и катарсиса, что, в частности, сказалось в его решительном отрицании точки зрения Маджи.

Среди теоретиков драмы конца XVI века Лоренцо Джакомини выделяется как автор специального рассуждения «Об очищении в трагедии» (1586)[206]. Исходная позиция Джакомини двойственна: у поэзии две цели — создание произведений согласно законам искусства и использование искусства для иных целей, причем «определение этих задач принадлежит политику, создающему государство или управляющему им»[207]. Под законами искусства здесь следует понимать правила композиции, в первую очередь. Что же касается, так сказать, внешней функции произведений поэзии и драмы, то они, по определению Джакомини, таковы: «очищение, поучение, отвлечение от забот и повседневных дел, развлечение ума мыслящего человека, заключающееся в глубоком и радостном постижении совершенства произведения»[208].

Как и многие другие авторы, рассуждавшие в те времена о катарсисе, Джакомини начал с того, что выразил свое отношение к двум изначальным точкам зрения, изложенным Робортелло и Маджи. Обе его не удовлетворяли.

Джакомини считал, что Аристотель применял понятие очищения в медицинском смысле. Трагический катарсис следует, по его мнению, рассматривать как аналогичный физическому очищению. Лечение недугов телесных у греков было двояким. Они использовали либо противоположные болезни средства, либо средства гомеопатические. Два рода средств объяснялись тем, что лечение предназначалось непосредственно против того, что поражало тело, и для того, чтобы привести в движение флюиды, которые иначе остались бы неподвижными. Очищение носило в основном гомеопатический характер: применялись лекарственные средства, которые привлекали к себе определенные флюиды организма, вытягивая их из него. Очищение в трагедии происходит, по Джакомини, подобным же образом[209].

Механика очищения представлялась Джакомини следующим образом: трагическое зрелище трогает и возбуждает скорбь. Скорбь, получив внешнее выражение, облегчается, подобно тому, как слезы

---

[205] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 604, 605.

[206] Sopra la Purgazione della Tragedia.— In: Orationi i Discorsi Di Lorenzo Giacomini, Fiorenza... MDXCVII.

[207] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 315.

[208] Ibid., p. 316.

[209] B. Hathaway. Op. cit., p. 253—254.

облегчают горе; таким путем достигается облегчение, освобождение от скорби [210]. Очищение основано на том, что людям изначально свойственно сочувствие друг другу. Сострадание — это наше отвращение к тому, что причиняет несчастье другим людям. Несчастье, если оно незаслуженно, возмущает наше чувство справедливости. Джакомини отвергает эгоистическую основу сострадания. «Сострадание возникает у добродетельных людей, независимо от мысли, что подобное несчастье может случиться с ними самими или с нашими близкими»[211].

Страх, в понимании Джакомини, вызван сознанием зла, угрожающего нам или другим людям. Смотря трагедию, мы испытываем страх при виде происходящих несчастий или несчастий, могущих случиться с героями, сострадание же возникает уже после того, как несчастье произошло.

Таким образом, Джакомини считает, что страх и сострадание не связаны с нашей заботой о самих себе, а очищение — это эмоция, вызванная изображением событий на сцене при представлении трагедии. При этом зрители понимают, что происходящее на сцене нереально. Они наслаждаются красотой стиха автора, умелой композицией произведения, неожиданными и чудесными происшествиями. Но кроме художественного удовольствия, зритель получает еще и удовольствия другого рода. Чувство сострадания приятно, ибо дает сознание нашей добродетельности. Нам также доставляет удовольствие сознание того, что несчастья, изображенные в трагедии, случились не с нами, и, наконец, это зрелище учит нас тому, что высшее счастье состоит в добродетельной жизни, в стремлении к благу. Приятное самочувствие, возникающее из всего этого, компенсирует ту малую долю неприятных ощущений, которые возбуждаются изображением трагической судьбы героя[212].

Б. Хетеуэй считает, что концепция Джакомини предвосхищает морально-эстетические принципы сентиментализма XVIII века. Однако гораздо естественнее видеть связь этой системы взглядов с общим направлением контрренессансной идеологии.

Борьба против гуманизма и жизненно-правдивого искусства получает недвусмысленное выражение в двухтомном сочинении Джакопо Мадзони «Защита „Комедии“ Данте» (1587, вторая часть напечатана в 1688 году)[213]. Поэзия, считает Мадзони, основана на разуме. Она имеет гражданские функции. Об этом Мадзони говорит постоянно на протяжении всего своего труда. Нас не должна, однако, обманывать терминология автора. Гражданственность, долг по отношению к государству — не отвлеченные принципы. Концепция Мадзони может быть понята правильно лишь в соотношении

---

[210] Ibid.
[211] Ibid., p. 255.
[212] Ibid., p. 257.
[213] Jacopo Mazzoni. Della Difesa Della Comedia Di Dante. Cesena, MDLXXXVII.

с конкретными условиями Италии конца XVI века. Практически Мадзони требовал подчинения реакционной власти католической церкви и итальянских государей.

В свете этого становится ясной вся теория Мадзони. Есть, говорит он, два вида проявления гражданственности. Один из них имеет активную форму и воплощается непосредственно в политической деятельности. Но не следует думать, будто этим исчерпываются проявления гражданственности. Когда человек не занят непосредственно выполнением своих гражданских обязанностей, он тоже отдает им должное в своих играх и развлечениях, включая искусство. Иначе говоря, политика и поэзия для Мадзони лишь разные стороны жизнедеятельности, имеющей целью служение обществу.

«Разум на стороне Платона,— пишет Мадзони,— ибо поэзия... есть часть философии; отсюда следует, что поэтическое наслаждение должно управляться и, так сказать, определяться моральной философией; посему поэтика сочетается с добронравием и в таком духе, чтобы злонравие не допускалось в ней, так как это разрушит моральную благость»[214].

Правда, с другой стороны, Аристотель считал непременным спутником поэзии наслаждение. Мадзони понимает, что поэты не могут отказаться от того, чтобы доставлять удовольствие своими произведениями. Как же примирить политику и эстетическое удовольствие? Мадзони напоминает, что Платон и Аристотель имели в виду разные условия существования искусства. Первый исходил из своей идеальной республики, в которой искусство должно было соответствовать идеальной гражданственности. Аристотель же имел в виду вполне реальные общественные условия, а они допускают существование искусства и просто как развлечения. Достаточно сказать, что удовольстви от произведений тоже имеет свою общественную пользу: оно помогает «восстанавливать энергию человека, утомленного серьезными занятиями»[215].

Как и следовало ожидать, в вопросе о катарсисе Мадзони склонен разделить точку зрения Маджи: зрелище чужих несчастий воспитывает в нас понимание того, что не мы одни подвержены страданиям[216].

Идея о том, что политика предписывает поэзии и драме общественно-нравственные принципы, признается как безусловная и в книге Франческо Буонамичи «Рассуждения о поэтике в защиту Аристотеля в флорентинской Академии» (1597)[217]. Автор распространяет действие катарсиса на все виды искусств, считая, что очище-

---

[214] B. Weinberg. Op. cit., vol. I, p. 25.
[215] Ibid., p. 26.
[216] B. Hathaway. Op. cit., p. 267.
[217] Francesco Buonnamici. Discorsi Poetici Nella Academia Fiorentina In difesa d'Aristotile. Fiorenza, MDXCVII.

ние есть очищение нравов. «Душа очищается путем изгнания крайних страстей и исправления их противоположными средствами: меланхолия — музыкой и смехом; высокомерие пользующихся всеми благами фортуны — страхом и состраданием, примерами хороших людей, побуждающими к добродетели, примерами плохих людей, отвращающими нас от пороков, гимнами и празднествами в честь богов, воспитывающими в нас почитание бога, набожность в молитвах и жертвоприношениях. Комедия очищает смехом, трагедия — состраданием, эпос — примером, дифирамб — возданием почестей божеству, и все они, в конечном счете, как написано в «Поэтике» [Аристотеля], приносят наслаждение — то наслаждение, которое соответствует природе и состоит в добронравии»[218].

Фаустино Суммо в «Рассуждениях о поэтике» (1600)[219] также выдвигает на первый план пользу произведений поэзии и драмы Третье рассуждение автор целиком посвятил вопросу об очищении. Он принял концепцию Маджи. «Посредством страха и сострадания,— пишет он,— трагедия очищает наши души от всех других аффектов, отличающихся от сострадания и страха»[220].

Мы видим, таким образом, что в трактовке принципа очищения все большее влияние завоевывала точка зрения морально-поучительная. Все это шло об руку с утверждением того, что искусство должно служить господствующему строю и существующей власти, светской и духовной.

Только однажды, и то уже в начале XVII века, среди трактатов по поэтике появится один, в котором проблема катарсиса получит тоже нравственно-политическое решение, но не с позиции поддержки властей, а с позиции критики власть имущих. Это нашло место в «Комментариях к «Поэтике» Аристотеля» (1613) Паоло Бени.[221] Трагедия, заявлял Бени, должна «исправлять королей и тиранов», в отличие от комедии, исправляющей нравы простых людей. Страх и сострадание следует возбуждать в душах королей, чтобы это напугало их и вынудило отказаться от свойственной им суровости и жестокости. Оставляя в стороне наивность автора, верившего в возможность нравственного перевоспитания власть имущих, отметим, что появление этого мотива в какой-то мере предвосхищает просветительские тенденции. Но не следует преувеличивать значения высказываний Бени, которые остались одинокими и к тому же были погребены в комментариях сугубо академического толка.

В целом мы вынуждены признать, что борьба разных тенденций в поэтике и теории драмы увенчивается в конце XVI века победой охранительного направления, связанного с католической реакцией.

---

[218] B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 691—692.

[219] Faustino Summo. Discorsi Poetici. Padova, MDC.

[220] B. Hathaway. Op. cit., p. 277.

[221] Paolo Beni. In Aristotelis poeticam commentarii. Patavii, 1613.

4. *«Верный пастух» и спор о трагикомедии*

До сих пор мы проследили основные работы о драме, которые при всех индивидуальных различиях и даже при противоположных тенденциях идейно-художественного порядка все же вращались в кругу проблем, так или иначе связанных с античными трудами по поэтике. В самом конце века появилось теоретическое сочинение, которое решительно порывало с этой традицией. Возникло это произведение не в среде академических комментаторов, а в связи с реальным событием современной литературы и театра.

В 1585 году Джованни-Батиста Гварини закончил пасторальную драму «Верный пастух». Тогда же она должна была быть поставлена в Турине, но спектакль не состоялся. Пастораль Гварини стала известна в рукописи и благодаря публичным чтениям еще до того, как она была напечатана в 1590 году. В следующем году она появилась на сцене в Сиене и Ронсильоне, и с этого времени началось триумфальное шествие пьесы по итальянским сценам.

Еще до напечатания и постановки против Гварини выступил Джасон Денорес, который считал пьесу нарушением всех главных правил драматургии. Гварини, скрываясь под псевдонимом, ответил на критику. Денорес выступил с новыми возражениями (1590), Гварини опять ответил (1593). В спор вступили другие авторы, и дискуссия, возникшая вокруг «Верного пастуха», длилась ряд лет, продолжаясь и в XVII столетии [222].

«Верный пастух» вызвал возражения теоретиков потому, что пьеса не принадлежала ни к одному из признанных жанров — ни к комедии, ни к трагедии. Денорес и другие критики, осуждавшие Гварини, считали, что в «Верном пастухе» совершены отступления от общих принципов драматургии и от ее частных правил. «Верный пастух» не годится не только потому, что в нем отсутствует определенность жанра. Самый жанр неправомерен. Так, Денорес считал, что пасторальная драма плоха уже из-за того, что горожанам нечему научиться у грубых крестьян. Денорес заявлял, что автор грешит против истины, изображая крестьян, занятых не своим прямым сельским делом, а любовными страданиями и страстями. Правдоподобие нарушено в пасторальной драме Гварини от начала до конца. И т. д., и т. п.

С точки зрения здравого смысла, многие возражения Денореса и других противников «Верного пастуха», были, пожалуй, верны. Особенно могучей казалась аргументация «неправильностей» Гварини, доказываемая то при помощи Аристотеля, то при помощи Горация. Но ни авторитет, ни доводы критиков не могли помешать растущему успеху «Верного пастуха». Этот факт требует рассмотрения и оценки.

---

[222] Подробное изложение спора и критики со стороны противников Гварини см.: B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 1074—1105.

«Верный пастух» — произведение далекое от реальной жизни. Оно полно условностей, внешней театральности, и его можно противопоставить серьезной драматургии XVI века, как той, которая изображала трагедии жизни, так и той, которая напоминала публике о мире обыденных интересов.

«Пьеса отличалась большой усложненностью интриги; в ней действовали три пары влюбленных и главной темой была неразделенная любовь. Эта усложненность, запутанность интриги определила успех «Верного пастуха», значительно превзошедший у современников успех лирической пасторали Тассо. Внимание зрителей приковывали ситуации с подмененными детьми, недоразумения, путаницы, финальные узнавания и прочие атрибуты развлекательной драматургии»[223]. Лирическая пастораль Тассо была недостаточно театральна. Гварини завоевал больший успех тем, что не побоялся нарушить плавное течение пасторали динамичностью и своего рода драматизмом действия.

В защиту пасторали выступил Анджело Индженьери (1598)[224], утверждавший достоинства этого жанра и его сценичность. Индженьери опирался на то, что театр барокко имел полную возможность при помощи живописи, сценической архитектуры, костюмов придать внешнее правдоподобие пасторальному спектаклю. Такие представления в сопровождении пения и инструментальной музыки давно уже процветали на придворной сцене.

Гварини тоже защищал свою пьесу, ища теоретические доводы для ее оправдания. Используя свои два возражения Деноресу, он написал «Комепендиум о трагикомической поэзии» (1601)[225], значение которого выходит далеко за рамки защиты одной данной пьесы. Хотя появление этого сочинения было связано именно с заботой автора о своем произведении, теоретические рассуждения Гварини имеют значение несравненно более широкое. Собственно наименее интересное здесь то, что относится непосредственно к «Верному пастуху». Пастораль Гварини, хотя и долго имела успех, принадлежит теперь истории драмы и поэзии. А теоретическое сочинение, вызванное этой пьесой, в плане общеэстетическом и с точки зрения теории драмы исключительно велико.

Важная особенность концепции Гварини заключается в том, что он отделяет задачи поэзии от политики. Оппонент Гварини Денорес считал, что поэзия во всем подобна политике и риторике. В противовес ему Гварини отрицает это. Во-первых, говорит он, политика и риторика отнюдь не тождественны. Поэтому логически неверно подчинять поэтику одновременно той и другой. Но сущность даже не в этом, а в том, что каждая из этих сфер по-своему относится к человеческим страстям и поступкам. Специфика поэ-

[223] Г. Бояджиев, А. Живелегов. Указ. соч., стр. 196.

[224] Angelo Ingegneri. Della Poesia Rappresentativa. Del modo Di Rappresentare le Favole Sceniche. Ferrara, MDXCVIII.

[225] Giambattista Guarini. Compendio della poesia tragicomico. Venetia, MDCI.

зии состоит в том, что она имеет своим предметом не только добродетели, но и пороки. Иначе говоря, если политика и риторика осуждают пороки, то поэзия, отнюдь не одобряя их, имеет право подражать им, то есть воспроизводить их, делая это как в комедии, так и в трагедии[226].

Сущность поэзии заключается именно в подражании. Это отличает ее от политики и других видов деятельности. Поэзия не занимается «концепциями, мыслями», ее дело подражать «человеческим действиям»[227].

Подражание доставляет наслаждение, ибо посредством его «человек познает, в чем состоит первейшее стремление человеческой природы, ее самая драгоценная радость, и что наиболее соответствует ей (то есть природе.— *А. А.*)»[228]. Далее Гварини пишет: «Помимо прочего, подражание есть своего рода создание нового — деяние особенно ценное для природы, которая прибегает к этому для сохранения себя во всех видах, каждый день возмещая то, что погибло»[229].

Теория Аристотеля отнюдь не предписывала поэзии моральных целей. Гварини указывает на то, что древняя «Поэтика» отнюдь не ограничивала поэзию жанрами, могущими иметь общественно-воспитательное значение. Аристотель трактует о некоторых жанрах, не имеющих общественного значения, что не мешает им быть законной частью поэзии[230].

Законы поэзии бывают двоякого рода. Есть элементы творчества, являющиеся постоянными: «подражание, характер, стих, декорум (в смысле внутреннего соответствия частей друг другу.— *А. А.*) и другие в том же роде»[231]. Но поэзия обновляется в ряде других элементов. В частности, это относится к драматическим жанрам. Не все они пригодны во всякое время. Так, по мнению Гварини, трагедия в классическом стиле отжила свой век и более не соответствует умонастроению общества. Трагедия перестала доставлять удовольствие. Правда, интересно наблюдать, как герои оказываются перед лицом надвигающейся опасности, но зрители вовсе не хотят очищаться от сострадания и страха, им отвратительно зрелище кровавых бедствий и смерти. Как пишет Гварини, «есть благороднейшие умы, которые в совершенстве знают искусство театра, и тем не менее они не хотят подобных трагических сюжетов, не нуждаются в очищении подобного рода, избегают их и относятся к ним в высшей степени отрицательно»[232].

Современным нравам и понятиям, считает Гварини, в наибольшей степени соответствует трагикомедия. Он знает, что класси-

---

[226] B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 1085.
[227] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 505.
[228] Ibid., p. 506.
[229] Ibid.
[230] Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 1078.
[231] Ibid.
[232] Ibid., p. 1086.

ческая поэтика не допускала такого рода произведений. Это, однако, не означает, что такой жанр не имеет права не существование. Поэты и драматурги могут, а в иных случаях просто должны создавать произведения нового типа. Есть только одно ограничение: «Когда поэт хочет создавать новый вид поэм, достаточно следовать основным правилам, тем, которые коренятся в самой природе, ими нельзя пренебречь и их невозможно изменить»[233]. Поэт, подобно садовнику, может прививать новые ветки старому стволу поэзии. С течением времени в жизни происходят изменения, которые требуют обновления поэзии и драмы. Опираясь на «Поэтику» Аристотеля, Гварини прямо утверждает, что произведения должны приспособляться к характеру публики, к переменам в нравах и вкусах зрителей. В разные времена зрители желают неодинаковой степени страха и сострадания в трагедии, и точно так же по-иному смеются на представлениях комедий[234].

Гварини обосновывает несоответствие трагедии современным вкусам тем, что она является в общем варварской, тогда как современное сознание является более цивилизованным и определяется христианским отношением к явлениям жизни. «Трагические зрелища,— пишет Гварини,— доставляют удовольствие, но в конце они оставляют в душе большую скорбь, и в этом-то заключается действие очищения. С течением времени меняются нравы... Если обратиться к нашему времени, то зачем нам посредством трагических зрелищ очищаться от страха и сострадания, когда мы обладаем учением нашей священнейшей религии, наставляющей нас словами писания? Поэтому ужасающие и дикие зрелища являются ненужными...»[235]

Гварини обращается к аристотелевскому определению функции трагедии и, особенно, катарсиса. Если верно определение, что страхом и состраданием трагедия очищает от подобных чувств, то есть от страха и сострадания, выходит, что трагедия лишает людей чувства сострадания. Такова логика, но примириться с ней Гварини не может: «Избавиться от сострадания,—кто способен на это, не лишив себя человечности? За одно это трагедию следует отвергнуть как варварское и оскорбительное зрелище»[236].

Заодно Гварини пересматривает ту концепцию катарсиса, которая вырабатывалась на протяжении XVI века. Он очень хорошо осведомлен относительно того, как понимали очищение другие теоретики драмы. Ему непонятно, как можно утверждать, что изображение ужасов исцеляет (очищает) от страха. «Зрелище вещей ужасных и опасных скорее возбудит страх у того, кто от природы легко поддается запугиванию. Тем не менее, некоторые говорят, будто привычка к ужасным зрелищам, кровопролитию, ранениям и

---

[233] Ibid., p. 1078—1079.
[234] Ibid., p. 1079.
[235] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 523.
[236] A. H. Allen. Op. cit., p. 515.

смертям закаляет дух и, опираясь на пример солдата (привыкающего к опасностям, — *А. А.*), они заключают, что именно таким образом трагедия очищает от страха. С этим, пожалуй, можно было бы согласиться, если бы трагедия изображала гладиаторов или убийц. Но трагедия настолько чуждается этого, что даже смерть, изображаемая в ней, редко происходит на сцене на глазах зрителей, о ней рассказывают, хотя, впрочем, иногда тела мертвых показывают на сцене, как, например, в «Финикианках» Еврипида... Трагедия не может стремиться очищать страх таким образом, ибо сцены, полные жестокости, могут только сделать людей более жестокими, но не более мужественными... Зрелище смерти не придает духу мужества и не освобождает от страха смерти»[237].

Мы видим, таким образом, что Гварини не только отвергает трагедию, но и отрицает за ней то качество, которое считалось издревле обоснованием пользы трагедий для человека и общества в целом.

Однако Гварини не отрицает возможность очищения. Только понимает он его по-своему. Очищение, говорит он, имеет два смысла: полное избавление от каких-то чувств, с одной стороны, и очищение от дурного, с другой. Очищение первого рода равнозначно очищению от греха. Очищение второго рода — здесь Гварини применяет учение о юморах,— означает «избавление от того, что выходит за естественные границы и вызывает болезнь»[238]. Он принимает второй смысл, и это служит отправной точкой для совершенно оригинального понимания катарсиса, которое выдвигает Гварини. Трагическое отнюдь не вытесняет из человеческой души определенных чувств, оно лишь умеряет их. Очищение состоит не в избавлении от страстей, а в очищении от зла.

Сострадание бывает двух родов. Случается, что врач для исцеления больного должен применить средства, причиняющие страдание. Такой боли не следует сострадать, как нет места состраданию, когда воин идет навстречу опасностям. Чрезмерная жалость со стороны родителей портит детей. Правители и судьи не должны испытывать жалости к тем, кто причиняют вред государству. Все эти случаи относятся к категории неправильного сострадания[239].

Истинного сострадания заслуживает тот, кто испытывает душевные муки. Таков Эдип, которому мы сострадаем не столько из-за лишения царского звания, слепоты и изгнания, сколько из-за тех душевных мук, которые он испытывает, узнав, что невольно сам был причиной всех несчастий[240].

Сила трагизма определяется концентрацией ужасного и поводов для сострадания. Концентрация эта может быть различной. Из текста самого Аристотеля можно почерпнуть, что от воли поэта

---

[237] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 515.
[238] Ibid., p. 516.
[239] Ibid., p. 519—520; B. Hathaway. Op. cit., p. 272.
[240] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 520.

зависит сделать произведение более или менее трагичным. Но нельзя в трагедию ввести комические происшествия, ибо смех уничтожит трагизм. Сочетание трагического и комического, простое механическое соединение их разрушит каждый из жанров и не создаст нового органического художественного жанра, считает Гварини [241].

У каждого жанра есть две стороны — архитектоника и средства внешней выразительности, компоненты фабулы или сюжета (due fini, l'instrumentale...& l'architectonicho...)[242]. Под архитектоникой Гварини понимает эмоциональную направленность драмы.

Новый жанр трагикомедии, определение которого дает Гварини, по архитектонике отличается от трагедии. Эта последняя очищает сострадание и страх. Цель трагикомедии иная: она «очищает душу от вредного аффекта меланхолии», поэтому, как настаивает Гварини, «трагикомедия никоим образом не может быть связана с трагедией. Действие очищения в каждом из этих видов является поистине противоположным; одна доставляет радость, другая печалит, одна дает разрядку, другая создает напряжение. Это взаимоотталкивающие движения духа, так как одно движется от центра к окружности, другое — в противоположном направлении» [243].

Но существует еще другая сторона, связанная с сюжетом. Из него можно удалить те элементы, которые возбуждают страх, и тогда эффект драматического действия станет иным. Трагедия, лишенная ужасного, будет доставлять удовольствие иного рода, чем трагедия старого типа. Однако опасность останется. Новый вид драмы будет содержать «трагическое в возможности, но не как свершившийся факт». Произведение такого рода может включать и комические элементы. «Если ужасное будет исключено и произведение будет доставлять только удовольствие, можно сочинить новый сюжет, дать героям новые имена, и все это можно гармонически сочетать со смехом» [244].

Если, как мы слышали от Гварини, трагедия больше не соответствует новым вкусам, то и комедия в ее прежнем виде тоже перестала удовлетворять. «Комедия стала такой скучной и ее теперь настолько мало ценят, что если она не сопровождается чудесами интермеццо, никто не выдержит ее представления» [245].

Трагикомедия, которая должна сменить отдельно существующие жанры трагедии и комедии, по мысли Гварини, будет сочетать лучшие, наиболее приемлемые для современного зрителя элементы обоих этих жанров. «Сочинитель трагикомедии берет от трагедии высокопоставленных героев, но не великие события, правдоподобную фабулу, но не историческую, возбуждение чувств, но не потрясение их, наслаждение (присущее трагедии.— *А. А.*), но не ее

---

[241] Ibid., p. 521.
[242] B. Weinberg. Op. cit., vol. II, p. 1080.
[243] Л. Н. Gilbert. Op. cit., p. 522.
[244] Ibid.
[245] Ibid., p. 523.

мрачность, опасность, но без гибели; от комедии он берет смех, но не чрезмерный, скромное развлечение, вымышленные осложнения, счастливый конец, а главным образом, комический лад»[246].

Трагикомедия, по определению Гварини, заимствует у двух других жанров их наиболее приятные элементы, поэтому она в состоянии доставить наслаждение самым различным категориям зрителей. Он считает, что классическая античность оставила образцы произведений смешанного жанра. Таковы «Циклопы» Еврипида, в которых есть кое-что от комедии, но больше трагического, и «Амфитрион» Плавта, в котором преобладание принадлежит комическому началу, хотя в сюжете имеются серьезные элементы.

Более того, он находит у Горация высказывание, подкрепляющее право на существование трагикомедии. Это то место «Поэтического искусства», где говорится о введении в трагедию сатиров, отпускающих шутки, не нарушая, однако, общей торжественности и возвышенности трагического действия («Послание к пизонам», стихи 221—229).

Соответственно сюжету определяется и стиль речи в трагикомедии: «Обычный и основной стиль трагикомедии возвышенный; когда он сочетается с мрачностью, то становится естественным для трагедии; но когда он соединяется с изяществом, тогда возникает сочетание, наиболее подходящее для трагикомедии. Поскольку героями трагикомедии являются высокопоставленные лица, им низменная речь не подходит; так как действие не содержит ужасного и устрашающего, ибо трагикомедия избегает этого, то она отказывается от мрачных речей и пользуется услаждающими выражениями, которые умеряют величавость и возвышенность речей, более соответствующую трагедии»[247]. Гварини напоминает, что Донат хвалил Теренция именно за то, что он избрал средний стиль. Речь в драме не должна уподобляться колокольному звону, который всегда одинаков, а быть подобной музыке: умелый музыкант, по мере надобности, будет применять то один тон, то другой. Имея богатый выбор словесных средств, украшающих речь, драматург будет пользоваться ими умеренно, соразмеряя с общим духом трагикомедии, характером событий и свойствами действующих лиц. В заключение своего «Компендиума» Гварини развивает мысль о том, что пасторальная драма является в сущности лишь одной из возможных форм трагикомедии.

Деятельность Гварини завершает определенную традицию в развитии теории и практики драмы. Эту традицию представляют те теоретики, которые отказались от безоговорочного преклонения перед авторитетом теоретиков древности, стремившихся оправдать новые формы драмы, более соответствующие вкусам и понятиям эпохи. Эти теоретики — Джиральди Чинтио, Кастельветро, Гва-

---

[246] A. H. Gilbert. Op. cit., p. 511.
[247] Ibid., p. 525.

рини. Их взгляды далеко не тождественны. Но направление мысли является общим. Гварини проявил наибольшую последовательность в отречении от догматики, свойственной части теоретиков драмы XVI века. Он выступил одновременно и как драматург, дав конкретный образец драмы нового типа.

Характеризуя значение «Компендиума» Гварини, Гилберт писал: «Проблема заключалась в том, каковы права художника. Может ли он пытаться пойти новым путем или должен придерживаться древнегреческих и римских образцов? Может ли возникнуть новая литература, о какой ни Аристотель, ни Гораций не имели понятия? Можно ли позволить, чтобы богатство и разнообразие Ренессанса получило выражение в литературном творчестве, или классицизм всегда будет определять характер творчества? Гварини провозгласил свою независимость (от классицизма. — *А. А.*) уже на титульном листе своей пьесы и смело обосновал ее в «Компендиуме»[248]. Теоретические положения Гварини уже осуществлялись практически, когда он писал свой манифест новой драмы. Гилберт справедливо считает, что многое в драматургии английского Возрождения может быть лучше понято в свете теоретических высказываний Гварини. К этому можно добавить, что испанская драма «золотого века», а также отчасти и французская драма связаны с этим же общим антиклассицистским движением.

Следует, однако, напомнить, что теоретические положения Гварини были тесно связаны с его «Верным пастухом». Не всякие отклонения от гуманистического классицизма в драме можно объяснить влиянием Гварини, а только те, которые в стилевом отношении близки к барокко.

---

[248] Ibid., p. 504—505.

Глава 5

ТЕОРИЯ ДРАМЫ ВО ФРАНЦИИ XVI ВЕКА



§ 1. *Французский театр XVI века*

В средние века в французских городах излюбленным развлечением были театральные представления. Франция создала классические образцы театрального искусства позднего средневековья. Возникнув как часть церковного католического обряда, средневековый театр постепенно приобретал все более светский характер, и даже религиозные представления, после того как они были изгнаны из храмов и перенесены на городскую площадь, впитали различные мирские мотивы.

Основными жанрами литургической драмы были мистерии (пьесы на библейские сюжеты) и миракли (инсценированные жития святых). Затем появляются пьесы с аллегорическими персонажами добродетелей и пороков — моралите. Все это были произведения серьезного жанра, хотя в них и попадались комические мотивы. Собственно комическим был народный фарс — шутовская сценка реально-бытового содержания, основанная на анекдотическом происшествии

Сначала представления осуществлялись любителями под руководством монахов и священников. Постепенно стали появляться полупрофессиональные и профессиональные товарищества актеров. В начале XV века возникла труппа актеров, получившая название Братства страстей (1402), которая имела монопольное право играть в Париже «религиозные и моральные пьесы». По Франции бродило немало актерских братств, выступавших на ярмарках, площадях, в замках.

Так обозначались две тенденции в театре: одну представляли большие общенародные или общегородские театральные представления в дни религиозных праздников, другую — профессиональные актеры, превращавшие театр в развлечение.

Католическая реакция середины XVI века стала преследовать театр как еретическое зрелище. В первую очередь удар был нанесен коллективным народным представлениям. Притеснениям подверглись и актерские братства. Но последние все же сохранились и продолжали свою деятельность.

Тем временем распространение гуманизма положило начало обновлению драматического искусства. Большую роль сыграло влияние итальянцев, их пример возрождения античных форм драмы и театра. Французские гуманисты начинают переводить трагедии и комедии античных авторов. Лазар де Баиф переводит «Электру» Софокла (1537) и «Гекубу» Еврипида (1544), Себилле — «Ифигению в Авлиде» Еврипида (1549), Баиф-младший — «Медею» Еврипида (1573), Мелен де Сен-Желе знакомит французов с «Софонисбой» Триссино (1554). Эти и другие пьесы читаются в гуманистических кругах.

Постепенно возникает и более или менее оригинальная драматургия. Начало ей кладет Этьен Жодель трагедией «Пленная Клеопатра» (1552). Он же своим «Евгением» (1553) открывает историю французской ренессансной комедии. Некоторые гуманисты еще писали пьесы по-латыни: «Иевфай» (1542) шотландца Джорджа Бьюкенена, «Юлий Цезарь» (1544) Марка-Антуана Мюре. Эти латинские трагедии затем переводились на французский язык,— так появились «Смерть Цезаря» (1561) Жака Гревена и «Иевфай» (1567) Флорана Кретьена.

Религиозные войны, происходившие в XVI веке во Франции, отразились в драматургии. Каждый лагерь использовал драму для утверждения своих идей. Из драматургов гугенотов наиболее значительным был Жан де ла Тайль, написавший трагедию «Неистовый Саул» (1562). Из писателей католиков заметной фигурой был Робер Гарнье, автор семи трагедий; из них три он написал на сюжеты из Плутарха: «Порция» (1568), «Корнелия» (1574), «Марк Антоний» (1578), и три других — на мифологические сюжеты: «Ипполит» (1573), «Троада» (1578), «Антигона» (1579). Главное произведение Гарнье — библейская трагедия «Еврейки» (1580), где раздираемая войной Иудея символизирует Францию, страдающую от междоусобиц. Он же создал одну из первых французских трагикомедий «Брадаманта» (1580), сюжет для которой взял из «Неистового Роланда» Ариосто.

Гуманисты не пренебрегали комедией. Они перевели «Богатство» Аристофана (это сделал величайший французский поэт эпохи Возрождения Пьер Ронсар), «Хвастливого воина» Плавта, комедии Теренция. Естественно, что внимание гуманистов привлекли итальянские ученые комедии. Появилось два перевода «Подмененных» Ариосто, а также французские переделки других итальянских комедий. Начало оригинальной комедиографии положил «Евгений» (1552) Этьена Жоделя. Наиболее значительные произведения в этом жанре создал во второй половине XVI века Пьер Лариве.

Драматургия французского гуманизма имела преимущественно литературный характер. В лучшем случае пьесы игрались один-два раза в университетах или во дворцах вельмож. Они еще не стали достоянием профессионального театра. Это произошло значительно позже. Однако для последующего развития драмы значение дея-

тельности французских гуманистов имело немалое значение. Происходила расчистка почвы для новой светской драматургии, создавались новые жанры, разрабатывался литературный язык — стихотворный и прозаический. Начиналось и теоретическое осмысление законов и правил новой драмы, которое совершалось под заметным влиянием трактатов итальянских гуманистов.

§ 2. *Классицистские и антиклассицистские тенденции в теории драмы французского Возрождения*

На протяжении XVI века в среде французских гуманистов происходила борьба по вопросу о том, какой надлежит быть драме. В «Защите и восхвалении французского языка» (1549) Иоахима дю Белле, в главном теоретическом манифесте гуманистов, безоговорочно утверждалось превосходство древних авторов, которым следует подражать во всем. Утверждая необходимость восстановить литературные жанры, созданные классической древностью, дю Белле, в частности, ратовал за возрождение жанров комедии и трагедии, какими они были в античную эпоху. Он прямо противопоставлял комедию и трагедию средневековым жанрам — фарсу и моралите [249]. Впрочем, реформаторская группа французских поэтов «Плеяда», к которой принадлежал дю Белле, не уделяла большого внимания вопросам драмы. Было сказано лишь, что надо подражать древним, и этим вклад «Плеяды» в теорию драмы ограничился.

Не все французские гуманисты были уверены в необходимости решительного разрыва с национальной традицией драмы. Буквально за год до обнародования «Защиты и восхваления французского языка» Тома Себилле издает свой трактат «Искусство поэзии» (1548), в котором посвящает особый раздел драме, или, как он пишет, поэтическим произведениям, написанным «разговорным стилем». В произведениях такого рода «персонажи говорят от собственного лица». Это — диалог, эклога, а также собственно драматические жанры. Себилле отнюдь не отрицает жанры французской средневековой драмы. Он подробно характеризует моралите как вид драмы, отвечающий французскому национальному духу. Вместе с тем, он считает, что моралите, взятое в целом, не противоречит принципам античной трагедии. «Французское моралите,— пишет он,— некоторым образом подобно греческой и латинской трагедии, в особенности тем, что оно трактует о серьезных и важных предметах. Если бы французы сумели достичь того, чтобы окончание моралите неизменно было печальным и скорбным, то моралите стало бы теперь трагедией» [250].

---

[249] Иоахим дю Белле. Защита и восхваление французского языка, кн. II. См.: Б. Пуришев. Хрестоматия по зарубежной литературе. Эпоха Возрождения, т. 1. М., 1959, стр. 592.

[250] Thomas Sebillet. L'Art poetique, livre 2, ch. viii, B. Clark. European Theories of the Drama. NY, 1955, p. 54.

Таким образом, Себилле отмечает как сходство, так и отличие средневекового жанра моралите от античной трагедии. Констатировав это, он затем стремится объяснить своеобразие моралите национальным характером французов. Он пишет: «Мы следовали нашему темпераменту, в соответствии с которым мы берем из чужеземного не все, что там видим, но только то, что, согласно нашему суждению, может принести нам пользу» [251].

Моралите показывает не только блестящие деяния возвышенного и добродетельного характера, но также стремится к жизненной правде или хотя бы правдоподобию. Не связывая себя необходимостью обязательно подчеркнуть плачевную или смешную сторону развязки, французское моралите соответствует обычаям и жизненному укладу французской нации.

Если первый вид моралите подобен античной трагедии, то наряду с ним Себилле отличает другой вид, для которого характерна аллегория и морализаторская направленность. В моралите такого рода персонажи представляют некое абстрактное качество. Такие образы предназначены для поучения и воспитания нравов.

Он также подчеркивает отличие французской национальной драмы от классической, в частности, в том, что она не придерживается строгих предписаний «Поэтики» Горация. Себилле считает, что в современном ему драматическом искусстве господствует смешение моралите и фарсовых элементов. Что касается фарса, то у французов он, по мнению Себилле, мало похож на латинскую комедию. «Если говорить правду, — пишет Себилле,— то действие и сцены латинской комедии у нас вызовут только томительную скуку, в то время как французские фарсы или соти вызывают смех и доставляют удовольствие» [252].

Точка зрения Себилле, пытавшегося отстоять национальные традиции французской средневековой народной драмы, не получила, однако, дальнейшего развития. Гуманисты приходят к выводу, что прогресс драматического искусства требует освоения принципов античной драмы. Именно такую позицию занимает Жак Пелетье в трактате «Поэтическое искусство» (1555) [253], основывающемся в значительной мере на суждениях древних авторов, в частности, Горация. Если Себилле отстаивал французские национальные жанры, моралите и фарс, то Пелетье советует следовать образцам античной драмы, усвоив методы и формы классической трагедии и комедии. Спингарн отмечает, что Пелетье по духу своих рассуждений очень близок к Скалигеру [254]. Он стоит на точке зрения строгого разграничения жанров трагедии и комедии, следуя в этом отношении тем же принципам, которые утверждались итальянскими гуманистами. При этом, в отличие от средневековой драмы с ее

[251] Ibid.
[252] B. Clark. Op. cit., p. 54—55.
[253] Jaque Peletier. Art poetique.
[254] J. E. Spingharn. Op. cit., p. 200.

неограниченным количеством сцен, по мнению Пелетье, как трагедия, так и комедия не должны иметь больше пяти актов. В остальном Пелетье повторяет уже известные нам определения особенностей сюжета, развития действия и характеров в трагедии и комедии, соответствующие определениям итальянских теоретиков драмы.

Дальнейшее развитие идеи ренессансного классицизма получили в «Искусстве трагедии», небольшом трактате, который Жан де ла Тайль приложил к своей трагедии «Неистовый Саул» (1572) [255]. Жан де ла Тайль отвергает традиции средневекового народного театра. Аллегорические характеры моралите представляются ему неестественными. Ему претит бесформенность средневековой драмы, которой он противопоставляет строгую красоту античных трагедий.

Жан де ла Тайль излагает свое понимание жанра трагедии: «Трагедия ни в коей мере не является вульгарным видом поэзии; она скорее — наиболее изящный, красивый и совершенный ее вид. Ее подлинной сферой является изображение плачевной гибели высокопоставленных лиц, непостоянство фортуны, изгнания, войны, эпидемии, голод, плен и жестокости тиранов: короче—слезы и крайние несчастья. Она не изображает вещи, случающиеся повседневно,— такие, как естественная смерть, или гибель от руки врага, или казнь по закону,— являющиеся следствием справедливой судьбы. Такие происшествия не могут ни растрогать, ни вызвать слезы. Ибо подлинная и единственная цель трагедии — растрогать и вызвать глубокие страсти в каждом из нас, а для этого предмет трагедии должен быть скорбным и трогательным сам по себе, способным непосредственно вызвать в нас страсть» [256]. Герой трагедии не может быть слишком дурным, ибо он не заслуживает сострадания и не должен быть совершенно добродетельным, так как его гибель была бы несправедливой.

Жан де ла Тайль первым во Франции формулирует характерные правила классицизма в драме: «События пьесы всегда следует изображать происходящими в один день, в одно время и в одном месте» [257]. На сцене не следует показывать то, что нарушает достоинство и нормы приличия: никаких убийств и смертей зритель не должен видеть на сцене. Жан де ла Тайль считает необходимым возрождение хора, в задачу которого входит комментировать в конце каждого действия то, что происходило на сцене.

Особенно большое значение Жан де ла Тайль придает правильной композиции драмы. Он советует избегать длинных речей, стремиться к тому, чтобы ход событий в трагедии был выразительным, содержал повороты в судьбах героев, взлеты и падения действия, перемены от счастья к несчастью и наоборот. Не следует начинать

---

[255] Jean de la Taille. Art de Tragedie, preface a «Saül Furiex».

[256] Jean de la Taille. Art de Tragedie; B. Clark. Op. cit., p. 55—56.

[257] Ibid.

действие драмы с самого начала событий. Лучше, когда пьеса начинается в середине или где-то ближе к развязке. В этом, как говорит Жан де ла Тайль, один из главных секретов драматического искусства.

Жан де ла Тайль считал, что трагедия может черпать сюжеты не только из античных источников, но также из Библии.

Классицистская концепция поддерживалась почти всеми гуманистами. Ронсар, поэтический вождь «Плеяды», как в своем «Кратком французском поэтическом искусстве» (1565) [258], так и в предисловии к поэме «Франсиада» (1572) признает себя сторонником единств.

Классицистскую поэтику в общем принимали все драматурги, не считая, однако, обязательным подчиняться ей решительно во всем. Именно такой была позиция Жака Гревена, чей интерес к античности проявился в созданной им трагедии «Смерть Цезаря». Издавая свое произведение, он сопроводил его «Кратким рассуждением, освещающим эту драму» (1562) [259]. Гревен в целом признает превосходство античной трагедии, в «Смерти Цезаря» он откровенно подражает Сенеке. Но при этом он считает ненужным рабское следование античным образцам.

Цель искусства—истина и правдоподобие, считает Гревен. Однако подлинное искусство встречается не только у древних греков. Гревен признает, что позволил себе отступить от канонов античной трагедии. Так, вместо хора он ввел в действие группу воинов-ветеранов из войск Цезаря. Хор был бы непонятен публике французского театра. «Я пишу не для греков и не для римлян, а для французов,— заявляет Гревен,— а им не очень нравится плохое исполнение хора, что я замечал часто, когда другие вводили его на сцену» [260]. Защищаясь от возможных упреков в отступлении от правил античной трагедии, Гревен говорит, что у каждой нации свои нравы, и драматург должен считаться с этим.

С неприятием классицистских ограничений мы встречаемся и в «Искусстве поэзии» Пьера де Лодена (1598). Придерживаясь в основном принципов трагедии, как они были определены Скалигером и другими теоретиками, Пьер де Лоден в одном вопросе отступает от ортодоксальной теории драмы, отказываясь признать целесообразным закон единства времени. Он посвящает этому вопросу особую главу, приводя пять причин, доказывающих необязательность сведения действия трагедии к одним суткам.

Во-первых, считает де Лоден, французы все равно не следуют древним авторам в вопросах стиля и стихосложения, а раз это так, то они не обязаны подражать им в построении действия. Во-вторых, подражая древним авторам, придется вводить в действие всякого

---

[258] Pierre Ronsard. Abrégé de l'art poetique françois.

[259] Jacques Grevin. Bref discours pour l'intelligence de ce théâtre, preface a «Mort de César».

[260] Charles Arnaud. Les théories dramatiques au XVII siècle. Paris, 1888, p. 331.

рода небылицы, которым верили в старину, но перестали верить в новое время. В-третьих, если разбирать вопрос по существу, то в некоторых произведениях Софокла, Еврипида и Сенеки изображенные там события тоже не могли произойти за двадцать четыре часа. В-четвертых, поскольку трагедия, по определению Аристотеля, должна показать судьбу героев и высокопоставленных людей, изобразить на протяжении пяти актов переход от счастья к несчастью, то выполнить эту задачу по-настоящему невозможно, если ограничить действие одними сутками. Наконец, в-пятых, трагедии, в которых единство времени не соблюдено, ничуть не хуже тех, в которых оно применено со всей требуемой строгостью. Главное же в том, что невозможно за столь краткий срок показать развитие событий в соответствии с жизненной правдой [261].

Критика правила единств у Пьера де Лодена имеет большое принципиальное значение, ибо отражает антиклассицистские тенденции во французской драме конца XVI — начала XVII века. Они получили не только теоретическое, но и практическое выражение в творчестве самого плодовитого из французских драматургов той поры — Александра Арди. Он пошел дальше других писателей в стремлении освободиться от оков ренессансного классицизма. Правда, Арди не посмел сбросить иго всех правил, введенных в драму гуманистами, но он позволил себе отказаться от хора в трагедии, выводил на сцене события, которые запрещалось изображать, и, наконец, нарушил правила драматического жанра, установленные классицистами, признававшими только трагедию и комедию. Следуя Джиральди Чинтио и Гварини, Александр Арди ввел на французскую сцену трагикомедии и пасторальные драмы. В целом его творчество было наиболее значительным проявлением реакции на ренессансный классицизм во Франции. Оно открыло путь маньеризму во французской драме начала XVII века.

В начале XVII века оппозиция классицизму получает выражение в нескольких теоретических сочинениях. Французский автор Пьер де ла Деймье в «Академии поэтического искусства» (1610) заявляет, что поэт должен быть столь же свободен, как природа, когда она создает цветы. Он вправе следовать велениям своего духа. Другой французский писатель, д'Юрфе, в предисловии к «Сильванире» (1627) утверждал, что французская поэзия не должна подражать античным образцам, хотя бы уже потому, что другие искусства, как, например, музыка или архитектура, испытали значительные изменения со времен древности и никто больше не копирует старинные формы.

Если названные французские авторы касались общих принципов поэтики, то вопросы драмы получили рассмотрение у Франсуа Ожье в предисловии к трагикомедии «Тир и Сидон» (1628) драматурга Жана де Шеландра.

---

[261] Подробнее см.: Ch. Arnaud. Op. cit., p. 333—335.

Объектом критики Ожье являются прежде всего правила единства времени и места. Он указывает, что древние авторы, сводя все действие к ограниченному времени, впадали в две ошибки. Первая заключалась в том, что, стремясь заинтересовать публику, они вводили в действие такое количество событий, которые, естественно, не могли произойти в столь краткое время. Вторая ошибка заключалась в том, что, желая в конце распутать все драматические узлы, драматурги прибегали к искусственному приему «deus ex machina».

Далее, древние в своем стремлении ограничить действие трагедии одним днем вводили вестников, излагавших события предшествующего времени или происходящие в то же самое время, но в другом месте. Поэтому их трагедии полны рассказов о событиях, не происходящих непосредственно перед глазами публики на сцене. Очень показательно для позиций Ожье, что моральное поучение не выдвигается в качестве основной задачи искусства.

Ожье отмечает, что древние авторы старались не уклоняться от правил, принятых в драматургии их времени. Это, по его мнению, было связано с конкретными условиями их творчества. Трагедии составляли часть религиозного культа и входили в церемонию богослужения. Естественно, что изменения ритуала считались нежелательными. Античные трагики создавали свои произведения для состязаний и поэтому стремились, чтобы их трагедии соответствовали принятым правилам и распространенному вкусу.

В этих и последующих рассуждениях Ожье можно заметить зачатки историзма в трактовке вопросов драмы. Указав на то, что у древних были устойчивые формы драматического искусства, коренившиеся в религии и обычаях народа, он затем отмечает, что римляне, перенесшие к себе достижения греческой культуры, подражали им и в области поэзии.

Когда наступили времена варварства, традиции искусства античности были забыты, но затем возникло стремление возродить формы и приемы античного искусства. По мнению Ожье, чрезмерное желание современных поэтов подражать древним привело даже лучших из драматургов нового времени к неудачам. Они, как пишет Ожье, не приняли в соображение, что вкусы у народов различны. В качестве примера он указывает на различные критерии красоты у мавров, испанцев и французов.

Ожье не отрицает, что Гомер, Пиндар и другие поэты древности сами по себе хороши и произведения их отвечали вкусам их времени. Но он, вместе с тем, полагает, что это не дает оснований считать их произведения образцами, от которых теперь нельзя отклоняться: «греки творили для Греции и получали одобрение образованных людей своего времени; самый лучший способ подражать им в том, чтобы следовать духу нашего собственного народа и особенностям нашего языка...» [262]

---

[262] Ancien théatre françois. Paris, 1856, t. VIII, т. 18.

Ожье не считает необходимостью полностью отвергнуть опыт античного искусства. Теории древних авторов следует изучить и рассмотреть «в соответствии с обстоятельствами времени, места и личности тех, для кого они создавались, дополняя или исключая из них то, что не подходит, приспособляя их к нашим целям,— вот метод, который одобрил бы сам Аристотель...» [263]

Все это рассуждение необходимо автору, чтобы оправдать жанр трагикомедии, которого не знала античная драма. Ожье пишет: «Кто говорит, будто неправильно показывать в пьесе одних и тех же лиц, то говорящих о серьезных, важных и трагических вещах и сразу же вслед за этим об обыденных, пустых и комических вещах, тот не знаком с природой человеческой жизни, чье течение часто нарушается смехом и слезами, радостью и горем, дни которой наполнены счастьем или несчастьем» [264]. Даже у самих античных авторов, замечает Ожье, можно найти случаи смешения серьезного и комического. Поэтому «остается лишь признать правильным, что каждый персонаж должен выражаться в манере, соответствующей предмету, и уметь переходить с котурн трагедии (в этом споре уместно применение данных терминов) на сандалии комедии» [265].

Дополним приведенные выше сведения ссылкой на голландского автора Даниеля Гейнзиуса, написавшего латинский трактат «О построении трагедии» (1610) [266]. В нем содержалось изложение «Поэтики» Аристотеля, краткое и ясное, благодаря чему этой книге современники отдавали предпочтение перед более объемистым трудом Скалигера. Изложив классическую теорию трагедии, Гейнзиус, однако, отнюдь не призывал слепо следовать ей. Он не побоялся сказать, что у Сенеки слишком много сентенций и подчас у него встречаются несообразности. Знание правил полезно, но, писал Гейнзиус: «Недостаточно знать правила, чтобы создать хорошую трагедию». Более того, Гейнзиус смело заявил: «Я далек от того, чтобы думать, будто свобода поэта должна быть ограничена стесняющими законами, созданными грамматиками и философами» [267]. Таким образом, и голландский теоретик начала XVII века склонялся к независимому взгляду на правила античной поэтики драмы. Необходимо отметить, что Гейнзиус оказал некоторое влияние на Корнеля.

---

[263] Ibid., p. 19.
[264] Ibid., 20.
[265] Ibid., p. 21.
[266] Daniel Heinsius. De Tragediae constitutione. Leyden, 1610.
[267] Ch. Arnaud. Op. cit., p. 135.

Глава 6

ТЕОРИЯ ДРАМЫ В АНГЛИИ В ЭПОХУ ШЕКСПИРА

◎

§ 1. *«Золотой век» английской драмы*

Гуманизм утвердился в Англии в начале XVI века. Хотя это произошло сравнительно поздно, зато дальнейшее развитие его динамически убыстрялось, чему немало содействовали большие политические события, коренным образом изменившие духовную жизнь и культуру. Мы имеем в виду реформацию церкви, начатую Генрихом VIII и завершенную Елизаветой. Ломка духовной диктатуры церкви в Англии была более радикальной, чем в той части континентальной Европы, где католицизм удержал господство.

Правда, новая гуманистическая культура нашла врага в религиозном стане пуритан, которые осуждали искусство как пустую и греховную забаву. Но так как это религиозное вероучение не опиралось на государственную поддержку, оно не могло оказать сильного влияния на духовное развитие страны.

Гуманистическая культура проникала во все сферы духовной жизни Англии XVI века Мощное влияние она оказала на развитие драматического искусства. Уже в начале XVI века Томас Мор содействует проникновению в старые драматические жанры моралите и интерлюдий гуманистических взглядов. Затем в начале второй половины XVI столетия появляются первые «правильные» английские комедии и трагедии, авторы которых следовали античным образцам. Но такого рода драматургия привилась только на академической сцене — в университетах. В общедоступном народном театре, бурно развивавшемся во второй половине века, с самого начала появляется другая тенденция, которую мы условно назовем «романтической». Актеры разыгрывают инсценированные поэмы, новеллы и летописи. Действие пьес не ограничивается никакими рамками. Оно насыщается событиями самого разнообразного характера. Любовные истории, кровавые злодейства, героические приключения — все это находит место на подмостках театров. Растет число бродячих трупп, играющих как в столице, так и в провинции. В 1576 году на окраине Лондона возводится первое специальное театральное здание, и в последующие годы число постоянных театров неуклонно возрастает.

Большая популярность театральных представлений приводит к возникновению профессии драматурга. Этому делу посвящают себя люди, получившие университетское образование, но не пожелавшие стать ни священниками, ни чиновниками. В конце XVI века около разных актерских трупп группируются авторы — поставщики пьес. Некоторые из них сами являются актерами.

Мощное развитие английской народно-гуманистической драмы начинается с 1587 года, когда одна из трупп поставила пьесу Кристофера Марло «Тамерлан». С поразительной быстротой одна за другой появляются пьесы самого разнообразного содержания, полностью обновляющие драматическое искусство. Английский театр не избег влияния античной драмы, столь любезной сердцам всех гуманистов. Но тесная связь театра с народом обусловила необходимость для драматургов использовать в наибольшей степени и традиции средневекового театра. Из этого своеобразного сочетания приемов народной сцены и античного театра родилась драма невиданной до того формы. Ее основой были эпические повествовательные сюжеты, которые инсценировались во всем их объеме. Наполненные многочисленными событиями, эти пьесы привлекали не только богатством содержания, но и поэтическими красотами, характерными для стиля этих драм, писавшихся белыми стихами. Все средства риторики и поэтической образности использовались поэтами для придания величественности речам героев трагедий. Они были полны лиризма, громких тирад, проникнуты патетикой. Одновременно с трагедиями появляются комедии, исполненные изящества и тонкого остроумия.

То, что драму не сковывали никакие правила, особенно дало себя знать в отсутствии строгого жанрового деления пьес. Допускалось смешение любых элементов, и в результате драматургия того времени обогатилась произведениями разных гибридных жанров, которые юмористически перечислены Полонием в «Гамлете», когда он сообщает принцу о прибытии актеров. Они, по его словам, пригодны для «представлений трагических, комических, исторических, пасторальных, пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагико-комико-историко-пасторальных для неопределенных сцен и неограниченных поэм» [268].

Если первый, подготовительный период английской гуманистической драмы занял почти все XVI столетие, до конца 1580-х годов, то начало ее расцвета приходится на последние двенадцать-тринадцать лет века. В эти годы протекала деятельность «университетских умов»: К. Марло, Р. Грина, Д. Лили, Т. Кида, Р. Пиля, тогда же начал свой творческий путь Шекспир. Это романтическая пора английской ренессансной драмы. Начало XVII века отмечено развитием критических мотивов в драме. Внешний трагизм ранних ренессансных трагедий Марло и Кида сменяется глубокими со-

[268] «Гамлет», II, 2.

циально-философскими мотивами в трагедиях Шекспира. Комедия из развлекательного жанра превращается в жанр социально-обличительный. Рядом с Шекспиром в эти годы выступают Бен Джонсон, Джордж Чапмен, Томас Деккер, Джон Марстон и другие драматурги. Первые десять—пятнадцать лет XVI века — время высшего подъема социально-критической драматургии английского Ренессанса.

После смерти Шекспира (1616) происходит обновление драмы. Бомонт и Флетчер, Ф. Мессинджер, Т. Миддлтон и другие писатели этого поколения все более склоняются к драматургии развлекательной. Нам представляется, что в этот период в драме утверждается маньеризм в его английском варианте, который сохраняется вплоть до последних лет этой эпохи, когда на драматургическом поприще подвизались Джон Форд, Джеймз Шерли и другие авторы.

После смерти Шекспира происходит изменение характера театральной культуры. В 20-е и 30-е годы XVII века английский театр становится все более аристократическим, а общедоступный театр постепенно утрачивает свое преобладающее значение. Это не могло не сказаться на драматургии. Если во времена Марло и Шекспира характер драматургии определял народный зритель, то в 20-е и 30-е годы законодателями вкусов становятся дворянские и придворные круги.

Полстолетия от появления «Тамерлана» до закрытия театров пуританским парламентом в 1642 году ознаменовались невиданным развитием драмы, никогда впоследствии не достигавшей в Англии такой художественной высоты.

§ 2. *Вопросы драматургии в английской литературе второй половины XVI и первой половины XVII века*

Как это ни парадоксально, расцвет художественного творчества не сопровождался столь же значительным его теоретическим осмыслением. Высказывания английских писателей о драме сравнительно малочисленны. Видимо, живой творческий процесс интересовал драматургов в гораздо большей степени, нежели теоретизирование по поводу его. К тому же и самый характер народной драмы, господствовавшей в английском театре эпохи Возрождения, не располагал к созданию систематической теории драмы. На протяжении нескольких десятилетий драматургия пережила столь быструю эволюцию, породив такое большое разнообразие художественных форм, что теоретическая мысль, даже если бы она была развита, едва ли поспела бы за эволюцией драмы.

Наиболее поразительным фактом является отсутствие сформулированных принципов драмы величайшего мастера эпохи Возрождения в Англии — Шекспира. Ни он сам, ни его современники не оставили нам сколько-нибудь развернутых и основательных сужде-

ний о принципах его творчества К этому можно добавить и то, что, несмотря на огромное внимание, уделявшееся творчеству Шекспира критикой в последующие века, даже и сейчас еще не существует работ, которые в полной мере осветили бы поэтику шекспировской драмы. Пока что сделаны лишь некоторые шаги в этом направлении, и эта тема еще ожидает своего освещения.

При всей скудости высказываний о драматическом искусстве в Англии эпохи Возрождения, все же можно установить некоторые тенденции, характерные для теоретической и критической мысли того времени. Прежде всего следует отметить, что вокруг драмы и театра шла большая идеологическая борьба, центральным вопросом которой было социально-этическое значение драмы. В то время как гуманисты сгремились к развитию национального искусства и в особенности всех видов поэзии, уже в XVI веке у них появился влиятельный противник, боровшийся против светского искусства. Этим противником было пуританство. В последней четверти XVI века, когда драма получила уже значительное развитие и приобрела большую популярность в народе, она подверглась нападкам со стороны пуританских проповедников, выступивших с рядом памфлетов, в которых театр отвергался как явление безнравственное. В 1577 году Джон Нортбрук опубликовал памфлет против драмы и театра, где он поставил театральные представления в один ряд с такими «греховными» занятиями, как игра в кости и танцы. За ним последовал Стивен Госсон со своей знаменитой «Школой злоупотреблений» (1579). Госсон вел ожесточенную борьбу против театра, напечатав также и другие трактаты, направленные против него, в частности — «Пьесы, осужденные в пяти актах» (1582). Среди других выступлений против народного театра отметим «Анатомию злоупотреблений» Филиппа Стабза (1583), «Оселок времени» Джорджа Уэтстона (1584) и «Зерцало чудовищ» Уильяма Ренкинса (1587) [269].

Все эти трактаты и памфлеты осуждали драматическое искусство как безнравственное развлечение, отвлекающее людей от богоугодных дел, развивающее лень, разврат и преступность. В борьбе против театра пуританские проповедники не брезговали никакими средствами. Джон Нортбрук называл театры «домами сатаны», и не было такой брани, которую благочестивые проповедники не обрушивали бы на драматическое искусство.

Отвергая пуританские нападки на театр, гуманисты защищали право искусства на существование. Томас Лодж выступил с «Защитой поэзии, музыки и театральных пьес» (1579), Филипп Сидни также написал «Защиту поэзии», увидевшую свет посмертно (1595). Достоинства театра рьяно доказывал Томас Нэш в памфлете «Пирс

---

[269] О борьбе пуритан против театра и защите его гуманистами см.: А. С. Булгаков. Театр и театральная общественность Лондона эпохи торгового капитализма. Л., 1929, стр. 80—100; А. Аникст. Театр эпохи Шекспира. М., 1965, стр. 38—59.

безгрошовый» (1592). Гуманисты прежде всего настаивали на том, что искусство имеет благотворное нравственное влияние, справедливо приписывая ему роль воспитателя взглядов и вкусов народа. Искусство они рассматривали как одно из важнейших средств воспитания всесторонне развитого человека. При этом гуманисты указывали, что искусство призвано содействовать развитию гражданских и патриотических чувств народных масс.

Надо, однако, отметить, что, защищая искусство и, в частности, театр от нападок пуритан, некоторые гуманисты двойственно относились к драматическому искусству своего времени. Такой была позиция Филиппа Сидни. Чтобы понять это, необходимо напомнить о характере английского театра в последней четверти XVI века. Ренессансная драма 70-х и 80-х годов XVI века была по преимуществу романтической. Ее темами были всевозможные невероятные приключения, перемежавшиеся историями о необыкновенной любви, ревности и т. п. В формальном отношении драма тех лет была довольно хаотической. Ни о каких правилах не могло быть и речи.

Гуманисты академического направления защищали право драмы на существование, но отвергали романтическую народную драму. Так, Филипп Сидни в своей «Защите поэзии» заявлял, что трагедии и комедии народного театра не без причины вызывают нарекания, ибо они «постоянно нарушают не только правила простого приличия, но и самые законы поэтического творчества». Его возмущение вызывало то, что в пьесах народного театра сохранялись средневековые традиции симультанной сцены. Он пишет, что в пьесах можно увидеть, «с одной стороны, Азию, а с другой — Америку, и, кроме того, много других маленьких государств, так что когда актер выходит на сцену, он прежде всего должен предупредить публику, где он находится, иначе никто не поймет сюжета пьесы» [270]. Сидни не приемлет условностей народного театра. Он считает, например, что для изображения битвы между двумя армиями недостаточно четырех мечей и шлемов. Наконец, ему представляется противоестественным то, что в два часа театрального представления вмещается изображение целой человеческой жизни. «Молодые принц и принцесса влюблены друг в друга. После многих препятствий они соединяются, принцесса делается беременной и производит на свет прелестного мальчика, тот, в свою очередь, вырастает и готовится быть отцом,— и все это в продолжение двух часов» [271].

Совершенно очевидно, что возражения Сидни против народной драмы объясняются несоответствием ее художественных форм античным идеалам гуманистов. Автор «Защиты поэзии» несомненно находится под влиянием итальянских теоретиков драмы и разделяет

---

[270] Н. Стороженко. Предшественники Шекспира, т. I. СПб., 1872, стр. 94.
[271] Там же, стр. 95.

их взгляды о необходимости подчинять действие пьес правилам трех единств.

Джордж Уэтстон в посвящении к своей пьесе «Промос и Кассандра» (1578) прямо указывает на то, что пьесы английского народного театра не отвечают требованиям начинающей формироваться теории драмы классицизма: «В противоположность итальянцам и немцам, соблюдающим известные правила при сочинении театральных пьес, англичанин поступает в этом случае самым нелепым и беспорядочным образом». Помимо нарушения единства места и времени, Уэтстона возмущает смешение в английских пьесах трагического и комического: «Нередко для возбуждения смеха зрителей наши драматурги делают клоуна собеседником короля и перемешивают важные речи его с шутовскими прибаутками» [272]. Уэтстон настаивает на том, что драма должна носить морально-поучительный характер.

Таким образом, не только пуритане, но и гуманисты выступали против народной драмы в английском театре. Однако если народная сцена и не пользовалась поддержкой гуманистов, ориентировавшихся на античные образцы и поэтику Аристотеля и Горация, то демократическая публика отдавала ей все свои симпатии.

В 1590-е годы, когда народная драма вступила в пору расцвета, когда появились пьесы Марло, Грина, Кида, молодого Шекспира, протестующие голоса теоретиков смолкли. Теперь вопросы драмы стали рассматриваться в ином аспекте. Большой и интересный материал об этом собран английским исследователем Дж. У. Х. Аткинсом. Характеризуя суждения о драме, относящиеся к периоду начиная с 1590 года, он пишет: «Освободившись от нравственной суровости ранних реформаторов и педантизма гуманистов, люди нового периода стремились усовершенствовать отечественную драму, которая ранее презиралась, и придать художественные качества народным пьесам; в результате драматическая критика стала менее неопределенной и общей, более независимой и разборчивой» [273]. Однако эти критические суждения не выражались в форме систематических трактатов, а излагались по преимуществу в прологах и посвящениях пьес, иногда даже в тексте самих пьес.

Уже в ранний период английской ренессансной драмы, задолго до Марло, встречаются любопытные суждения о праве на смешение в одной пьесе трагических и комических мотивов. В этом отношении показательно самое название произведения Томаса Престона: «Прежалостная трагедия, содержащая много приятного веселия, о жизни Камбиза, царя персидского» (1569). Ричард Эдуардс в прологе к пьесе «Дамон и Пифий» (1566) решительно утверждает, что смешение трагического и комического наиболее соответствует тре-

---

[272] Н. Стороженко. Указ. соч., стр. 93—94.

[273] J. W. H. Atkins. English Literary Criticism: The Renaissance. London, 1955, p. 234. См. также D. Klein. The Elizabethan Dramatists as Critics. New York, 1963.

бованию Горация «развлекая поучать». Подобные суждения встречаются и у других представителей ранней ренессансной драмы [274].

В кратких высказываниях драматургов конца XVI века проглядывают более или менее определенные концепции драматических жанров. Марло в прологе к «Тамерлану» отвергает буффонаду, утверждая жанр трагедии, изображающей героические действия [275]. Кид в прологе к «Солиману и Персиде» выражает свое понимание трагедии как произведения, изображающего смерть и ужасы, вызывающего слезы и жалость [276]. Анонимный автор трагедии «Предупреждение красивым женщинам» (1599), описывающий нашумевшее тогда в Лондоне убийство купца, в прологе к своему произведению пишет о том, что трагедия изображает страсти, возбуждающие эмоции зрителей и вызывающие слезы. Однако в конце пьесы он признает, что избранный им сюжет из частной жизни недостаточно значителен для трагедии, которая нуждается в более высоких темах. Согласно его пониманию, трагедия должна быть не только более возвышенной, но также изображать события, имеющие широкое значение, и выражать истины, представляющие интерес для всех [277].

Известно, что кровавые трагедии, появившиеся на сцене в конце 1580-х — начале 1590-х годов, явились значительным шагом вперед в развитии народно-гуманистической драмы. Однако они были далеки от совершенства, и современники отмечали не столько их достоинства, сколько недостатки. Томас Нэш, заслуживший тогда прозвище нового Ювенала, осмеивал поэтические трагедии за чрезмерную риторичность, неудержимое красноречие, ложную патетику, любовь к пышным сравнениям и мифологическим аллюзиям [278]. Он считал, что драматурги слишком уж рабски подражают Сенеке как в манере речи, так и в нагромождении злодейств [279].

Другой сатирик, Джозеф Холл, лет десять спустя, осмеивая крайности романтической трагедии, потешался над напыщенными речами персонажей, осуждал смешение трагического с комическим и заверял, что ужасы, изображаемые в этих произведениях, во много раз превосходят все, что изображал Сенека [280].

Неизвестный автор пьесы «Предупреждение красивым женщинам» во введении иронически описал типичные черты кровавой драмы того времени:

Тиран ради короны глотки режет,
Кинжалом колет, ядом отравляет.
Затем на сцену хор выходит, плача

[274] J. W. H. Atkins. Op. cit., p. 230.
[275] К. Марло. Сочинения. М., 1961, стр. 43.
[276] The Tragedy of Soliman and Perseda, A Select Collection of Old English Plays, ed. by W. C. Hazlitt, vol. 5, p. 257—258.
[277] J. W. H. Atkins. Op. cit., p. 235.
[278] G. G. Smith. Elizabethan Critical Essays, vol. I. Oxford, 1904, I, p. 308.
[279] Ibid., p. 312.
[280] J. W. H. Atkins. Op. cit., p. 234—235.

О том, что плохо кошечке какой-то.
Потом является ужасный призрак.
Он в грязную завернут простыню
Иль в фартуке из кожи, и вопит
Свиньею недорезанной, взывая
Об отомщении: О месть! О месть! [281]

В конце 1590-х годов и позже стало модным смеяться над манерой ранних трагедий. Посмеялся над ней Шекспир. Два комических персонажа в его пьесах пародируют стиль велеречивых пьес предшествующих десятилетий: Фальстаф в 1-й части «Генриха IV» (1597) и Пистоль во 2-й части «Генриха IV» (1598) и в «Виндзорских насмешницах» (1598). Замечание Гамлета о том, что он отдал бы высечь актера за стремление «переиродить Ирода» [282], относится не только к манере игры, но косвенно и к стилю кровавых трагедий.

Сколько ни смеялись над кровавыми трагедиями и романтическими драмами, они продолжали пользоваться популярностью зрителей. В начале XVII века возник своеобразный гибрид — буржуазная романтическая драма, в которой авантюрно-приключенческие мотивы сочетались с прославлением добродетелей горожан. «Четыре лондонских подмастерья» (1600) Томаса Хейвуда — наиболее типичный образец такого рода драматургии. Ее популярность в среде горожан и ремесленников раздражала более аристократических драматургов, и Франсис Бомонт создал замечательную сценическую пародию на такие пьесы — «Рыцарь пламенеющего пестика» (1607, напечатана в 1613).

Вернемся, однако, к начальному периоду «золотого века». В Англии, как известно, возник жанр пьесы-хроники, не предусмотренной традиционной поэтикой. С защитой и обоснованием достоинств исторической драматургии выступил Томас Нэш в памфлете «Пирс безгрошовый» (1592). Защищая театр от пуританских нападок, он писал: «Пьесы являются необыкновенно хорошим упражнением в добродетели. Во-первых, сюжет их бывает чаще всего заимствован из наших английских хроник; в нем воссоздаются доблестные деяния наших предков, которые тем самым выводятся из могилы забвения, а их почтенные заслуги выставляются на вид; ничем лучше нельзя высказать порицания нашей упадочной и изнеженной современности» [283]. Нэш считает, что исторические пьесы приносят большую общественную пользу тем, что в них «...живо анатомируются всякий обман, всякая хитрость, позлащенные внешней святостью, всякие военные хитрости, всякая червоточина, гнездящаяся в ржавчине мира. Они обнаруживают неуспех измены,

[281] J. W. H. Atkins. Op cit., p. 235. Перевод мой.— *А. А.*
[282] «Гамлет», III, 1.
[283] T. Nashe. Pierce Penillese, E. K. Chambers, Elizabethan Stage, vol. IV. Oxford, 1923, p. 238.

падение поспешно взлетевших ввысь, жалкий конец узурпаторов, тщету междоусобных распрей; они показывают, как справедливо бог наказует убийство» [284].

Дж. Аткинс обращает внимание на то, что в предисловиях и прологах Лили к его комедиям содержится определенная концепция этого жанра, расходящаяся с традиционными взглядами теоретиков. Согласно Лили, цель комедии состоит в том, чтобы «вызвать внутреннее удовольствие», «породить мягкую улыбку, а не громкий смех» [285]. Лили считает вполне естественным смешение в комедии серьезных и шутовских мотивов. Он отказывается от строгого разграничения жанров. Если теоретическая мысль неизменно с древности и до эпохи Возрождения утверждала, что комедия должна преследовать нравственные и поучительные цели, то Лили особенно подчеркивает гедонистическое значение жанра. Комедия должна доставлять удовольствие и развлечение, утверждает он в прологе к «Женщине на луне». Более того, он не склонен считать требование достоверности изображаемого обязательным для комедии. С его точки зрения, фантазия и романтические вымыслы вполне оправданы в жанре, призванном доставлять удовольствие публике.

Наконец, важным качеством комедии Лили считает остроумие: «Остроумие возбуждает, надо, чтобы каждое слово обладало весом и чтобы во всем был либо дух острой мысли или подразумеваемый вывод» [286]. Взгляд Лили на комедию помогает многое понять в драматургии эпохи Возрождения, включая и самого Шекспира, также не настаивавшего в своих комических произведениях на дидактических задачах жанра. Наконец, мысль о роли острословия в комедии как бы предвосхищает поэтику английской комедиографии периода Реставрации.

Шекспиру принадлежит декларация реалистических задач театра. Великий драматург вложил в уста Гамлета слова о том, что цель театра — «как прежде, так и теперь была и есть — держать как бы зеркало перед природой; являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток» [287]. Нетрудно увидеть, что Шекспир в сущности развивает мысль, впервые выраженную Цицероном, назвавшим комедию зеркалом нравов. Но дело, конечно, не в источнике шекспировской тирады, а в том, что она действительно органически соответствовала практике его драматургической деятельности, хотя и не покрывала ее целиком, ибо, как мы знаем, драматургия Шекспира включает также элементы, которые не без основания именуются «романтическими».

В пьесах Шекспира разбросано много отдельных замечаний об искусстве, которые, однако, было бы опасно догматизировать, ибо

[284] Ibid., p. 239.
[285] J. W. H. Atkins. Op. cit., p. 240.
[286] Ibid, p. 241.
[287] «Гамлет», III, 2. Пер. М. Лозинского.

если что и было противоположно шекспировскому пониманию драмы, то это именно догматизм. Недаром критика давно уже не без основания отмечала, что к самому Шекспиру вполне приложимо то комическое определение репертуара заезжих комедиантов, которое дает Полоний в «Гамлете».

В речах шекспировских персонажей встречаются прямые или косвенные замечания, отражающие принятые в то время понятия о драме. Так, в «Сне в летнюю ночь» на вопрос Тезея о том, что за пьеса будет представлена, Филострат отвечает:

Трагедия она лишь потому,
Что в ней герой Пирам с собой кончает [288].

Здесь имеется в виду общее правило, что трагедия должна заканчиваться смертью главного героя.

В «Бесплодных усилиях любви», как известно, комедийный сюжет неожиданно завершается известием о смерти отца героини. Она и ее фрейлины поспешно покидают двор короля наваррского, и ухаживавшие за ними молодые люди не могут соединиться со своими возлюбленными. По этому поводу Бирон замечает:

Не так, как в старых пьесах, мы кончаем:
В них Дженни получает Джек, а нам
Достался лишь отказ от наших дам [289].

Очевидно, что подразумевается обычный комедийный финал, когда действие завершается свадьбами героев,— финал, кстати сказать, обычный для всех шекспировских комедий, за исключением этой. Задача драмы понимается персонажами Шекспира по-разному. Для одних театр просто развлечение, приятное времяпрепровождение:

Чем сократить нам вечность трех часов
От ужина до сна? Где наш придворный
Веселья поставщик? Что у него
В запасе есть? Какая-нибудь пьеса,
Чтоб облегчить тоску часов ползучих? [290]

Вместе с тем, во времена Шекспира еще сохранялась вера в целебное воздействие искусства, шедшая от глубочайшей древности:

Актеры вашей светлости, узнав,
Что вам полегче, разыграть хотят
Комедию веселую пред вами.
По мнению врачей, полезно это,
Печаль вам чересчур сгустила кровь,
А меланхолия родит безумье.

[288] «Сон в летнюю ночь», V, 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.
[289] «Бесплодные усилия любви», V, 2. Пер. Ю. Корнеева.
[290] «Сон в летнюю ночь», V, 2. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

Вам представленье нужно посмотреть,
Настроившись на радость и веселье;
Они ведь изгоняют тьму недугов
И помогают людям жизнь продлить [291].

Театр, наряду с другими искусствами, рассматривался как средство познания и поучения. В «Тимоне Афинском» поэт декламирует:

Когда за мзду порок мы превозносим,
Пятнает это блеск стихов прекрасных,
Чье назначенье — прославлять добро [292].

Поскольку эти речи произносят персонажи, их нельзя считать прямым выражением взглядов самого Шекспира. Они ценны, однако, как свидетельства того, что подобные мнения были распространены и их, по-видимому, придерживалось большинство зрителей театра, в котором играли пьесы Шекспира. Сказать больше по этому поводу нельзя. Значительных выводов относительно взглядов Шекспира на драму по суждениям такого рода невозможно сделать. В свете того, что нам известно, приведенные мнения не более чем общие места, тривиальности, которые едва ли можно выдать за теорию драмы Шекспира. Но тем не менее они показывают, что великому драматургу были известны некоторые положения теории драмы.

Несколько больше можно извлечь из замечаний об отдельных персонажах пьес Шекспира. Так, в речи одной из героинь содержится характеристика шута:

Он хорошо играет дурака.
Такую роль глупец не одолеет:
Ведь тех, над кем смеешься, надо знать
И разбираться в нравах и привычках,
И на лету хватать, как дикий сокол,
Свою добычу. Нужно много сметки,
Чтобы искусством этим овладеть [293].

Речь идет об определенном шуте, но можно счесть это и характеристикой качеств шутов вообще. Во всяком случае слова Оливии приложимы не только к Фесте, но и таким шекспировским шутам, как Оселок и шут короля Лира.

Для суждений о трагических героях большой интерес представляет характеристика, которую Авфидий дает Кориолану:

Сначала Марций
Служил достойно городу, но слава
Ему вскружила голову. Не знаю,

[291] «Укрощение строптивой», Пролог, 2. Пер. П. Мелковой.
[292] «Тимон Афинский», I, 1. Пер. П. Мелковой.
[293] «Двенадцатая ночь», III, 1. Пер. Э. Линецкой.

То ль гордость, что сопутствует удачам,
Попутала его; то ль неуменье
Использовать разумно то, что было
В его руках; а вместе с тем, как видно,
Не мог он изменить своей природе,
И, снявши шлем, сев на скамью в сенате,
Во время мира вел себя он грозно
И повелительно, как на войне.
Не все это, но что-нибудь одно
В народе страх и ненависть родили,
Тогда его изгнали... [224]

Подчеркнем еще раз: сказанное относится к одному лицу и к той ситуации, которая сложилась именно в этой пьесе. И все же в словах Авфидия нетрудно увидеть типичные признаки трагического героя вообще. Будучи человеком достойным и доблестным, он подпал под власть дурных чувств и страстей: слава возбудила его самомнение, им овладела гордость, он проявил неразумность, в мирных условиях хотел командовать другими, как на войне. В характере Кориолана обнаружились черты, вызвавшие враждебность народа. Они-то и привели к тому, что его изгнали. Иначе говоря, поведение героя, вызванное его нравственными недостатками, и было причиной его несчастья. Он сам был причиной его.

Отказываясь делать слишком далеко идущие обобщения, мы все же должны признать, что Шекспир знал и понимал общий принцип трагического характера, впервые сформулированный Аристотелем, герой должен быть не вполне хорошим и не вполне дурным, но, обладая достоинствами, он либо заблуждается, либо совершает ошибку.

Шекспир неоднократно выражает устами своих персонажей мнение о том, что человек сам хозяин своей судьбы. Это утверждает Кассий:

Порой своей судьбою люди правят [225].

Примерно то же говорит Яго: «Быть такими или другими зависит от нас. Каждый из нас сад, а садовник в нем — воля» [226]. Эдмонд смеется над тем, что его отец Глостер приписывает зло влиянию небесных светил: «Как это глупо! Когда мы сами портим и коверкаем себе жизнь, обожравшись благополучием, мы приписываем наши несчастья солнцу, луне и звездам... Какой вздор! Я то, что я есть, и был бы тем же самым, если бы самая целомудренная звезда мерцала над моей колыбелью» [227].

---

[224] «Кориолан», IV, 7. Перевод этих строк мой.— *А. А.*
[225] «Юлий Цезарь», I, 2. Пер. М. Зенкевича.
[226] «Отелло», I, 3. Пер. Б. Пастернака.
[227] «Король Лир», I, 2. Пер. Б. Пастернака.

Все подобные высказывания вложены в уста персонажей более или менее отрицательных. Приводя первое из них, Дж. Аткинс делает вывод, что оно «содержит намек на шекспировскую концепцию трагедии как трагедию характера, в отличие от античных трагедий, основанных на ошибке» [298].

Приведя все высказывания, имеющие прямое или косвенное отношение к драме, мы не найдем в них ничего, что свидетельствовало бы об оригинальности теоретических взглядов Шекспира. Его значение, однако, не определяется важностью теоретических изречений. Шекспир был гениальным художником. Оригинальность и новаторство отличают его творчество, а не теоретические высказывания. Во всяком случае, даже если Шекспир и пренебрегал теорией, он был, по-видимому, достаточно знаком с ней. Пьесы же Шекспира говорят о том, что как художника его не стесняли никакие правила и отсутствие приверженности какой-либо излюбленной теории не сказывалось отрицательно на его творчестве. Он смело воспользовался правом на творческую свободу, предоставленную ему условиями английского театра его времени. Это не означает, что драматургия Шекспира не имеет своих законов. Они есть, но установление их — дело особого исследования.

Гораздо больше, чем Шекспир, вопросами теории драмы интересовался его младший современник — Бен Джонсон. Один из самых образованных драматургов, Бен Джонсон был большим знатоком античных классиков и, вероятно, читал сочинения итальянских теоретиков драмы. Его внимание к вопросам теории объяснялось новаторскими замыслами. Джонсон хотел реформировать английскую драму, которая ему казалась во многом примитивной и наивной. Свои взгляды на драму Бен Джонсон изложил в прологах и вводных сценах к пьесам. Кроме того, сохранились его суждения по многим вопросам поэтики в сочинении «Леса, или Открытия о людях и вещах» (напечатано в 1641 году).

Выше мы отмечали, что среди английских гуманистов были писатели, критиковавшие народно-романтическую драму. Бен Джонсон идет по их стопам. В прологе к комедии «У всякого свои причуды» [299]) пьеса написана в 1599 году, пролог — около 1612 года) Бен Джонсон осмеивает романтическую драму за ее стремление охватить в одной пьесе всю жизнь. Повторяя упреки Сидни, он напоминает о пьесах, в которых герой —

> Ребенок в первой сцене, во второй —
> Мужчина, в третьей — с бородой седой
> И лет ему за шестьдесят [300].

---

[298] J. W. H. Atkins. Op. cit., p. 252.

[299] «Every Man in his Humour». Эта комедия в разных переводах называется «Всяк в своем нраве», «Каждый по-своему». Я пользуюсь здесь названием, предложенным А. Смирновым.

[300] «У всякого свои причуды», Пролог. Перевод этих строк мой.— *А. А.*

Он считает наивной попытку при помощи трех заржавленных мечей и односложных реплик персонажей воспроизвести на сцене перипетии долголетней войны Алой и Белой Роз. Едва ли можно сомневаться, что этот выпад направлен против шекспировской трилогии «Генрих VI» и «Ричарда III». А когда Джонсон пишет, что в его пьесе «хор не перенесет вас за море», то трудно удержаться от предположения, что он имеет в виду пролог ко второму акту «Генриха V», где «Хор», обращаясь к зрителям, говорит:

Король покинул Лондон, и теперь,
Почтенные, мы перейдем в Саутгемптон;
Там наш театр, там будете и вы.
Оттуда вас во Францию доставим,
Назад затем примчим, для переправы
Смирив пролив [301].

Не будет в его комедии грома, устраиваемого за сценой перекатыванием ядра по железному листу, ни трона, опускаемого на блоках с театрального «неба». Вместо всего этого Джонсон обещает показать публике другое:

Живых людей в ней речи и дела,
И лиц таких комедия взяла,
Чтоб начертать картину наших дней [302].

Не вымышленный романтический мир и не далекое прошлое, а живую современность делает Джонсон предметом своих комедий. При этом драматург преследует вполне определенную цель:

Кто для театра пишет, должен знать,
Что развлекая, надо поучать [303].

Комедия должна изображать то, что происходит в действительности. Ее действие тогда покажется убедительным, когда оно будет правдоподобным.

Главная задача драматурга — правильно изобразить характеры персонажей. Бен Джонсон человек того поколения, которое стремилось применить к драме законы тогдашней науки. Он считал, что изображение человека должно соответствовать тому, как понимает природу человека наука. В те времена еще считались вполне научными некоторые древние положения о «юморах», особых жидкостях, флюидах в человеческом организме, которые будто бы определяют склонности человека. Эту теорию Джонсон делает основой своего определения разных человеческих типов и настроений.

---

[301] «Генрих V», акт II, Пролог. Пер. Е. Бируковой.
[302] «У всякого свои причуды», Пролог. Строки переведены М. Заблудовским.
[303] «Эписин, или Молчаливая женщина», Пролог. Строки переведены мной.— *А. А.*

В прологе к комедии «Все без своих причуд» (1599, пролог написан позже) Бен Джонсон излагает свою теорию юморов в стихах:

В теле человека
Желчь, флегма, меланхолия и кровь,
Ничем не сдержанные беспрестанно
Текут в свое русло, и их за это
Назвали humours. Если так, мы можем
Метафорически то слово применить
И к общему расположенью духа:
Когда причудливое свойство, странность
Настолько овладеет человеком,
Что, вместе слив, по одному пути
Влечет все помыслы его и чувства,—
То правильно назвать нам это — humour [304].

Перевод термина humour на русский язык представляет трудности, так как в современном языке ему нет соответствия. Мы пользуемся словом «юмор» в том смысле, какой придавал ему Бен Джонсон. «Причуда», «странность», «настроение» — таковы эквиваленты джонсоновского юмора. Мы связываем их с юмором в обычном смысле (как разновидность смешного) лишь в тех случаях, когда то или иное поведение персонажа возбуждает смех. Однако Джонсон реже склонен к добродушному смеху, чем к смеху сатирическому. Поэтому при пользовании понятием «юмор» необходимо иметь в виду, что речь идет не столько о смешном, сколько о чем-то характерном для данного персонажа.

Исчерпывающую и очень точную характеристику «юморов» у Бена Джонсона дал М. Заблудовский, рассуждение которого на эту тему мы приводим целиком: «Джонсон в своей теории «юмора» опирается на учение старой физиологии о четырех темпераментах — холерический, меланхолический, флегматический и сангвинический,— соответствующих четырем элементам (горячий, холодный, влажный и сухой) и определяемых соотношением и пропорцией этих элементов. Следовательно, нельзя рассматривать humour в понимании Джонсона просто как чудачество, нелепую эксцентричность героя. «Юмор» — определяющая черта характера, которая настолько подчиняет себе человека и, будучи доведена до крайности, делает героя комическим персонажем. Характеры Джонсона одержимы господствующей страстью, или «юмором»: одни выступают как вечные рабы своей страсти, другие временно подпадают под ее власть. Нередко у Бена Джонсона «юмор» — это внешнее, наносное, неприсущее природе человека свойство, а иногда даже доведенная до нелепости добродетель.

Эта теория носила двойственный характер. С одной стороны, она явилась базой для комедии нравов Джонсона и для его бытовой

[304] «Все без своих причуд», Пролог. Строки переведены М. Заблудовским.

реалистической сатиры; с другой стороны, она превращала характер на сцене в одностороннее изображение какой-либо страсти или порока. Эта рационалистическая теория позволяла комедии более непосредственно отражать различные пороки современного общества, но в то же время ограничивала и сужала образ героя. Усиливая актуальность комедии, эта теория лишала ее всего многообразия жизненной реальности, понимаемой в более широком смысле. Как следствие этого драматургия Джонсона утратила не только героический характер народного театра, но и жизненную противоречивость, конфликтность, страстность шекспировской драматургии, изображавшей героев-титанов....

Герой Джонсона со своей господствующей страстью превращается сплошь и рядом просто в олицетворение того или иного порока или добродетели. Это подчеркивается даже его именем, которое часто включает характеристику персонажа... Особенно широко применяется этот прием сатирической характеристики в комедии «Вольпоне», где герои наделены аллегорическими именами, заимствованными из животного царства» [305].

Эта определенность типов действующих лиц утверждается Джонсоном в соответствии с требованиями «Поэтики» Горация, которого он тщательно изучал и даже написал свой комментарий к его трактату об искусстве поэзии. К сожалению, рассуждение Бена Джонсона погибло. Оно было написано в форме диалога между самим Джонсоном и поэтом Джоном Донном. Бен Джонсон защищал здесь свое право отклоняться от точного следования предписаниям Горация, что должно было, по его мнению, объяснить особенности комедии «Варфоломеевская ярмарка» [306].

Поскольку содержание диалога Джонсона нам неизвестно, остается ограничиться замечаниями, содержащимися в «Открытиях». Джонсон признает основательность мнения Горация о том, что Теренций создал образцовые комедии, но отказывается присоединиться к его осуждению Плавта.

Комментируя высказывания древних, Бен Джонсон заключает, что целью комедии отнюдь не является возбуждение смеха. Он отвергает фарсовый комизм. В особенности возмущает его то, что Аристофан вывел в смешном виде мудреца Сократа. Такое театральное остроумие не нравится Джонсону потому, что осмеянию подвергается достойный человек, тогда как комедия должна осмеивать лишь то, что заслуживает осуждения.

Замечания такого рода были вызваны, по-видимому, не размышлениями о давно прошедших временах, а современным опытом. Джонсон несомненно имел в виду цинизм и нравственное безразличие аристократической комедии конца английского Возрожде-

---

[305] М. Заблудовский. Бен Джонсон.— В кн.: «История английской литературы». М., т. I, вып. 2. Изд. АН СССР, 1945, стр. 84—85.

[306] Ben Jonson, ed. by C. H. Herford and P. Simpson, vol. II. Oxford, 1925, p. 450.

ния, когда осуждал комикование, не содержавшее ни истины, ни добрых намерений. Он представлял себе, как презрительно относится к комедии, проникнутой благородными идеями, какой-нибудь аристократ, который мог бы сказать: «Плевать на все это! Вы хотите нас поучать и образовывать? А зачем нам, благородным людям, знать что-либо, кроме скачек и охоты?» [307]

Мы видим, таким образом, что Бен Джонсон до конца оставался сторонником комедии, утверждающей посредством критики пороков общества высокие гуманистические истины. В обращении к «Читателю», предпосланному трагедии «Сеян», Бен Джонсон высказывает свои взгляды на трагедию. При всей краткости его суждений, они открывают нам немало. Джонсон считает нужным отметить отступления от классических канонов трагедии. Этих отступлений два, во-первых, отсутствие хора. Джонсон говорит, что отказался от него, потому что опыт доказал неприменимость его в условиях современного театра. Никто, по его словам, не справился с задачей оправдать участие хора в действии современной трагедии. Во-вторых, как говорит сам Джонсон, «бесполезно также или невозможно в наши времена и при тех слушателях, каким обычно играют пьесы, соблюдать древний стиль или великолепие драматических поэм, с сохранением удовольствия для народа» [308].

Но, не следуя внешним приемам античной трагедии, Джонсон все же придерживается тех принципов, которые составляют сущность трагедии; а она состоит «в правильности трактовки, достоинстве лиц, важности и возвышенности речей, полноте и частости сентенций» [309].

Высказывания Бена Джонсона интересны в том отношении, что показывают невозможность примирить требования догматической поэтики ренессансного классицизма с вкусами публики, для которой писали драматурги общедоступного театра. В Англии полностью победила форма драмы, созданная на подмостках народного театра. Даже при дворе играли пьесы именно такого рода.

До Англии доходили и отголоски тех теорий итальянских гуманистов, которые отступали от классических правил. В частности, известной стала теория трагикомедии, выдвинутая Гварини. В предисловии к своей пасторальной драме «Верная пастушка» (1608) Джон Флетчер дал заимствованное у Гварини определение трагикомедии: «Трагикомедия получила свое название не от того, что в ней сочетается веселье и убийства, а оттого, что в ней нет изображения смертей, поэтому она не является трагедией, но героям иногда угрожает смерть, и поэтому она не превращается в комедию» [310].

---

[307] B. Jonson. The Works, ed. by W. Gifford, London, 1873, p. 764.

[308] Б. Джонсон. Драматические произведения, т. 1. М.— Л., 1931, стр. 114.

[309] Там же.

[310] F. Beaumont, J. Fletcher. The Works, ed. by A. Glover., Oxford, vol. II, 1905, p. 522.

Жанр трагикомедии стал популярен. Сам Шекспир внес в развитие его свою лепту такими пьесами, как «Зимняя сказка», «Цимбелин» и «Буря». Однако краткой сентенцией Флетчера и ограничилась вся разработка теории этого жанра. Английские драматурги плодотворно занимались творчеством, не заботясь о том, чтобы теоретизировать по поводу своих пьес. Во всяком случае, литературного оформления их взгляды не получали, хотя, по-видимому, в узком кругу им доводилось рассуждать и спорить о вопросах драматургии, о чем свидетельствует известный рассказ Т. Фуллера, сообщавшего, что Бен Джонсон часто спорил с Шекспиром.

Споры между драматургами были нередким явлением в ту эпоху. Самый прославленный из них — «поэтомахия» или «война театров», дискуссия между Беном Джонсоном, с одной стороны, и Марстоном и Деккером, с другой. Полемика велась в пьесах, которые они писали, вставляя в действие эпизоды, содержавшие выпады друг против друга. Предметом спора был вопрос об общем направлении драматургии. Марстон и Деккер отстаивали развлекательность театра, Джонсон выдвигал на первый план поучительность.

Бен Джонсон более других боролся за достоинство театра, который считался многими низшим видом зрелища. В частности, Джонсон отстаивал литературные достоинства пьес, с чем отнюдь не все драматурги были согласны. Так, Марстон в предисловии к пьесе «Фавн» (1606) заявлял: «Комедии пишутся для того, чтобы их произносили, а не читали». Некоторые другие драматурги, как например, Джон Уэбстер, не без основания утверждали, что пьесы проигрывают от того, что с ними знакомятся в чтении, а не в представлении на театре. Отстаивая значение пьес как литературы, Джонсон впервые в истории английской драмы того времени издал собрание своих сочинений, дав им общее название «Произведения» (The Works), над чем современники потешались, считая пьесы несерьезными явлениями литературы.

Джонсону пришлось также отстаивать права драматургии в споре с художником и архитектором Иниго Джонсом, когда они вместе создавали придворные представления пьес-масок. Джонс считал главным художественным элементом свои декорации, а Бен Джонсон — поэтический текст и настаивал на том, что зрители в театре должны не столько смотреть, сколько слушать.

Итак, теоретические высказывания, оставшиеся от эпохи Шекспира, лишь в малой степени приближают нас к пониманию всего художественного богатства драматургии того времени. Теория в те времена безусловно была намного беднее и отставала от практики драматургии.

Глава 7

ВЫСКАЗЫВАНИЯ ПИСАТЕЛЕЙ О ДРАМЕ В «ЗОЛОТОЙ ВЕК» ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. *Испанская драма от Возрождения до барокко*

Для Испании Возрождение началось после завершения реконкисты (1492), то есть окончательного освобождения страны от мавров. Национальные традиции в сочетании с влиянием итальянского гуманизма открыли путь новой литературе и новой драме.

Как и в Англии, драматическое искусство достигло в Испании необыкновенного расцвета. Оно стало подлинно народным искусством, хотя, конечно, испытывало постоянное воздействие церкви, которая была очень большой идеологической силой и держала театр под постоянным контролем. Бывали периоды особенно жестоких гонений и даже годы, когда театральные представления полностью запрещались. Но испанский театр выдержал все испытания. Часто актеры и драматурги шли на компромиссы, отстаивая само существование театра. Они в большом количестве ставили пьесы религиозно-поучительного содержания, оправдывая тем самым театр в глазах церкви. Но даже при всем том, что церковь была в Испании особенно могущественна, в стране получила развитие замечательная светская драматургия, выразившая чаяния народа, идеи гуманистов и давшая яркую картину нравов страны, занимавшей тогда первое место среди государств Европы по своему богатству, военной мощи и политическому значению.

«Золотой век» испанской драмы делится на четыре периода. Первый, от 1492 года до 70-х годов, был периодом подготовительным. В течение первой половины XVI века произошло становление светского театра и зарождение народно-гуманистической драматургии. Родоначальником испанского театра нового времени стал Хуан де ла Энсина, который в конце XV — начале XVI века написал ряд пьес, названных им эклогами. Затем явились португалец Жиль Висенте, писавший по-испански, и Торрес Нааро, создавшие значительный по объему репертуар новой драматургии. Начальная пора испанского ренессансного театра завершается творчеством Лопе де Руэда (ум. 1565).

Драматургия театра первой половины XVI века выросла в основном из народной фарсовой традиции. Она вобрала и какие-то

элементы морализаторских представлений. Пьесы площадного театра были невелики по объему. Они представляли собой небольшие истории комического, бытового и авантюрного характера.

В последние десятилетия XVI века начинается преобразование испанской драмы. Оно происходит под влиянием гуманистов, призывающих последовать примеру итальянцев и учиться искусству драмы у древних. Испанские сторонники классицизма Педро-Симон Авриль, Херонимо Вермудес, Кристоваль де Вируэс тщетно пытались привить народному театру формы драмы, заимствованные у классиков античности и у представителей итальянской «ученой» драмы. Если классицисты и не победили, все же они помогли овладеть рядом приемов, не известных народной драме, и расширили художественные возможности драматического искусства, чем и воспользовался Лопе де Вега, начавший писать для театра в 1588 году и ставший на четыре десятилетия повелителем испанской сцены. Лопе де Вега создал огромное количество пьес, составивших основу репертуара столичной и провинциальной сцены. Его творчество было вершиной ренессансной драматургии.

Но уже в начале 20-х годов XVII века безраздельное царство Лопе де Вега кончилось. Изменился характер драматургии, ренессансный стиль драмы стал уступать место маньеризму, наиболее ярким выразителем которого был Тирсо де Молина. С появлением Кальдерона начинает формироваться новое течение испанской драмы, получающее преобладание уже в 40-х годах XVII века,—драма барокко. Смертью Кальдерона в 1681 году завершается «золотой век» испанской драмы, когда возникли замечательные образцы драматического искусства, отразившие духовную жизнь страны в самый блестящий период ее исторического развития.

§ 2. *Высказывания испанских драматургов о своем искусстве*

Обращаясь к сочинениям о драме, возникшим на испанской почве в XVI—XVII веках, мы вынуждены заметить, что картина здесь была такая же, как в Англии: огромное количество пьес, богатство художественных направлений в драме и сравнительно небольшое количество теоретических высказываний об искусстве, занявшем первое место в тогдашней духовной жизни народа. Как и их английские собратья, испанские драматурги уделяли больше внимания творчеству, чем рассуждениям о своем искусстве. Все же они были более щедры на высказывания, чем их английские собратья. Как мы увидим, о драме в Испании писали не столько гуманисты-теоретики, сколько сами авторы пьес.

Первый из них — Торрес Нааро, издавая в 1517 году сборник произведений «Пропалладия», предпослал ему вступление, содержавшее теоретические рассуждения о драме. Нааро считает для

себя обязательным сослаться на авторитеты Цицерона, Акрона и Горация. У первого он заимствует определение комедии как зеркала нравов. Из Акрона им извлекаются определения типов пьес и разделение их на такие части, как протазис, катастрофа, пролог и эпитазис. Но тут же Нааро отмечает, что Гораций делил пьесы на пять актов.

Вся эта ученость, собственно говоря, не очень нужна Торресу Нааро. Что бы ни утверждали писатели античности, он придерживается правил, выведенных из собственного опыта. Для него существует всего-навсего один драматический жанр — комедия. Сущность ее Нааро определяет формулой: «Комедия есть искусное и остроумное сочетание замечательных и, в конце концов, веселых событий, изображенное в лицах»[311]. Такая комедия допускает введение серьезных мотивов, требуя лишь того, чтобы развязка была благополучной. Это определение комедии становится краеугольным камнем всей испанской народной драмы. Оно настолько широко, что подходит ко всем светским пьесам Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона.

Из всех классических предписаний Торрес Нааро сохраняет одно — пятиактное деление. Он считает его необходимым, советуя, однако, именовать части пьесы не актами, а хорнадами (днями). Количество действующих лиц может варьироваться от шести до двенадцати. Если их будет меньше шести, пьеса станет похожей на пантомиму, если больше двенадцати, то зрители могут запутаться.

Необходимое условие хорошей комедии — соблюдение декорума, то есть соответствия. Например, слуга не должен говорить как сеньор, и наоборот. Если события, происходящие на сцене, мрачны, то автор должен уметь возбудить печаль. Точно так же веселые происшествия должны вызывать смех зрителей.

Торрес Нааро делит все комедии на два вида: комедии реальные (comedia a noticia) и комедии фантастические. Реальные комедии имеют дело с тем, что на самом деле происходит в действительности, тогда как комедия фантастическая строится на сюжетах вымышленных. Впрочем, и вымысел должен быть настолько правдоподобным, чтобы обладать хотя бы видимостью истины. Уточняя приведенное деление комедий, можно сказать, что Торрес Нааро к первому типу относил произведения, основанные на происшествиях, действительно имевших место, а ко второму такие сюжеты, которые хотя и не имели места в действительности, тем не менее могли бы произойти. Иначе говоря, фантазия не есть для Нааро вымысел, не имеющий ничего общего с действительностью, а лишь событие правдоподобное, хотя и не происшедшее на самом деле.

Не останавливаясь на сочинениях, излагавших поэтику драмы в духе итальянских ренессансных теорий, обратимся к драматургу

---

[311] Цит. по: Д. К. Петров. Заметки по истории староиспанской комедии, ч. I. СПб., 1907, стр. 335.

Хуану де ла Куэва, который стремился примирить принятую теоретиками гуманизма теорию драмы с практикой испанского национального театра. В «Послании богу Мому», которым Хуан де ла Куэва предварил первый том своих пьес (1583), всячески подчеркивается, что классическая древность является образцом во всех отношениях и в том числе для драматургов. Драматическую поэзию он делит, в отличие от Нааро, на два вида: трагедию и комедию. Комедию он определяет известной формулой Цицерона. Трагедия же имеет своим предметом «героические деяния славных мужей». Цель драмы — поучение. Как трагедия, так и комедия должны содействовать исправлению пороков и поощрению добродетели.

Хуан де ла Куэва не был, однако, строгим классицистом. Придерживаясь в теории ортодоксальных взглядов, он в драматургической практике занял позицию промежуточную между последовательными классицистами и сторонниками национальной традиции. А в стихотворном трактате «Образцовая поэтика, или Испанское искусство поэзии», написанном уже в конце деятельности, Хуан де ла Куэва наряду с положениями, соответствующими ученым поэтикам, выдвигает положения, рожденные практикой испанского театра и его собственной драматургией.

От Аристотеля он воспринимает принцип подражания как основу искусства. Ему он следует и в требовании правдоподобия. Ряд правил почерпнут им из Горация, итальянских и испанских трактатов, но тут же он позволяет себе отклонения. Хуан де ла Куэва приписывает себе особые заслуги в обновлении испанской драмы. По его словам, он первый вывел на сцене королей и богов. Он даже говорит, что первым изобрел термин хорнада (вместо «акта»), хотя, как мы знаем, его ввел Торрес Нааро. Более обоснованной является другая претензия де ла Куэвы — сокращение числа хорнад в пьесе с пяти до четырех. Правда, как отмечает Г. Чейтор, уже до Хуана де ла Куэвы драматург Карвахаль создал одну пьесу с четырехактным делением, но благодаря де ла Куэве это деление утвердилось на значительный период, пока оно не было сокращено до трех хорнад в пьесах Лопе де Вега и всех остальных драматургов «золотого века» [312].

Другое важное нововведение Хуана де ла Куэвы использование в драму испанских национальных легенд и преданий. Если в начале трактата Куэва всячески призывал следовать образцам античности и, особенно, поучениям Аристотеля и его новейших толкователей, то в третьей песне он высказывается за то, чтобы классицистская поэтика не стесняла авторов. Пьесы античных классиков представляются ему скучными, и ничуть не лучше их старые испанские драматические произведения. А новая драма его удовлетворяет, как удовлетворяет она и вкусы публики.

---

[312] H. J. Chaytor (ed.). Dramatic Theory in Spain. Cambridge, 1925, p. 6.

Достоинство новой испанской драмы Хуан де ла Куэва видит прежде всего в богатстве событий, которые она изображает. Драматурги научились создавать сложную интригу. Запутанная фабула, по его мнению, гораздо лучше фабулы, основанной на единстве действия. Занятная завязка, запутанная интрига и умелая развязка — эти три элемента достигли в испанской драме большого совершенства [313].

Признавая, что испанская комедия (под этим термином Куэва подразумевает всю светскую драматургию) строится не по правилам античной драмы, Куэва находит этому объяснение: изменились нравы и понятия, современные испанцы не в состоянии понять законы античной драмы. Испанские писатели старались одно время привить отечественной драматургии классические приемы, но это не дало значительных плодов. Новое время требует своей поэзии. Поэтому на испанской сцене появляются и цари, и простолюдины, а сюжеты пьес разнообразны, касаясь то любовных историй, то исторических событий, то религиозных легенд.

Взгляды Куэвы завоевали большое количество сторонников. Однако один из испанских писателей начала XVII века решительно осудил современную ему испанскую комедию. То был Мигель Сервантес, прославленный автор «Дон Кихота», выступавший также на поприще драматургии. В 48-й главе романа Сервантеса мы находим обширные рассуждения о современной ему драме. Он вкладывает в уста каноника похвалу драмам, написанным более или менее согласно правилам классицизма. Это — «Изабелла», «Филида» и «Александра» Луперцио Архенсолы, «Наказанное бессердечие» Лопе де Вега, «Влюбленный купец» Агиллара, «Благосклонная неприятельница» Торреги, и в этот перечень Сервантес включил свою собственную трагедию «Нумансия».

Его приговор испанской народно-гуманистической драме с романтическими и авантюрно-приключенческими сюжетами безоговорочно суров: «Все или большая часть современных комедий с историческими или вымышленными сюжетами — сплошной вздор...; это — уроды без ног и без головы, а толпа тем не менее смотрит их с удовольствием и одобряет, считая превосходными, хотя они весьма далеки от совершенства; авторы, сочиняющие их, и актеры, их разыгрывающие, утверждают, что они должны быть таковыми, ибо публика любит такую манеру, и что комедии, в которых интрига и фабула развиваются согласно правилам искусства, удовлетворяют всего каких-нибудь трех-четырех понимающих людей, а все остальные зрители лишены способности оценивать их художественность...» [314]

---

[313] Д. К. Петров. Указ. соч., стр. 399—402; H. J. Chaytor (ed.). Dramatic Theory in Spain, p. 6—14.

[314] М. Сервантес. Дон Кихот, пер. под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, т. 1. Л., 1929, стр. 752.

Мнению каноника, в уста которого вложена эта тирада, вторит священник, говорящий, что комедии такого рода столь же ненавистны ему, как и рыцарские романы, сбившие с толку Дон Кихота. Они не соответствуют классическому определению комедии: «По словам Туллия, комедия должна быть зеркалом человеческой жизни, примером нравов и образом истины, а те комедии, что ныне идут на сцене, суть зеркала нелепости, примеры глупости и образы сладострастия» [315].

В романе Сервантеса осуждается нарушение в этих комедиях правил единства времени и места. Это сделано почти в тех же выражениях, что и в трактате англичанина Сидни «Защита поэзии». Персонаж Сервантеса восклицает: «Может ли в этом деле быть большая несообразность, чем когда в первой сцене первого акта нам показывают ребенка еще в пеленках, а во второй выводят его уже взрослым, бородатым мужчиной? Не нелепо ли изображать старика — отважным, юношу — трусливым, лакея — ритором, пажа — советчиком, короля — поденщиком, а принцессу — судомойкой? А что вы скажете о соблюдении закона времени, в течение которого могут или могли произойти изображаемые в комедии события? А раз я видел одну пьесу, первый акт которой начался в Европе, второй в Азии, а третий закончился в Африке...» [316]

Далее следуют протесты против анахронизмов, смешения исторической правды и вымысла, нагромождения чудес и всяких невероятных происшествий: «Все это делается в ущерб истине, наперекор истории и навлекает позор на испанских писателей...» [317]

Речь не идет о том, чтобы лишить комедию развлекательности. Но, следуя Горацию, развлечение надо сочетать с поучением: «после представления искусной и правильно построенной комедии зритель уходит из театра, развлеченный шутками, вразумленный моралью, восхищенный происшествиями, умудренный рассуждениями, предупрежденный против плутней, наученный примерами, возмущенный пороком и влюбленным в добродетель,— ибо хорошая комедия должна пробудить все эти чувства в самой грубой и тупой душе» [318].

Впрочем, есть один автор, который исключен из числа тех, к кому относятся все приведенные выше обвинения. Это Лопе де Вега, названный здесь «величайшим писателем нашего королевства». Но похвалы относятся не к сюжетам комедий Лопе, а к его языку и стилю. Что же касается содержания его пьес, то о нем сказано: «Комедии эти славятся на весь мир, и тем не менее только немногие из них, а вовсе не все, достигают вершины совершенства из-за того, что автор их склонен приспособляться к вкусу актеров» [319].

---

[315] М. Сервантес. Дон Кихот, пер. под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, т. 1. Л., 1929, стр. 752.
[316] Там же.
[317] Там же, стр. 753.
[318] Там же, стр. 754.
[319] Там же, стр. 755.

Лет десять спустя после опубликования I тома «Дон Кихота» (1605), издавая свои «Восемь комедий и восемь новых интермедий» (1615), Сервантес несколько иначе подошел к оценке испанской драматургии. В предисловии он с похвалой говорит о создателях репертуара народной сцены Торресе Нааро и Лопе де Руэда, по-прежнему хвалит классицистов, но тут же восхваляет Лопе де Вега, называя его «самодержцем театральной империи» и «чудом природы». Заодно Сервантес отдает должное новому поколению драматургов и хвалит «мягкость и нежность дона Гильена де Кастро,... пышность, живость, блеск и великолепие комедий Луиса Валеса де Гевара» и других авторов [320]. Снисходительность по отношению к драматургии, которую он раньше осуждал, по-видимому, может быть объяснена тем, что сам Сервантес в названном сборнике выступил с пьесами, не укладывавшимися в классицистские каноны. Кроме того, уже было бесполезно настаивать на правилах классицизма. Испанский театр полностью подчинился новой форме драмы.

Это признал и величайший мастер ее Лопе де Вега, написавший в 1609 году стихотворный трактат «Новое руководство к сочинению комедий». Лопе создал его в ответ на предложение Мадридской Академии высказать свое суждение о том, какими должны быть образцовые пьесы. Обращаясь к ученой аудитории, Лопе понимал, что ее в первую очередь интересует его отношение к классическим правилам. Поэтому начинает он с униженного признания:

Я себя на всю страну ославил,
Тем, что комедии писал без правил [321].

Тут же Лопе считает нужным сообщить, что делал это отнюдь не по неведению. Еще будучи школьником, в девятилетнем возрасте, он узнал классические правила композиции драмы, но, пишет он, теперь комедии стали сочинять не так, как их сочиняли в древности. Несколько пьес, по его словам, он «по правилам искусства написал», но на сцене имеют успех пьесы другого рода — «чудища, чья показная роскошь к себе и чернь и женщин привлекает». Лопе признается, что он хочет успеха своим пьесам, поэтому, приступая к сочинению их, поступает так:

На шесть ключей законы запираю,
Бросаю прочь Теренция и Плавта,
Чтоб не слыхать укоров их (ведь часто
Из книг немых несется голос правды),
И так пишу, как сочинять в обычай
Ввели искатели рукоплесканий [322].

---

[320] М. Сервантес. Избранные произведения. М.—Л., 1933, стр. 129—133.

[321] «Новое руководство к сочинению комедий». Перевод О. Румера. Полностью опубликовано в кн.: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», сост. С. Мокульский, т. 1, стр. 321.

[322] Там же, стр. 321.

Но сейчас Лопе пишет не комедию, а трактат, и он явно заглядывает в ученые сочинения. В тексте он почти дословно цитирует и перелагает старинный трактат Элия Доната и новейшую «Поэтику» Робортелло. Он делает это затем, чтобы продемонстрировать свою осведомленность, а также и потому, что, как он пишет, хочет пройти «меж крайностей» строгого соблюдения правил и полного пренебрежения ими. Подчас защищаться приходится уже не только от педантов, но от недовольства властей. Так, король Филипп выразил недовольство тем, что на сцене выводили королей. Тут ссылка на античность приходит Лопе на помощь. Ведь Плавт изображал в «Амфитрионе» самого Юпитера.

Правила осуждают смешение трагического и комического:

Но смесь возвышенного и смешного
Толпу своим разнообразьем тешит.
Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно [323].

Лопе согласен, что фабула должна быть единой:

Она должна такою быть, чтоб часть
Была в ней неразрывно с целым слита [324].

Это не означает, однако, что действие пьесы следует ограничить

Нет нужды соблюдать границы суток,
Хоть Аристотель их блюсти велит [325].

Действие должно протекать в наивозможно более краткий срок. Но если оно происходит в течение долгих лет, фабулу надо строить так, чтобы годы протекали не на самой сцене, а приходились на перерыв между актами. В течение каждого акта события должны длиться не дольше суток.

С самого начала пьесы зрителя уже должна захватить интересная завязка. Развитие драматических событий Лопе считал нужным строить так, чтобы завязка не наступала преждевременно, иначе публика покинет театр еще до конца пьесы.

Язык в комедии простым быть должен...
...Но если кто из действующих лиц
Советует, корит иль убеждает,
Приподнятой пусть будет речь его...
Речь короля должна быть королевским
Достоинством полна; речь старика
Пусть рассудительность таит и скромность;
Любовники пусть чувствами своими
У слушателей трогают сердца [326].

[323] «Новое руководство к сочинению комедий», стр. 323.
[324] Там же.
[325] Там же, стр. 323.
[326] Там же, стр. 324—325.

Такими положениями и наполнено руководство Лопе. Он заключает его словами, что комедия —

Покажет все, чем наша жизнь полна [327].

Лопе замечает в одном месте, что комедия должна быть правдоподобной, но не развивает этого положения. В его устах это скорее отписка, чем действительный художественный принцип. Достаточно вспомнить сюжеты многих его пьес, чтобы убедиться в том, насколько не связывал себя Лопе-драматург правдоподобием. Однако он не пренебрегал бытовой правдой. Она входила как один из элементов в сложную систему его творчества, допускавшего все, что могло содействовать возбуждению интереса публики.

При всем том, что трактат Лопе де Вега лишен философско-эстетической глубины, он все же является ценным документом. Это — декларация прав народно-гуманистической драмы, свод ее важнейших приемов, как они были сформулированы величайшим драматургом Испании.

Последователи Лопе сохраняли верность тем принципам, которые он изложил в своем трактате. Рикардо де Турья в «Апологии испанских комедий» (1616) отвергает нападки сторонников строгого разделения жанров, говоря, что смешение их составляет самое существо испанской комедии. «Ни одна из комедий, которые представляются в Испании, не является комедией, а только трагикомедией, которая представляет собой смешение комического и трагического жанра, заимствуя у первого частные события, смех и остроумие, а у второго — важных особ, величественные события, ужас и сострадание, и...никому подобная смесь не кажется неестественной, ибо ни природе, ни поэтическому искусству не противоречит сочетание в одном и том же повествовании особ высоких и низких» [328].

Ссылкой на вкус народа Турья оправдывает и нарушение правил единства места и времени. При этом он делает одно любопытное замечание, свидетельствующее о глубоком понимании им художественной природы испанской комедии. «Испанскому характеру, пишет он, больше подходит живопись, чем повествование. Говорю это потому, что картина представляет сразу все, что на ней изображено...» [329] Из всего сказанного об испанской драме ее современниками и создателями это самая плодотворная мысль. Действительно, живописность составляет характернейшую особенность художественного метода испанской драмы и, добавим, также драмы английской. Впоследствии критик-романтик А. В. Шлегель провозгласит живописность основой ренессансной драмы.

---

[327] Там же, стр. 327.
[328] Там же, стр. 340.
[329] Там же.

Тирсо де Молина в предисловии к комедии «Стыдливый во дворце» (1624) повторяет многие положения Лопе де Вега и Рикардо де Турья. Как и они, он касается вопроса о том, почему в одной пьесе изображаются лица высокого и низкого звания. Упорство, с каким ставили этот вопрос испанские авторы, показывает, что дело было не только в педантизме классицистов. Можно с несомненностью говорить о том, что гуманисты сломали сословные рамки жанров трагедии и комедии, и именно это возбуждало недовольство. Вопрос, таким образом, выходил за рамки поэтики и приобретал социальное значение; особенно остро это ощущалось в Испании с ее старинной знатью, рангами дворянства и прочими социальными градациями в обществе.

Один из критиков пьесы Тирсо де Молина обвинял его в том, что он отклонился от исторической истины, как она изложена в летописях, давших основу сюжета. На это Тирсо ответил возмущенным восклицанием: «Как будто свобода Аполлона может быть ограничена историческими фактами и недопустимо водружать на фундаменте подлинных исторических данных сооружения своего творческого вымысла!»[330] Строго говоря, можно было бы сказать, что Тирсо де Молина всего лишь повторил положение Аристотеля о том, что поэзия философичнее истории. Но едва ли он имел в виду это. В данном случае Тирсо де Молина отстаивал право на романтический вымысел, а не более глубокую правдивость своего сюжета по сравнению с частным историческим случаем. Высказывание Тирсо де Молина принадлежит к тому ряду суждений, в которых драматурги оправдывали свое стремление к творческой свободе и независимости от классицистских догм. В Испании это не осталось только декларацией. Десятилетиями театр развивался согласно своим внутренним законам и, не стесняемый догматическими правилами поэтики, достиг замечательных художественных успехов.

---

[330] «Новое руководство к сочинению комедий», стр. 337.

Часть 4

КЛАССИЦИЗМ XVII ВЕКА

Глава 1

ФОРМИРОВАНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА

§ 1. *Классическая драматургия Франции XVII века*

Как мы видели, на протяжении второй половины XVI века во Франции шла борьба классицистских и антиклассицистских тенденций в драме. В конце века победа досталась той драматургии, которая отказалась от канонов античности. Наиболее полное выражение это получило в творчестве Александра Арди, постоянного драматурга труппы Леконта, выступавшей в театре Бургундского отеля.

На протяжении тридцати лет своей драматургической деятельности Арди создал около 700 пьес. Из них дошло лишь сравнительно небольшое количество, но их достаточно, чтобы судить о характере его творчества в целом. Арди — драматург, ставивший выше всего успех у публики, вкусам которой он отвечал своими произведениями, богатыми внешними событиями. Он подобен испанским и английским драматургам конца XVI — начала XVII века, ибо, как и они, не придерживался правил поэтики классицизма, стремясь к живости действия и ярким театральным эффектам. По-видимому, особенно удавались ему пьесы смешанного жанра — трагикомедии. Он писал также пасторали, и в этом жанре имел последователей в лице драматургов Ракана и Гомбо. После Арди драматургом Бургундского отеля стал Ротру, отличавшийся большой плодовитостью.

Эти и подобные им авторы принадлежали к течению, которое имеет теперь в научной литературе два обозначения. Для того, чтобы отличить их от классицистов, писателей этого направления называли представителями барокко в драме. В недавнее время стиль барокко был признан явлением более позднего времени. Теперь различают, по меньшей мере, два этапа в развитии искусства после Ренессанса — маньеризм и барокко[1].

Однако классицизм не был вытеснен совершенно. Идеи, возникшие в эпоху Возрождения, продолжали находить сторонников.

[1] См. об этом статью, названную выше, стр. 103, прим. 19.

К числу их принадлежал Жан де Мере, чья «Софонисба» (1634) была одним из первенцев классицистской трагедии в XVII веке. Классицизму в драме прокладывал путь классицизм в поэзии. Важнейшее значение для развития французского классицизма имела деятельность Франсуа Малерба, поэта и теоретика, восставшего против эпигонов Плеяды и выдвинувшего идеи, составившие фундамент классицистской теории поэзии во Франции. Однако торжество идей классицизма не было ни повсеместным, ни всеобъемлющим. Классицизм утверждался в борьбе с теми школами поэзии и драмы, которые отстаивали свободу от правил и не считали обязательным ориентироваться на античные образцы.

30-е годы XVII века стали началом новой великой эпохи в истории французской литературы. Это был как бы второй ренессанс французской литературы. Если гуманистическая литература XVI века оставила наиболее значительные плоды в поэзии и прозе, то XVII век отмечен в первую очередь блестящим развитием драматургии.

В начале второй трети XVII века во Франции возникает драматургия, которой было суждено занять видное место в истории национальной культуры и в развитии мировой драмы. Ее три корифея — трагики Корнель и Расин и комедиограф Мольер — создали произведения, надолго ставшие образцами драматического искусства. Завоевав признание уже при жизни, эти писатели в XVIII веке были как бы канонизированы и на протяжении более чем столетия определили весь характер европейской драмы. В XVIII и даже в начале XIX века им подражали почти во всех европейских странах, включая и те, которые ранее имели богатую драматическую литературу. Так было, например, в Испании и Англии. Классики драматургии этих стран были вытеснены французскими авторами. В Англии Шекспира переделывали на манер французской драмы.

Эта блестящая пора французской драмы вошла в историю литературы и театра под названием эпохи классицизма. Термин «классицизм» был введен не самими деятелями литературы XVII века. Он не встречается в таком смысле и в XVIII веке. Как обозначение литературной школы и художественного метода термин «классицизм» был создан романтиками. Им же принадлежала формулировка особенностей этого направления литературы. Поскольку именно романтики заложили основы современного литературоведения, их оценка XVII века прочно вошла в историю литературы, драмы и театра. Любой исследовательский труд и уж, конечно, все учебные пособия придерживаются установившегося полтора века назад мнения, что XVII век — век классицизма, и свое наиболее полное выражение этот стиль получил во Франции.

Утвердившиеся в настоящее время представления о классицизме ясно и точно сформулированы в наших энциклопедиях. «Классицизм,— сказано в Краткой литературной энциклопедии,— стиль

в европейской литературе XVII — начала XIX века, опирающийся на культ античности и разума и исполненный обобщенных образов без конкретно индивидуальных особенностей. Верховным судьей прекрасного классицисты объявили «хороший вкус», обусловленный «вечными и неизменными» законами разума; образцом и идеалом воплощения разума и «хорошего вкуса» они признавали античное искусство и поэтики Аристотеля и Горация. Эстетика классицизма нормативна; «неорганизованному» вдохновению и своевольной фантазии противопоставлялась дисциплина творчества, строгое соблюдение «объективных», вечно значимых и якобы независимых от человека эстетических законов и правил. Считая источником красоты гармонию Вселенной, эстетика классицизма ставила перед художником задачу привносить эту гармонию в изображение действительности, превращая природу в «прекрасную природу». «Подражание природе», правдоподобие — другое название для вещей, какими они должны быть согласно Разуму. Природа, подлежащая художественному изображению, должна быть подвергнута тщательному отбору — это по сути дела человеческая природа, взятая лишь в ее сознательных проявлениях. Жизнь, ее безобразные проявления должны предстать в искусстве облагороженными, эстетически прекрасными. Но эстетическое наслаждение не самоцель: оно лишь— путь к совершенствованию человеческой натуры» [2].

Далее: «Из общих эстетических установок классицизма вытекают конкретные требования его поэтики, наиболее полно сформулированные в «Поэтическом искусстве» (1674) Н. Буало: гармония и соразмерность частей, логическая стройность и лаконизм композиции, простота сюжета, ясность и четкость языка. Частным проявлением этих принципов в драматургии классицизма является правило трех единств — времени, места и действия».

В другой статье читаем: «В области драматургии и театра классицизм получил наиболее полное развитие во Франции XVII—XVIII веков.... Классицизм утвердился в эпоху, когда развитие французского абсолютизма обрело исторически прогрессивное значение. Развиваясь на основе рационалистического мировоззрения, классицизм восстанавливал гуманистическую веру в гармоническую природу человека, требуя при этом полного сочетания личных интересов человека с велениями разума и нравственного долга. Руководствуясь идеальным представлением о государстве, деятели литературы и искусства утверждали идею главенства интересов государства над интересами отдельной личности, ее нравственной ответственности перед обществом. Это обусловило преобладание в классицизме гражданских, героических, патриотических мотивов, являющихся в то же время проявлением личных, субъективных склонностей человека. Порывы классицистского героя к лич-

---

[2] Краткая Литературная Энциклопедия, т. III. М., 1966, стр. 585, Автор статьи — Н. Л. Сигал.

ному счастью сочетались с его стремлением согласовать свои действия с идеальными этическими и гражданскими нормами. Антагонистичность этих двух начал составляла основу трагических конфликтов произведений П. Корнеля и Ж. Расина — наиболее ярких представителей классицизма в жанре трагедии... В то же время классицизм ознаменовался возникновением «высокой комедии» — наиболее демократического жанра классицистского стиля, объединившего в творчестве Мольера традиции народного фарса с нормами классицистской эстетики, оценивавшего пороки дворянско-буржуазного общества с позиций гуманизма» [3].

Таковы принятые в нашей эстетике характеристики основ классицизма. Однако, когда мы переходим от общих принципов поэтики и эстетики к конкретной истории литературы и театра, то выясняется, что эти принципы далеко не покрывают всей массы явлений искусства того времени.

Прежде всего, ряд явлений литературы XVII века вообще не принадлежит классицизму. Особенно это видно в романе. Мы не найдем типичных признаков поэтики классицизма ни в прециозном, ни в буржуазном романе. Зато в драме они обнаруживаются, хотя и не полностью. Яснее всего принадлежность произведений драмы XVII века классицизму проявляется в следовании правилам единства. Этот критерий и позволил объединить под рубрикой классицизма все произведения драматической литературы начиная с середины 1630-х годов. Но в остальном замечается много всяких отклонений от признанных норм классицизма. В целом картина на деле лишена того единства, какое наука склонна находить в литературе и театре XVII века. Но в угоду систематизации подлинный характер литературы XVII века подвергался некоторым изменениям. Об этом очень выразительно писал один известный историк французской литературы Даниель Морне. В ту эпоху, когда он учился и начинал самостоятельную работу, «...история французской литературы эпохи классицизма была гармонически простой. Против писателей, не следовавших требованиям хорошего вкуса и разума, выступили сначала Малерб, затем Буало и его друзья... Два лагеря стали друг против друга... Работы, слишком поспешные и крайне поверхностные, оставляли в тени важные проблемы различного рода» [4].

На несоответствие между доктриной классицизма в ее чистом виде и реальными фактами литературы указывал уже Г. Лансон. Он признавал, что вся первая половина XVII века еще не знала образцовых произведений в стиле классицизма. Более того, в эти десятилетия, по его словам, царствовала «невообразимая сумятица»: «Классический идеал, каким определял его Малерб, вместо

---

[3] Театральная Энциклопедия, т. III. М., 1964, стр. 60—61. Автор статьи — Г. Бояджиев. См. также мою статью «Классицизм» в Философской Энциклопедии, т. II, М., 1964.

[4] D. Mornet. Histoire de la litterature française classique. Paris, 1947, p. 1.

того, чтобы проясняться, как бы затемнялся и искажался: повсюду замечается сопротивление, попятное движение, противоречия и всевозможные уклонения» [5].

Соответственно Лансон выделяет ряд явлений литературы первой половины XVII века, давая одной из глав такое название: «Отставшие и сбившиеся с пути». Это типично для ученых, веривших в то, что весь смысл искусства XVII века сводился к классицизму. Поэтому все, что не подходило под это определение, рассматривалось как нарушение естественного хода вещей.

Но дело не ограничилось писателями и драматургами, принадлежавшими к прециозной литературе. В творчестве писателей, безусловно признанных классицистами, также начали обнаруживать отклонения. Эстетика и поэтика классицизма в недавнее время вообще стали рассматриваться как оковы, из которых великие классики XVII века стремились вырваться и в самом деле вырывались. Ю. Б. Виппер считает, что «объективное содержание творчества крупнейших французских писателей XVII века, примыкавших к классицистскому направлению, в то же время далеко выходит за рамки канонов классицистской эстетики» [6].

Особенно наглядно выход за рамки классицизма наблюдается у Мольера. Высшим правилом драматурга Мольер считал умение нравиться зрителям. «Мольер противопоставлял этот свой критерий догматическим школьным «правилам», извлеченным из сочинений Аристотеля и Горация»,— писал С. Мокульский.— Столь же решительно расправился Мольер с принципом сословной градации жанров, согласно которой трагедия считалась более «высоким» и трудным жанром, чем комедия» [7]. Такого же мнения придерживается Г. Бояджиев: «Комедии Мольера в силу своего демократизма расковывали эстетические нормы классицизма (что было замечено еще Буало, порицавшим Мольера за «смешение Теренция с Табареном») и по существу были почвой реалистического стиля в национальном искусстве» [8].

Но эстетические принципы классицизма нарушались — не только в комедии. Так, о Корнеле мы узнаем, что если в трагедиях «первой манеры» (от «Сида» до «Полиевкта») он придерживался канонов классицизма, то в трагедиях «второй манеры» («Родогуна», «Никомед» и др.) он отходит от них. «Трагедии «второй манеры» отличаются нарочитым усложнением фабулы, увлечением внешним действием, идущим за счет ясности разработки сюжета и психологической правдивости характеров... Корнель вводит запутанные пери-

---

[5] Г. Лансон. История французской литературы, т. I, М., 1896, стр. 472.

[6] Ю. Б. Виппер, Р. М. Самарин. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. М., 1954, стр. 253.

[7] С. Мокульский. Мольер.— В кн.: «История западноевропейского театра», т. 1. М., 1956, стр. 637.

[8] Г. Бояджиев. Искусство классицизма.— «Вопросы литературы», 1965, № 10, стр. 119.

петии, неоправданные ситуации и эффективные развязки, все более отдаляясь от благородной простоты своих трагедий «первой манеры» [9]. С. Мокульский отмечает, что «другим отклонением Корнеля от классицизма было создание «героической комедии» (комедии из жизни знатных лиц) «Дон Санчо Аррагонский» (1650)» [10].

Писатели, которых мы привыкли считать образцами классицизма, отходили и от нравственно-этических основ этой доктрины искусства. Ее непременной частью была вера в разумность существующего государственного устройства — абсолютной монархии. «Дальнейшее движение истории разрушило устойчивость нравственного критерия (этой веры в разумность монархии.— *А. А.*). Это искусством классицизма было уловлено не сразу,— отсюда спад в творчестве Корнеля, идейная смятенность и барочность форм его поздних трагедий, отсюда же заостренно трагедийное звучание «Федры» Расина» [11].

Мы привели суждения авторитетов по истории драмы и театра данного периода; из сказанного ими вытекает, что завещанное романтиками представление о классицизме расходится с фактами.

Первый вывод, который необходимо сделать, состоит в том, что литература и драма XVII века не сводятся к классицизму. Классицизм лишь одно из течений этого столетия. Наряду с ним существовали другие художественные направления. Эти направления неправомерно расценивать просто как проявления дурного вкуса и отсутствия правильных эстетических понятий. Стать на такую точку зрения, значит исключить из искусства ряд явлений, имевших свою стилевую природу, отличавшуюся от классицизма. Выше мы уже говорили о том, что творчество драматурга Александра Арди было явлением определенного стиля, антиклассицистского по своему характеру. В XVII веке продолжается борьба течений, начавшаяся в XVI столетии. Если классицизм имел свои истоки в искусстве и эстетической теории XVI века, то и стоявшие вне этого направления или прямо враждебные ему течения тоже имели свою традицию в искусстве предшествующего времени.

Но если это теперь уже не представляет трудности, и данную проблему можно считать решенной, то в отношении других фактов литературы XVII века наука еще не добилась полной ясности. Это относится к художественной природе драматургии писателей, которых принято подводить под рубрику классицизма. В первую очередь мы имеем в виду Корнеля.

Хотя в нем принято видеть первого представителя стиля классицизма во французской драме XVII века, его творчество и теоретические взгляды на драму не позволяют считать его правоверным

---

[9] С. Мокульский. Корнель.— В кн.: «История западноевропейского театра», т. I, стр. 601.

[10] Там же, стр. 603.

[11] Г. Бояджиев. Искусство классицизма.— «Вопросы литературы», 1965, № 10, стр. 117.

классицистом. Да и история всего творческого развития Корнеля показывает, что он не столько был провозвестником классицизма, сколько служил объектом нападок и критики со стороны тех, кто разрабатывал и утверждал доктрину классицизма.

Как известно, два течения предшествовали появлению Корнеля в драме XVI — начала XVII века: классицистское, представленное Жоделем и его последователями, и народная драма Арди. Мне представляется глубоко верным утверждение Литтона Стрейчи, что «Корнель добился успеха, сочетав лучшее, что было в этих двух направлениях. Произведения Жоделя, подлинно художественные по замыслу, для сцены остались мертвыми, тогда как мелодрамы Арди, полные живости, были такими варварскими, что их нельзя считать произведениями искусства. Корнель соединил художественное мастерство с живостью и был первым, кто создал пьесу, которая одновременно являлась блестящим произведением литературы и имела необыкновенный успех» [12]. Корнель опирался не только на традицию литературной драмы, но продолжал дело, начатое Арди,— создавал театральный репертуар, сообразуясь с конкретными условиями театра и характером публики. Если Стрейчи прав, говоря, что Корнель взял за исходную точку литературную драму, то, может быть, не будет ошибкой, если мы добавим, что «вторая манера», иначе говоря, поздняя драматургия Корнеля в большой степени означала возрождение именно линии Арди.

Здесь нет возможности подробно рассматривать драматические произведения, поэтому я вынужден ограничиться констатацией фактов и точек зрения. Выше было приведено достаточно авторитетных суждений, позволяющих сказать, что драматургия Корнеля даже по чисто внешним признакам не является классицистской в строгом смысле слова.

Корнель не принял классицистской концепции гармонии вселенной и общества. Все его творчество вопиет против этого. Советская исследовательница Н. Сигал показала, что драматургия Корнеля основана на непримиримых конфликтах, и это определяет всю художественную композицию трагедий Корнеля от фабулы до языка: «Принцип контраста, антитезы, лежащий в основе композиции сюжета и расстановки персонажей, пронизывает и самую структуру корнелевского стиха» [13]. На наш взгляд, это позволяет видеть в драматургии Корнеля образец того стиля, который у некоторых исследователей фигурировал под наименованием барокко и который предпочтительно назвать маньеризмом, ибо именно для этого направления характерно выдвижение на первый план антагонизмов, причем такое, которое остается по существу непреодоленным, ибо каждая из сторон имеет свое оправдание. Фабула может содержать

---

[12] Lytton Strachey. Landmarks in Frencih Literature (1912), repr. London, 1955, p. 36.

[13] Н. Сигал. Пьер Корнель. Л., 1957, стр. 53.

внешнее решение конфликта, но суть произведения именно в обоснованности позиций каждой из враждующих сторон. Это резко отличает драматургию Корнеля от трагиков эпохи Возрождения с их явным предпочтением одной из сторон, находящихся в конфликте с другой.

Самый стиль драматургии Корнеля, риторически приподнятый, цветистый, также не позволяет считать его классицистом. Словом, непредубежденный подход к Корнелю позволяет выявить, что его драматургия не может служить образцом стиля классицизма, хотя некоторые элементы его встречаются в созданных им произведениях. А если это так, то есть если Корнель не типичный классицист, то для характеристики его творчества должно быть найдено иное стилевое определение.

Расин не продолжатель Корнеля, а драматург иного художественного склада, тяготевший ко всем классическим единствам не из формальных соображений, а потому, что они соответствовали его художественным стремлениям к гармонии формы при остром драматизме конфликтов. Многочисленные сопоставления Корнеля и Расина, имеющиеся в трудах о французском классицизме, подчеркивают, что у каждого из них была своя драматургическая система. Система Расина ближе к тому, что принято понимать под идеями классицизма. Но сами приверженцы доктрины в свое время не очень признавали Расина своим. Конечно, разногласия и непонимание современников не могут служить основанием для окончательных оценок, но не учитывать их совершенно также нельзя.

Внешним принципам классицизма драматургия Расина соответствует. Нельзя найти лучших примеров соблюдения пресловутых трех единств, чем его трагедии. Но в некоторых существенных вопросах Расин отступал от идеологических основ классицизма, как он оформился под эгидой абсолютной монархии. Его трагедии не всегда удовлетворяли требованию ставить государственное начало выше личного. Нравственный долг и страсть, как это положено по теории классицизма, приходят в столкновение и у Расина, но в иных случаях ощущается, что драматург всю силу своего дарования отдает личному началу. «Федра» Расина не удовлетворила догму классицизма именно тем, что страсть здесь оказалась столь художественно яркой, что идея долга потускнела рядом с ней.

Мы остановились на вопросах, связанных с творчеством крупнейших представителей драматургии классицизма, для того, чтобы выявить существенный факт. Доктрина классицизма и живое творчество французских классиков XVII века не тождественны. Более того, период деятельности Корнеля, Расина и Мольера еще не ознаменовался полным господством теории классицизма. В этот период она кристаллизуется, но это происходит в борьбе с мнениями и идеями враждебного характера.

Собственно, господство теории классицизма начинается лишь во второй половине XVII века, точнее в 60-х годах. Его можно

датировать появлением «Поэтического искусства» Буало, т. е. 1674 годом, но можно отнести дату и к более раннему времени — например, к появлению главного классицистского трактата о драме — «Практики театра» Д'Обиньяка — к 1657 году.

Строгие хронологические рамки в данном случае, как и во многих других, едва ли уместны для периодизации классицизма. Думается, что вполне можно принять установившееся в науке определение, согласно которому период классицизма XVII века приходится на 1660—1685-е годы.

После этих предварительных замечаний мы обратимся к рассмотрению основных теоретических документов о драме, в которых отразились как формирование теории классицизма, так и оппозиция по отношению к ней.

§ 2. *Новая волна классицизма во Франции начала XVII века. Образование Академии и спор о «Сиде»*

В то время как в театре и поэзии господствовало течение, освободившееся от предписаний ренессансного классицизма, возникла реакция, направленная против того, что стало казаться чрезмерной свободой. Социологи литературы связывают это идейное движение со становлением абсолютизма и его стремлением регламентировать все сферы жизни. Другие видят в этом влияние философии рационализма. Так или иначе, но явления эти примерно одновременные, и, видимо, в них отражаются общие тенденции эпохи, исследование которых не входит в нашу задачу.

В начале XVII века происходит как бы второе возрождение классицизма во Франции. Зачинателями его были поэт Франсуа Малерб и прозаик Гез де Бальзак. В их произведениях и теоретических суждениях заново формулируются принципы искусства, основанного на разуме, строгом композиционном единстве и на подражании образцам древних авторов. Начинается работа по созданию общенационального литературного языка. Под эгидой кардинала Ришелье в 1635 году учреждается Французская Академия, на которую возлагается миссия главного судьи в вопросах правильности языка, а заодно и соблюдения приличий в литературе.

Вся эта деятельность протекала сравнительно незаметно, пока не произошло событие, которое, выйдя за литературно-театральные рамки, приобрело общекультурное и идеологическое значение. Этим событием была постановка в 1636 году пьесы Пьера Корнеля «Сид». Успех «Сида» у публики был грандиозным. Это объяснялось как драматургическим мастерством Корнеля, поэтическими достоинствами языка его пьесы, так и тем, что «Сид» отвечал определенным духовным тенденциям во французском обществе в период становления абсолютизма. Пьеса отнюдь не содержала прямой оппозиции абсолютной монархии. Наоборот, королю в ней отводилась роль

верховного арбитра конфликта между героем и героиней. Но весь дух корнелевского «Сида» был вольнолюбивым. Пьеса утверждала права личности, доблесть отдельного человека, и в этом нельзя не усмотреть скрытого протеста против новой государственно-политической системы.

Произведение, имевшее столь шумный успех, не могло не вызвать критические отклики. Каковы бы ни были личные мотивы, игравшие свою роль в возникшей полемике, нас интересуют лишь идеологические и литературные стороны дискуссии [14].

Спор о «Сиде» развернулся в 1637 году. Он начался с того, что соперник Корнеля Жорж де Скюдери опубликовал «Замечания на «Сида», в которых старался доказать как то, что сюжет пьесы не представляет действительного интереса, так и то, что пьеса плоха, ибо нарушает правила драмы. Скюдери за многое осуждал Корнеля: и за композицию пьесы, и за характеристику действующих лиц, и за стиль. При этом он заявил, что если в «Сиде» и есть какие-либо красоты, то все они чужие. Корнель ответил «Защитительным письмом», написанным в резком тоне и полном выпадов против Скюдери. За этим следовала целая серия выступлений других авторов, как за, так и против Корнеля. Спор принял весьма ожесточенный характер, и в дело вмешался сам кардинал Ришелье, который поручил Академии вынести свое суждение о «Сиде». Всесильный кардинал, по-видимому, принял непосредственное участие в редактировании окончательного варианта «Мнения Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» (1637). Сохранился набросок «Мнения» с пометками, сделанными на полях Ришелье и его секретарем. Окончательный вариант был написан Шапленом, просмотрен Ришелье и утвержден собранием Академии.

Прежде всего в документе Академии утверждаются общие принципы понимания драматического искусства. Как мы помним, теоретики драматургии барокко считали, что цель театра доставлять удовольствие и развлечение. Академики классицисты не отвергают принцип удовольствия, но вносят существенную поправку. Они признают лишь «такое удовольствие, которое является не врагом, а орудием добродетели». По их мнению, в театре «хороша та пьеса, которая доставляет разумное удовольствие» [15].

Нетрудно увидеть за этим положением вполне определенную точку зрения, выходящую за рамки вопроса об эстетических качествах драматического произведения. Говоря о необходимости сочетать удовольствие с пользой, академики прежде всего подчеркивают идеологическое значение драмы. Они видят в ней средство утверждения определенного взгляда на жизнь. Этот взгляд выра-

---

[14] Подробная история дискуссии изложена в кн. A. Gasté. La querelle du Cid. Paris, 1899.

[15] Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», сост. С. Мокульский, т. I, стр. 618.

жает понимание морального долга человека по отношению к государству и отдельным частным лицам. Важно то, что поведение каждого человека должно подчиняться законам общественной морали, предписываемой абсолютистским государством.

Как известно, в основе драматического сюжета «Сида» лежит конфликт между чувством и долгом. Этому конфликту Корнель дал в пьесе нечеткое, по существу, компромиссное решение. Родриго любит Химену, но мстя за своего отца, убивает отца возлюбленной. Тогда Химена, которая любит Сида, требует возмездия убийце ее отца. Однако, выполнив требование долга, оба они отдаются своему чувству. Родриго требует руки Химены, на что он получил право, одержав победу в поединке. Химена соглашается стать женой Сида. Это компромиссное решение проблемы долга и чувства и вызвало осуждение кардинала Ришелье, который, проводя политику утверждения абсолютной власти государства над подданными, требовал, чтобы принцип долга стал главенствующим в общественной морали. Понятие долга означало отказ личности от своих прав на самостоятельность. Оно превращало индивида в покорного слугу абсолютистского государства. Так как Корнель решил эту тему не в ортодоксальном духе, то Ришелье усмотрел в этом крамолу.

Вот почему Академия признала сюжет «Сида» «неудачным». И, более того, в «Мнении» Академии сказано, что «сюжет „Сида" порочен в самой существенной своей части» [16]. Далее это поясняется следующим образом: «Характер девушки, которая изображается добродетельной, не выдержан здесь потому, что она решается выйти замуж за убийцу своего отца. Такой оборот дела не оправдывается к тому же и никаким случайным, непредвиденным, но вытекающим из всей цепи событий обстоятельством. Наоборот, девица соглашается на этот брак, только повинуясь овладевшему ею чувству. Развязка всей интриги построена на неожиданном, несправедливом притязании Родриго, требующего брака, о котором, по существу, он не должен был бы и помышлять» [17].

Ришелье и академики были настолько возмущены поведением героев трагикомедии Корнеля, что неоднократно возвращаются к этому вопросу. Отягчающим обстоятельством для героини является то, что «Химена дала согласие на свой брак с Родриго в тот же день, когда он убил графа. Это превосходит всякое правдоподобие...» [18]. И далее: «Разбирая характер Химены, нельзя отрицать, что, вопреки скромности, свойственной ее полу, она чересчур пылкая влюбленная и притом обладает извращенной натурой. Как бы ни была велика ее страсть, несомненно, что она не должна была отказываться от мести за смерть отца, а тем более давать согласие на брак с его убийцей. В этом отношении ее поведение следует считать

---

[16] Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. I, стр. 618.
[17] Там же.
[18] Там же.

по меньшей мере неприличным, если не развратным. Этот гибельный пример делает все произведение порочным и уводит его от главной цели поэзии — приносить пользу. Это не значит, что нельзя достигнуть пользы, показывая дурные нравы, но в таком случае необходимо, чтобы в конце они были наказаны, а не вознаграждены, как в данном произведении» [19].

Все эти рассуждения как нельзя более ясно раскрывают, что «Сид» подвергается критике не с позиций эстетических, а с позиций этических, а за моралью, которую утверждают критики «Сида», скрывается принцип государственности, воплощаемой в понятии долга. Показательно, что академики, начав с упрека Корнелю в том, что он нарушает всякое правдоподобие, затем в ходе рассуждения доходят до отрицания правды, если это нужно для утверждения определенного принципа.

Сначала в «Мнении» сказано, что сюжет «Сида» является «неудачным», потому что «он неправдоподобен». Академики пишут: «Для того, чтобы действие было правдоподобным, нужно правильно соблюдать время, место, условия, в которых оно происходит, эпоху и нравы. Главное же нужно, чтобы каждый персонаж действовал согласно своему характеру, и злой, например, не имел добрых намерений» [20].

Но далее вносится существенная поправка: «Но мы утверждаем, что не всякая правда хороша для театра... Бывает правда чудовищная, которую надо изгонять для блага общества, или если ее нельзя совсем скрыть, то говорить о ней как о явлении ненормальном. В таких случаях главным образом поэт и бывает в праве предпочесть правде правдоподобие, и лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума» [21].

Здесь совершенно недвусмысленно выдвигается положение о том, что во имя установленной морали следует в иных случаях отказываться от правды жизненного изображения, заменяя ее правдоподобным вымыслом, отвечающим предвзятой концепции о действительности. В соответствии с этим авторы «Мнения» указывают, как следовало бы построить сюжет «Сида», так, чтобы он отвечал их пониманию задач театра: «Было бы несравненно лучше при разработке сюжета «Сида» погрешить против истины. Пусть бы в конце пьесы обнаружилось, что граф — не родной отец Химены; или что он, вопреки ожиданию, не умер от раны; или, наконец, что от брака Родриго и Химены зависело спасение государства» [22].

«Спасение государства» — вот, наконец, те ключевые слова, которые раскрывают подлинный смысл всей критики «Сида». Если

---

[19] Там же, стр. 619.
[20] Там же, стр. 618.
[21] Там же, стр. 618—619.
[22] Там же, стр. 619.

жает понимание морального долга человека по отношению к государству и отдельным частным лицам. Важно то, что поведение каждого человека должно подчиняться законам общественной морали, предписываемой абсолютистским государством.

Как известно, в основе драматического сюжета «Сида» лежит конфликт между чувством и долгом. Этому конфликту Корнель дал в пьесе нечеткое, по существу, компромиссное решение. Родриго любит Химену, но мстя за своего отца, убивает отца возлюбленной. Тогда Химена, которая любит Сида, требует возмездия убийце ее отца. Однако, выполнив требование долга, оба они отдаются своему чувству. Родриго требует руки Химены, на что он получил право, одержав победу в поединке. Химена соглашается стать женой Сида. Это компромиссное решение проблемы долга и чувства и вызвало осуждение кардинала Ришелье, который, проводя политику утверждения абсолютной власти государства над подданными, требовал, чтобы принцип долга стал главенствующим в общественной морали. Понятие долга означало отказ личности от своих прав на самостоятельность. Оно превращало индивида в покорного слугу абсолютистского государства. Так как Корнель решил эту тему не в ортодоксальном духе, то Ришелье усмотрел в этом крамолу.

Вот почему Академия признала сюжет «Сида» «неудачным». И, более того, в «Мнении» Академии сказано, что «сюжет „Сида" порочен в самой существенной своей части» [16]. Далее это поясняется следующим образом: «Характер девушки, которая изображается добродетельной, не выдержан здесь потому, что она решается выйти замуж за убийцу своего отца. Такой оборот дела не оправдывается к тому же и никаким случайным, непредвиденным, но вытекающим из всей цепи событий обстоятельством. Наоборот, девица соглашается на этот брак, только повинуясь овладевшему ею чувству. Развязка всей интриги построена на неожиданном, несправедливом притязании Родриго, требующего брака, о котором, по существу, он не должен был бы и помышлять» [17].

Ришелье и академики были настолько возмущены поведением героев трагикомедии Корнеля, что неоднократно возвращаются к этому вопросу. Отягчающим обстоятельством для героини является то, что «Химена дала согласие на свой брак с Родриго в тот же день, когда он убил графа. Это превосходит всякое правдоподобие...» [18]. И далее: «Разбирая характер Химены, нельзя отрицать, что, вопреки скромности, свойственной ее полу, она чересчур пылкая влюбленная и притом обладает извращенной натурой. Как бы ни была велика ее страсть, несомненно, что она не должна была отказываться от мести за смерть отца, а тем более давать согласие на брак с его убийцей. В этом отношении ее поведение следует считать

[16] Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. I, стр. 618.
[17] Там же.
[18] Там же.

по меньшей мере неприличным, если не развратным. Этот гибельный пример делает все произведение порочным и уводит его от главной цели поэзии — приносить пользу. Это не значит, что нельзя достигнуть пользы, показывая дурные нравы, но в таком случае необходимо, чтобы в конце они были наказаны, а не вознаграждены, как в данном произведении»[19].

Все эти рассуждения как нельзя более ясно раскрывают, что «Сид» подвергается критике не с позиций эстетических, а с позиций этических, а за моралью, которую утверждают критики «Сида», скрывается принцип государственности, воплощаемой в понятии долга. Показательно, что академики, начав с упрека Корнелю в том, что он нарушает всякое правдоподобие, затем в ходе рассуждения доходят до отрицания правды, если это нужно для утверждения определенного принципа.

Сначала в «Мнении» сказано, что сюжет «Сида» является «неудачным», потому что «он неправдоподобен». Академики пишут: «Для того, чтобы действие было правдоподобным, нужно правильно соблюдать время, место, условия, в которых оно происходит, эпоху и нравы. Главное же нужно, чтобы каждый персонаж действовал согласно своему характеру, и злой, например, не имел добрых намерений»[20].

Но далее вносится существенная поправка: «Но мы утверждаем, что не всякая правда хороша для театра... Бывает правда чудовищная, которую надо изгонять для блага общества, или если ее нельзя совсем скрыть, то говорить о ней как о явлении ненормальном. В таких случаях главным образом поэт и бывает в праве предпочесть правде правдоподобие, и лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума»[21].

Здесь совершенно недвусмысленно выдвигается положение о том, что во имя установленной морали следует в иных случаях отказываться от правды жизненного изображения, заменяя ее правдоподобным вымыслом, отвечающим предвзятой концепции о действительности. В соответствии с этим авторы «Мнения» указывают, как следовало бы построить сюжет «Сида», так, чтобы он отвечал их пониманию задач театра: «Было бы несравненно лучше при разработке сюжета «Сида» погрешить против истины. Пусть бы в конце пьесы обнаружилось, что граф — не родной отец Химены; или что он, вопреки ожиданию, не умер от раны; или, наконец, что от брака Родриго и Химены зависело спасение государства»[22].

«Спасение государства» — вот, наконец, те ключевые слова, которые раскрывают подлинный смысл всей критики «Сида». Если

---

[19] Там же, стр. 619.
[20] Там же, стр. 618.
[21] Там же, стр. 618—619.
[22] Там же, стр. 619.

от брака Родриго и Химены зависело бы спасение государства, они могли бы обвенчаться, даже несмотря на то, что Родриго убил отца Химены. Они могли бы это сделать еще и потому, что главной причиной была бы не их взаимная любовь, а их долг по отношению к государству. Как видим, суть дела была не в том, что Корнель погрешил против поэтики классицизма, а в том, что идейная концепция его трагикомедии не устраивала фактического главу абсолютистского государства — кардинала Ришелье.

«Мнение Академии» — манифест абсолютистского государства, предписывающего драме определенное идеологическое направление. Пожалуй, никогда до появления этого документа, не высказывалась с такой ясностью точка зрения о политическом назначении драмы.

Поэтика классицизма, таким образом, создается не просто как свод художественных правил, но и как определенная идеология — идеология абсолютистской государственности.

§ 3. *Поэтика драмы Шаплена*

Что касается формальных правил поэтики драмы, то основной автор «Мнения Французской Академии» Шаплен излагал их в многочисленных письмах, адресованных литературным деятелям того времени и написанных в периоды 1632—1640 и 1659—1673 годов. Французский исследователь Шарль Арно в своих «Драматических теориях XVII века»[23] опубликовал дотоле неизданные три рассуждения Шаплена о теории драмы. Первое из них — «Изложение правила 24-х часов и опровержение возражений» (1630), второе — «Резюме поэтики драмы», и третье — вариант предыдущего резюме. Мы остановимся здесь на втором и третьем из этих документов, поскольку они суммируют в краткой форме понимание поэтики драмы Шапленом. Отдельные положения этой концепции излагались Шапленом в его письмах многочисленным корреспондентам, и хотя сам документ при жизни Шаплена не был напечатан, но его точка зрения несомненно была широко известна в литературных кругах и оказала влияние на формирование теории драмы классицизма.

Повторяя положение Аристотеля о том, что драма подражает человеческим действиям, Шаплен считает необходимым условием драматического произведения опять-таки не правду, а правдоподобие. Вместе с тем, он пишет, что в своем наиболее совершенном виде драма стремится к чудесному или удивительному. Разумное сочетание правдоподобного с удивительным и создает шедевры драмы.

Жанры трагедии и комедии определяются Шапленом прежде всего по социальному положению героев. В трагедии, являющейся

---

[23] Charles Arnaud. Les théories dramatiques au XVII siècle. Etude sur la vie et les oeuvres de l'abbé D'Aubignac. Paris, 1888.

высшей формой драмы, поэт подражает действиям великих людей, в комедии — действиям людей среднего или низкого положения. Комедию отличает счастливая развязка.

В третьем рассуждении Шаплен определяет два жанра, которые не были известны древним. Но он считает, что один из них, а именно жанр трагикомедии, существовал в античной литературе, как «трагедия со счастливой развязкой», и в качестве примера называет «Ифигению в Тавриде». Французская драма XVI—XVII веков сделала жанр трагикомедии популярным и благодаря характерам и действиям героев приблизила этот жанр к трагедии.

Жанр пасторали, изобретенный итальянцами, по определению Шаплена,— разновидность трагикомедии, в которой действующими лицами являются пастухи. При этом, как подчеркивает Шаплен, и сами персонажи, и их речи, и чувства более возвышенны, чем в эклоге.

Задача драматурга не ограничивается изображением действия. Он показывает также нравы, обычаи и страсти людей. В связи с этим Шаплен повторяет положение, разработанное им уже в «Мнении Французской Академии»: каждое действующее лицо должно говорить согласно полу, возрасту и общественному положению, при этом не только соблюдая необходимые приличия, но и также выражая чувства и мысли, соответственно своему характеру — доброму или дурному.

Переходя к композиции драмы, Шаплен указывает, что в трагедии и комедии правильное построение сюжета требует изображения одного действия, с которым все остальные линии действия должны быть тесно связаны. Таково, говорит он, единство действия. Единство времени состоит в том, что развитие событий пьесы не должно превышать 24-х часов, и, наконец, единство места требует, чтобы действие происходило все время в одном и том же месте. Констатировав эти правила, Шаплен заключает: «Все это необходимое дополнение к правдоподобию, без которого зрителя нельзя ни растрогать, ни убедить» [24].

Шаплен набрасывает схему наиболее эффективного построения действия в драме: необходимо, чтобы зритель до конца не догадывался о развязке. Действие пьесы состоит из экспозиции, усложнения и развития сюжета. Если греки делили свои пьесы только на сцены, то римские авторы приняли пятиактное деление, которое представляется Шаплену наиболее целесообразным. Каждый акт делится на несколько сцен, и Шаплен считает, что акт будет слишком коротким, если в нем будет меньше четырех сцен, и слишком длинным, если в нем будет больше семи сцен.

В первом действии основные элементы сюжета должны быть ясно представлены зрителю. Во втором возникают осложнения. В третьем драматический узел завязывается теснейшим образом. В чет-

[24] Ch. Arnaud. Op. cit., p. 350.

вертом положение выглядит неразрешимым, и, наконец, в пятом наступает развязка, которая должна быть естественной, но и непредвиденной, что и вызовет удивление.

По мнению Шаплена, надо следовать примеру древних еще и в том, чтобы на сцене было одновременно не больше трех действующих лиц. Исключение составляет развязка, где присутствие многих лиц необходимо как для развязывания всех драматических узлов, так и для придания финалу пьесы величественного впечатления.

Лучше, когда отдельные сцены внутри акта тесно связаны между собой, но древние авторы не всегда соблюдали это. Наконец, Шаплен считает обязательным, чтобы уход или приход персонажей всегда был должным образом мотивирован.

Поэтика драмы Шаплена суммировала положения, уже давно выдвигавшиеся различными теоретиками, и как бы свела их в единый кодекс. Повторяю, что хотя этот документ и не был напечатан при жизни Шаплена, но как в его переписке, так и в сочинениях других сторонников классицизма все эти правила были признаны наиболее отвечающими требованиям здравого смысла и хорошего вкуса. Постепенно все они больше проникали в практику драматургии XVII века.

Суждения Шаплена оказали влияние на формирование идей французского классицизма. В печати, однако, появились труды других лиц, которые выражали в общем примерно те же взгляды. В 1639 году вышло в свет «Рассуждение о трагедии» Жана Франсуа Саразена [25], а в следующем году — «Поэтическое искусство» Ипполита Жюля Пиле де Ла Менардьера [26]. К ним следует добавить памфлеты Жоржа де Скюдери [27], одного из наиболее рьяных противников Корнеля, также развивавшего идеи классицизма.

Ла Менардьер опирался на труды итальянских теоретиков. Его главный авторитет — Аристотель. Он не может простить Кастельветро его неуважения к греческому мыслителю и отклонения от его теории трагедии. Драма не составляет исключительного интереса Ла Менардьера, который касается и других родов поэзии, в частности эпоса [28]. Поэтика Ла Менардьера сыграла немалую роль в распространении принципов классицизма в образованных кругах середины XVII века.

Вторая половина 1630-х годов явилась тем временем, когда были заложены основы классицистской теории драмы; дальнейшая разработка теории происходила на протяжении следующих десятилетий.

---

[25] Jean François Sarasin. Discours de la Tragedie. Paris, 1639.

[26] La Mesnardiere, Art Poetique. Paris, 1640.

[27] О нем см.: G. Saintsbury. A History of Criticism, vol. II. Edinburgh — London, 1902, p. 258—265.

[28] См.: G. Saintsbury. Op. cit., p. 272.

Глава 2

ДОКТРИНА КЛАССИЦИЗМА И ОППОЗИЦИЯ ЕЙ

◎

§ 1. *Начало деятельности Д'Обиньяка*

Формирование доктрины классицизма происходило не только как выяснение и утверждение правил драматургического письма. Не менее остро стояли вопросы, связанные с общественной ролью театра и его положением. На этот счет у кардинала Ришелье были вполне определенные планы. Театральное дело он намеревался подвергнуть такой же централизации, какая проводилась в других сферах жизни. В кругах, близких к правителю Франции, возникла идея реформы театра и, в первую очередь, прямого подчинения театра правительству. По указанию Ришелье аббат Д'Обиньяк написал «Проект преобразования французского театра» (ок. 1640). Главный его пункт формулировался следующим образом: «Его величество назначит какое-нибудь лицо, обладающее необходимыми способностями и добродетелями, в качестве директора, интенданта или главного распорядителя театров и всех общественных зрелищ во Франции» [29]. Сам Д'Обиньяк на эту должность и метил.

Проект имел в виду не только усовершенствование театральных зданий и введение порядка в организацию и подготовку представлений. Даже самое строительство зданий планировалось в соответствии с сословными ограничениями, существовавшими тогда во Франции. «Места для зрителей должны распределяться так, чтобы лица благородного звания не мешались с простонародьем» [30].

Наряду с этим проект Д'Обиньяка содержал разные вполне разумные предложения: сделать площадь партера наклонной, установить постоянные места для зрителей, поручить исполнение декораций хорошим художникам и т. д. И тут же Д'Обиньяк разрабатывал полицейские меры для предотвращения беспорядков среди публики.

Менее всего говорилось в проекте о литературно-драматургической стороне театрального дела. Однако и здесь главное заключа-

---

[29] Ch. Arnaud. Les théories dramatiques au XVII siecle, p. 185.
[30] Ibid., p. 186.

лось в том, чтобы сделать театр подконтрольным власти: «Пьесы рассматриваются интендантом, исправляются по его указаниям с тем, чтобы в театр не проникали плохие произведения» [31]. Интендант должен был заботиться не столько о литературной, сколько о моральной стороне произведений. Этот вопрос чрезвычайно занимал власти, что получило отражение в памфлетах, опубликованных с соизволения правительства.

Характеризуя господствующее мнение, сложившееся тогда во Франции, Арно сводит его к нескольким главным пунктам. «Драматическое искусство поучает; трагедия очищает страсти страхом и состраданием; комедия исправляет нравы посредством осмеяния... Четыре обязательных средства помогают осуществить это очищение и исправление. Первое и главное: «добродетельная развязка», когда порок наказан, а добродетель вознаграждена; второе — введение поучительных изречений; третье — «изображение образцовых нравов»; наконец, четвертое — «положительные персонажи всегда должны составлять большинство» [31].

В своем проекте Д'Обиньяк предписывал театру утверждать христианские законы. Под этим понималась не только религиозная мораль, но и подчинение существующему государственнополитическому порядку. В 1639 году Жорж де Скюдери опубликовал «Защиту представлений» [32], которая подобна многим «защитам» в литературах других стран, где театр наталкивался на оппозицию церкви. Скюдери делит пьесы на хорошие и дурные по очень простым критериям. Эстетический критерий — следование Аристотелю, моральный критерий — торжество добродетели.

С защитой театра выступил и Д'Обиньяк, опубликовавший в 1640 году «Диссертацию об осуждении театра» [33]. С точки зрения христиан, театр является предосудительным по двум причинам, пишет автор: «прежде всего из-за дурного содержания драматических произведений, непристойности сюжетов и дурных примеров; во-вторых, из-за печати бесчестия, наложенного законом на тех, кто занимается актерской профессией» [34].

С безнравственностью содержания, по мнению Д'Обиньяка, справиться легко: надо ввести театральную цензуру. Что же касается актеров, то их быт надлежит регламентировать: построить около театра дома, в которых они будут жить под надзором, мужьям поручить следить за нравственностью жен, родителям — за поведением неженатых актеров и незамужних актрис, вдовиц выдавать замуж, чтобы не оставлять их без присмотра.

Как видим, Д'Обиньяк мыслил в духе регламентации, осуществлявшейся абсолютизмом в разных областях. Его проекты одобрялись Ришелье, но ни один из них практически не был осуще-

---

[31] Ch. Arnaud. Les théories dramatiques au XVII siécle, p. 188.
[32] Georges de Scudery. Defence des Spectacles. Paris, 1639.
[33] D'Aubignac. Dissertation sur la condamnation des theatres. Paris, 1666—1694.
[34] Ch. Arnaud. Op. cit., p. 195.

ствлен. Д'Обиньяк занимался также вопросами теоретическими. Он вступил в полемику с врачом Менажем по поводу Теренция. Менаж утверждал, что в «Самоистязателе» римский драматург нарушил правило единства времени. Вопрос был не пустячным для сторонников классицизма. Если уж сами античные писатели нарушали правила единств, то, значит, теперь так могли поступать все современные авторы. Д'Обиньяк написал по этому поводу «Диссертацию о третьей комедии Теренция, озаглавленной «Самоистязатель», против тех, кто считает, что она не соответствует древним правилам о драматических поэмах» [35]. Менаж не замедлил ответить. Д'Обиньяк не остался в долгу и напечатал «Оправдание Теренция» [36]. Эти два трактата, помимо соображений конкретного характера, содержали и принципиальные положения о драме, сформулированные в духе классицизма.

Таким образом, вскоре после спора о «Сиде» появилась литература, содержавшая настоятельное утверждение правил классицизма. Доктрина уже существовала, стала служить критерием для оценки драматических произведений, но еще не была окончательно сформулирована. Как мы уже знаем, Шаплен, автор критики «Сида», работал над этим. Одновременно за эту задачу взялся и Д'Обиньяк. Если первый, насколько можно судить по его рукописям, хотел выработать краткие и обязательные заповеди, то Д'Обиньяк прибегнул к форме рассуждения или, как он любил называть, диссертации. Д'Обиньяк с гордостью писал в предисловии, что задача эта была возложена на него самим кардиналом Ришелье. Смерть Ришелье настолько огорчила Д'Обиньяка, что он хотел сжечь свою рукопись. По его словам, только настояния друзей побудили его отдать ее в печать. Она вышла в свет через семнадцать лет после того, как Д'Обиньяк начал ее, в 1657 году.

§ 2. *«Практика театра» Д'Обиньяка*

Трактат Франсуа Геделина аббата Д'Обиньяка [37] «Практика театра» стал своего рода библией классицистской теории драмы. Это не очень объемистое, но содержательное произведение, охватывающее весь круг вопросов театра — от того, что мы теперь назвали бы социологией театра, вплоть до зрелищной стороны драматического представления и произнесения стиха.

---

[35] Dissertation sur la troisième comédie de Térence, intitulée Héautontimoruménos, contre ceux qui pensent qu'elle n'est pas dans les règles Anciennes du poéme dramatique. Paris, 1640.

[36] Térence Justifié, par Messîre Fr. Hedelin (D'Aubignac). Paris, 1640.

[37] L'abbé D'Aubignac. La Pratique du Théâtre. Paris, 1657. Я пользовался изданием, вышедшим в Амстердаме в 1715 г. в двух томах, где кроме «Практики театра» также напечатаны две диссертации Д'Обиньяка: «Le Discours de Menage sur la troisiéme comédie de Térence»; «Térence Justifie ou des dissertations sur l'art du theatre».

Он начинает с доказательства общественной пользы театра как школы добрых нравов, затем характеризует требования, предъявляемые к тому, кто хочет посвятить себя драматической поэзии. Во главу угла Д'Обиньяк ставит правила древних.

Для понимания драмы надо, по мнению Д'Обиньяка, основательно изучить Аристотеля, Горация, Кастельветро, Скалигера, Гейнзиуса и других теоретиков этого искусства. Естественно, не только теория, но и сами произведения античных драматургов должны служить писателю примером при написании пьес.

Правила поэтики, сформулированные теоретиками, важны не потому, что им следовали древние авторы, а потому, что они отвечают требованиям разума. В этом главная основа поэтики. Если сами древние авторы иногда погрешали против правил, это не дает права новейшим авторам подражать им в этом. Писателем должен руководить разум, а разум предписывает следовать правилам, выработанным лучшими умами. Поэт, пишет Д'Обиньяк, должен знать и понимать свою публику, сообразовываться с ее нравами и понятиями. Художественное изображение в драме должно учитывать и особенности сценического представления.

Д'Обиньяк не только излагает уже известные правила классицизма. Он тщательно исследует вопросы драматургической практики и высказывает многочисленные суждения, представляющие как теоретический, так и практический интерес. При этом он опирается на широкое знание современной французской драматической литературы.

Создавая свой труд, автор стремился помочь драматургам указаниями о том, как следует подготовить себя к писанию пьес, как выбрать тему, сюжет и, наконец, какую технику развития действия и изображения характеров применить при написании драматического произведения того или иного вида. Рассуждения Д'Обиньяка отличаются крайней степенью детализации. Хотя Аристотель является для него великим авторитетом, он, однако, не считает, что ему необходимо следовать решительно во всем. Сын рационалистического века, Д'Обиньяк полагает необходимым руководствоваться во всем здравым смыслом и рассудком. Но в его суждениях чувствуется, насколько его сковывает и ограничивает предвзятое следование принципам классицизма.

При выборе сюжета Д'Обиньяк советует отдать предпочтение факту, а не вымыслу. Тогда в случае неудачи автор может объяснить ее тем, что основа сюжета была недостаточно драматична. Желательно, чтобы сюжет содержал в себе изображение глубокой страсти, тонкой интриги или какого-нибудь необыкновенного события. При этом следует учитывать как условия сцены, так общепринятое мнение для того, чтобы не вызвать неудовольствия публики. Так, например, Д'Обиньяк считает, что нельзя изображать королей в непривлекательном виде. И точно так же нельзя нарушать требования христианской морали.

Как и Шаплен, Д'Обиньяк считает правдоподобие гораздо более важным, нежели правду. Он стоит на точке зрения строгого единства действия, которое должно развиваться без задержек и в каждом акте, а по возможности и в каждой сцене содержать нечто новое для зрителя.

Место действия на протяжении всей пьесы должно быть одним и тем же. Это либо комната, либо, если действие происходит на улице, небольшая площадь такого размера, чтобы казалось естественным, что действующие лица легко узнают друг друга. Между действиями могут происходить события, но только не те, какие должны свершиться именно в том месте, где развиваются все события пьесы. Время действия должно быть максимально близким к времени, занимаемым представлением. Самое большее, что допускается, это развитие действия на протяжении дня, т. е. около 12 часов. Место и время действия должны быть обозначены каким-нибудь образом в тексте речей действующих лиц.

Д'Обиньяк считает ненужным применение пролога (то есть актера, произносящего вступительное пояснение перед началом спектакля). При всем преклонении перед античностью, он считает, что в современной драме не следует прибегать к введению хора.

Придерживаясь пятиактного деления, Д'Обиньяк полагает, что количество событий и текста должно быть одинаково в каждом действии. Отклонение он допускает лишь такое: в заключительных актах может произойти больше событий, чем в начальных. В каждом акте должно содержаться изображение какого-нибудь события и выражение значительных чувств и страстей. Однако ни тем, ни другим не следует перегружать действие, чтобы не утомлять зрителя чрезмерным нагромождением событий или обилием эмоций. На протяжении акта сцену никогда не надо оставлять пустой. Нельзя допускать, чтобы один и тот же актер завершал один акт и начинал следующий. Исключение из этого правила допускается в комедии. Однако не обязательно, чтобы каждый акт начинало какое-нибудь новое лицо.

Начало пьесы должно сразу потрясти и заинтересовать публику. Исходный момент сюжета драмы должен быть максимально близок к развязке. Сама развязка является поворотом в судьбах героев. Ей следует быть ясной, хорошо подготовленной и вместе с тем непредвиденной и содержать полное решение всех драматических узлов.

Особое внимание уделяется связи между сценами (liaison de scènes). Д'Обиньяк устанавливает определенные виды такой связи, например — действующее лицо, появляясь на сцене, видит другое действующее лицо, покидающее данное место, и тогда первый персонаж направляется ко второму. Появление персонажа на сцене может быть также мотивировано шумом, заставляющим данное лицо появиться, чтобы выяснить причины. Далее персонаж появляется соответственно привычке приходить в то или иное время

в данное место. Нет необходимости строго устанавливать количество сцен в каждом акте. Оно может варьироваться от трех до семи или восьми, причем в комедии число сцен в акте может быть бо́льшим, чем в трагедии.

Если что-либо нуждается в объяснении или подготовке, то необходимо тщательно обдумать, кому из действующих лиц поручить вести речь об этом так, чтобы публика была заинтересована. Хотя монологи весьма поэтичны, но они мало правдоподобны, поэтому следует прибегать к ним лишь в случае крайней необходимости. Реплики в сторону следует делать предельно краткими.

Количество действующих лиц может быть каким угодно, важно лишь, чтобы публика легко различала каждое из них. Появление или уход персонажа следует мотивировать. Актер, покидающий сцену во время данного акта, не должен возвращаться до конца этого акта. Исключение на этот счет допускается лишь в комедиях и пасторалях.

Всякий рассказ следует по возможности превращать в диалог; все, что можно показать на сцене, надо изобразить так, чтобы зритель сам все видел. Имеется в виду то обстоятельство, что во многих трагедиях некоторые события происходили за сценой, хотя по своему характеру они вполне могли быть представлены. Речи действующих лиц должны быть тесно связаны с действием. Красноречия вообще следует избегать. Сущность его вовсе не в изысканности выражений и в сложных фигурах речи, а в выражении чувства.

Предпочтение следует отдавать простым сюжетам, так как они дают возможность с наибольшей полнотой изобразить и выразить чувства действующих лиц. Если какой-нибудь рассказ необходим для пояснения событий, то его следует помещать либо вначале пьесы, либо перед самой рязвязкой. Но и в том, и в другом случае повествование должно быть кратким, при этом нужно тщательно продумать время и место, отводимое в пьесе для такого рода эпических элементов. Речь действующих лиц украшается, когда она содержит афоризмы, но необходимо, чтобы они были кратки, и главное, имели прямое отношение к тому, что происходит на сцене. Когда какое-либо действующее лицо выражает владеющие им глубокие чувства, то нужно, чтобы публика знала причину, вызвавшую эти чувства, и симпатизировала им.

Отметим, что, подобно Кастельветро, Д'Обиньяк указывает на необходимость для драматурга считаться со вкусами и понятиями публики. Одна и та же пьеса для разной публики будет представлять неодинаковый интерес. Любопытно отметить при этом, что, приводя в подтверждение этого пример, Д'Обиньяк придает ему политический характер. Он пишет: «Афинянам нравилось, когда в их театре изображались жестокости царей и несчастья, обрушивавшиеся на них за это, беды знатных и благородных семей и мятеж целого народа, возмущенного дурными поступками монарха,

и потому, что государство, в котором они жили, было демократическим (populaire) им нравилось, чтобы монархию всегда изображали как тиранию, ибо таким путем они надеялись отвратить выдающихся людей республики от попыток захватить власть, внушая им страх вызвать гнев народа, что там считалось справедливым. У нас же совсем наоборот, уважение и любовь, которую мы питаем к нашим властителям, не совместимы с тем, чтобы изображать перед лицом публики столь ужасные зрелища. Мы не желаем верить, что короли могут быть злыми, и не потерпим, чтобы их подданные под предлогом якобы плохого обращения с ними со стороны священных особ смели восставать против их власти или посягать на их личность, даже тогда, когда это всего только представление» [38].

Вопрос о цареубийстве особенно привлекает внимание Д'Обиньяка, стремящегося добиться исключения всякой крамолы из драматургии. Он даже считает, что и в том случае, когда изображается тиран, узурпировавший власть против воли народа, то и тогда нельзя оправдать изображение на сцене цареубийства, совершаемого восставшими подданными.

Аристократический характер взглядов Д'Обиньяка четко сказывается в его рассуждении о трагедии и комедии. Трагедии изображают высокопоставленных лиц и благородные чувства, тогда как комедия изображает дурные нравы и всякого рода пороки. По мнению Д'Обиньяка благородные любят благородное, и поэтому, как он пишет, «...при французском дворе трагедии принимаются лучше комедий, тогда как простонародью больше нравятся комедии, а также фарсы и грубые буффонады, считающиеся более интересными, чем трагедии. В нашем королевстве лица благородные или воспитанные среди знати обладают высокими помыслами и намерениями и движимы только добродетелью или честью, поэтому их образу жизни более соответствуют характеры трагедий, тогда как простонародье — люди низкого рождения и дурного воспитания, обладают низменными чувствами, а посему склонны одобрительно относиться к низменным и грубым вещам, изображаемым в фарсах, так как это является образом и подобием того, что они сами привыкли говорить и делать...»

Драма является для Д'Обиньяка средством утверждения морали, отвечающей требованиям дворянско-монархического общества. Он категоричен в своем требовании морали и заявляет, что «лучше следовать добродетели, даже если это связано с риском оказаться преследуемым, чем предаваться пороку в надежде на безнаказанность» [39].

Содержание пьесы должно служить моральным целям. Убедительность морального поучения обусловливается не речами дей-

[38] D'Aubignac. Pratique du théâtre. vol. 1, p. 63.
[39] Ibid.

ствующих лиц. Важно, чтобы события, изображаемые в пьесе, наталкивали на поучительный моральный вывод. Но при этом Д'Обиньяк не отказывается и от прямого поучения посредством моральных сентенций, вкладываемых в уста действующих лиц, нужно лишь, чтобы это было сделано драматургически умело, и он излагает три способа включения поучительных речей в текст пьесы. Первый состоит в том, что моральные афоризмы должны быть тесно связаны с сюжетом и обстоятельствами, характеризующими положение данного действующего лица, чтобы актер, произнося такие сентенции, как бы отвечал на волнующий его сейчас жизненный вопрос. Он должен как бы низвести общеморальный принцип до данного конкретного случая.

Второй способ состоит в том, чтобы, вкладывая в уста действующего лица какое-нибудь моральное положение, не излагать его в догматической форме, а украсить, применив какую-нибудь фигуру поэтической речи. И, наконец, в-третьих, если уж и излагать моральные правила в прямой неприукрашенной форме, то надо делать это с максимальной краткостью. При этом надо следить, чтобы такого рода изречения не произносились в порыве страсти, ибо в таком состоянии люди обычно не склонны к сентенциям. Д'Обиньяк считает, что Сенека очень грешил этим, ибо у него весьма часто в трагедиях, в самый разгар взрыва страстей, на публику изливается поток таких общих мест. Зато у Корнеля он находит примеры, когда моральные сентенции, хотя бы даже самого общего характера, получают сильное и выразительное поэтическое оформление, придающее им интерес и значительность в глазах публики.

Д'Обиньяк считает, что моральные сентенции в трагедии как правило произносятся благородными лицами и имеют прямой смысл. Но, вместе с тем, возможно, что какой-нибудь негодяй или обманщик тоже прибегает к высоконравственным сентенциям. Если публика уже знает подлинный характер этого лица, то использование им моральных слов только резче обнажает дурную натуру данного человека. Наконец, моральные сентенции могут применяться в комедии, где они приобретают пародийный характер. Но такие пародии нельзя вводить в трагедию.

Трактат Д'Обиньяка содержит как вполне трезвые и верные наблюдения над драмой, так и педантичные суждения, свидетельствующие о догматизме автора. Мнения современников о его книге расходились. Одни высоко ценили Д'Обиньяка за то, что он приблизил теорию драмы к практике театра, другие замечали лишь неверные догматические положения трактата. В числе тех, кто с одобрением относился к труду Д'Обиньяка, был Расин. Сохранился экземпляр трактата, принадлежавший великому драматургу, он весь испещрен пометками, свидетельствующими о том, как внимательно изучил Расин «Практику театра» Д'Обиньяка. Буало также относился к этому труду с уважением. В его стихотвор-

ном трактате «Поэтическое искусство» легко обнаружить пассажи о драме, повторяющие Д'Обиньяка.

Отметим, что Д'Обиньяк не только теоретизировал о драме, но также сочинял пьесы как сам, так и в соавторстве с другими. Он написал трагедии «Симинд», «Орлеанская дева», «Святая Катерина» и «Зенобия». Разбор их можно найти в монографии Шарля Арно [40]. Драматические творения Д'Обиньяка не сыграли сколько-нибудь заметной роли в истории театра и литературы. Они отнюдь не служат убедительным подкреплением его теории драмы. По поводу одной из его пьес Конде остроумно заметил: «Я весьма признателен господину Д'Обиньяку за то, что он столь точно следовал правилам Аристотеля, но я никогда не прощу правилам Аристотеля за то, что они привели господина Д'Обиньяка к написанию столь плохой трагедии».

§ 3. *Взгляды Корнеля на драму*

Первый из великих классиков французской драмы XVII века Пьер Корнель творил в обстановке, наполненной общественными противоречиями, отражавшимися и в литературной сфере. Проблемы драматургического творчества находились в центре интеллектуальных интересов эпохи, и писатель не мог стоять в стороне от борьбы разных точек зрения на драму. Мы уже видели, что его «Сид» сослужил предметом теоретических споров, имевших большое значение для формирования доктрины классицизма. Мы забежали тогда несколько вперед, но не говорили о взглядах Корнеля в ранний период его творчества. Теперь же мы в краткой форме охарактеризуем развитие взглядов Корнеля на драму, остановившись более подробно на его трех «Рассуждениях» [41].

В начале драматургической деятельности Корнель ясно и недвусмысленно сформулировал свое понимание театра, резко расходившееся с взглядами неоклассицистов. Если для них театр — средство утверждения морали, то для него он развлечение. В ранней комедии «Комическая иллюзия» (1635) Корнель вкладывает в уста Алькандра тираду, восхваляющую театр как «самое приятное развлечение наших принцев, радость для народа и удовольствие для знати, — он занимает первое место в их свободном времяпрепровождении» [42]. Мысль о театре

---

[40] Ch. Arnaud. Op. cit., p. 271—294.

[41] О теоретических взглядах Корнеля на драму см.: Jules Lemaitre. Corneille et la Poetique d'Aristote. Paris, 1888; Marie-Odile Sweetser. La conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits theoriques. Geneve— Paris, 1962; D. G. Charlton. Corneille's Dramatic theories and the 'Didacticism' of Horace, in French Studies, XV, № 1, Jan., 1961.

[42] Подлинник в стихах, переведенных здесь прозой. Сочинения Корнеля цит. по изд.: Pierre Corneille. Oeuvres, ed. par M. Ch. Marty-Laveaux, Paris, 1862, t. II, p. 521.

как культурном развлечении утверждается Корнелем в предисловиях к пьесам «Камеристка» (1637) и «Медея» (1639). Корнель, однако, не занял категорически враждебной позиции по отношению к сторонникам поэтики классицизма. По многим пунктам он выразил согласие с «модернистами» и «независимыми». По духу его первые теоретические высказывания приближаются к Ожье и Марешалю. В «Клитандре» он экспериментировал с новыми теориями, а после «Сида» решил соблюдать единства более строго и отказался от трагикомедии в пользу трагедии, жанра, превозносимого и проповедуемого учеными критиками. Тщательный анализ критических высказываний и творчества драматурга позволяет утверждать, что в действительности он не примкнул ни к одной из теорий и не стал враждовать ни с одной из противостоящих групп, но после каждого выпада против него оправдывал свои приемы и свои вкусы» [43],— так формулирует позицию Корнеля М.-О. Светсер, и, мне представляется, что ее вывод правилен.

Вопросы поэтики не стояли для Корнеля остро, пока не возник спор о «Сиде». Когда против него обрушились упреки, за которыми, как он знал или понимал, скрывалось неодобрение самого кардинала Ришелье [44], Корнелю пришлось достаточно ясно высказать свое мнение по вопросам, вызвавшим дискуссию. Корнель ответил своим противникам в предисловии к «Камеристке» (1637). В его ответе звучит голос независимого художника, гордо защищающего право быть самим собой и писать так, как он умеет. С иронией пишет Корнель о том, что классикам античности прощают любые ошибки, которые не прощают более новым авторам. Когда от канонов отступают античные драматурги, это считается «поэтической вольностью», когда отступают от правил современные писатели, это объявляют неисправимым грехом. Возражая противникам, Корнель заявил: «Я охотно следую правилам; но вместо того, чтобы подчиняться им рабски, я их расширяю или сужаю, согласно требованиям моего сюжета, и я без зазрения совести нарушаю те, которые касаются длительности времени действия, если их узость оказывается совершенно несовместимой с красотой событий, которые я изображаю. Знать правила и владеть секретом, как их надо практически применять в нашем театре,— это две совершенно разные на-

---

[43] M.-Sweetser. Op. cit., p. 47—48.

[44] С момента появления «Сида» возникло мнение о враждебности Ришелье по отношению к этому произведению. Вольтер сделал историю с «Сидом» примером вмешательства абсолютизма в литературу (см.: Voltaire. Le Siècle de Louis XIV). Эту точку зрения пытается опровергнуть Louis Batiffol: «Richelieu et Corneille. La legende de la persécution de l'auteur du «Cid». Paris, 1936. Однако если со стороны Ришелье не было личной вражды к Корнелю, то все же несомненно, что он в целом одобрил теоретическую сторону критики «Сида». См. подробно об этом: M.-O. Sweetser. Op. cit., p. 29—34.

уки; и может быть для того, чтобы добиться успеха пьесы, теперь недостаточно изучить труды Аристотеля и Горация» [45]. Главное не в том, чтобы выполнить предписания теоретиков, а в том, чтобы иметь успех у зрителей,— утверждает Корнель. Он сохраняет верность этому убеждению в предисловиях к изданиям различных своих произведений.

В 1660 году, публикуя собрание пьес, Корнель сопроводил его тремя рассуждениями о драме. Цель их была не отвлеченно теоретическая, а вполне практическая. Корнель раскрыл свой замысел в письме аббату Пюре: «Я завершаю сейчас одну тяжелую работу, касающуюся весьма деликатного предмета. В трех предисловиях я рассматриваю основные вопросы поэтического искусства в трех томах моих комедий. Я даю новые толкования Аристотеля и выдвигаю новые положения и правила, неизвестные древним. Я там опровергаю положения, на которых Академия обосновала свое осуждение «Сида», и не согласен с Д'Обиньяком во всем том хорошем, что он сказал обо мне» [46]. И далее: «Вы не найдете там ни высокого красноречия, ни великой теории; но при всем том, эти три предисловия стоили мне больше труда, чем три пьесы для театра. Я забыл вам сказать, что я не привожу других современных примеров, кроме как из моих пьес, а также, что хотя я противоречу не раз Д'Обиньяку и господам из Академии, я их ни разу не называю...» [47]

Корнель назвал свои теоретические сочинения не «предисловиями», а «рассуждениями». Всего их три: «Рассуждение о полезности и частях драматического произведения» (poeme dramatique), «Рассуждение о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» и «Рассуждение о трех единствах — действия, места и времени».

Рассуждения Корнеля представляют двоякий интерес. Они важны для уяснения того, как понимал Корнель законы драматического творчества, получившие выражение в его пьесах, а вместе с тем, они свидетельствуют о том, что хотя теория классицизма и завоевала господство, тем не менее и теоретически и практически она вступала в конфликт с живой драматургией.

Уже в первом «Рассуждении о полезности и о частях драматического произведения» Корнель подтачивает распространявшееся правоверными классицистами мнение, будто древние теоретики оставили вполне ясную и четкую систему воззрений на драму. Корнель заявляет, что Аристотель и Гораций «писали довольно темно и нуждаются в толкователях» [48]. Его не удовлетворяют толкования грамматиков или философов, так как им не

---

[45] Corneille. Oeuvres, t. II, p. 119.
[46] Ibid., t. X, p. 486.
[47] Ibid., t. X, p. 487; M.-O. Sweetser. Op. cit., p. 95.
[48] Ibid.

хватает знания сцены. Свои суждения Корнель основывает на опыте 50-летней работы для театра.

Корнель начинает с вопроса о пользе и удовольствии, доставляемыми драмой. Он подчеркивает, что Аристотель писал только об удовольствии, но ни разу не употребил слова польза. Понятие пользы было внесено Горацием. Но полезное может входить в пьесу не иначе, как в форме приятного, утверждает Корнель. Соответственно, он рассматривает вопрос о том, какими способами «полезное» может вводиться в драматическое произведение.

Первый способ — сентенции и нравственные наставления, которые могут быть рассеяны по всей пьесе, но этим не следует злоупотреблять. Как и Д'Обиньяк, Корнель считает, что сентенции должны быть связаны с действием и прямо относиться к тому происшествию, которое составляет содержание данной сцены, акта или всей пьесы.

Другой способ заключается в откровенном изображении пороков и добродетелей. Эффект такого изображения зависит от совершенства, с каким автор сумеет представить и то, и другое так, что зритель не спутает где порок, а где добродетель. Истинная добродетель вызывает сочувствие даже в несчастье, тогда как порок, торжествуя победу, все равно вызывает к себе ненависть. Здесь Корнель вступает в полемику с «Мнением Французской Академии о «Сиде»», где, как мы помним, утверждалось, что пьеса обязательно должна заканчиваться торжеством добродетели и наказанием порока. Как отмечает Корнель, древние вовсе не обязательно поступали так. Это вошло в обычай позднее. Корнель подчеркивает, что завершение пьесы наказанием порока и наградой дорбродетели — «...это не правило искусства, но обычай, который мы приняли и от которого каждый может отказаться на свою ответственность. Он существовал и во времена Аристотеля, но, может быть, не слишком нравился этому философу, так как он говорит, «что только тупоумие зрителей могло поощрять его употребление...» [49].

Наконец, еще один способ сочетания пользы и удовольствия состоит в очищении страстей посредством сострадания и страха, но рассмотрение этого вопроса Корнель переносит во второе рассуждение. Далее, в первом «Рассуждении» Корнель рассматривает вопрос о правдоподобии. Как мы помним, и по этому пункту он подвергся критике со стороны Академии. Шаплен считал, правдоподобие обязательным условием трагедии, подчеркивая, что правдоподобие и правда две разные вещи, из которых обязательно для драмы именно первое. Корнель не возражает против того, что можно создать трагедию с совершенно правдоподобным сюжетом. «Но,— пишет он,— значительные сюжеты,

---

[49] P. Corneille. Op. cit., t. X, p. 21.

которые сильно волнуют страсти и противопоставляют их душевные бури законам долга или голосу крови, должны всегда выходить за пределы правдоподобного. Они не встретили бы никакого доверия у зрителя, если бы они не подтверждались либо авторитетом истории, которая всегда убедительна, либо общественным мнением, которое заранее подготовляет и убеждает этих самых зрителей» [50].

Корнель, таким образом, выступает за правду самой действительности, воплощенную в историческом факте, борясь против концепции правдоподобия Д'Обиньяка, которая в сущности сводилась к идеализации действительности в угоду дворянско-монархической идеологии. Отстаивая «неправдоподобное», Корнель по существу борется за право драматурга изображать такие исключительные случаи, в которых, однако, проявляются типичные черты человеческой природы.

Расходится Корнель с Аристотелем и в вопросе об источниках сюжетов для трагедии. Аристотель писал в «Поэтике», суммируя практику античной трагедии, что она избирает своим сюжетом судьбы немногих семей, в которых происходили события, достойные быть изображенными в трагедии. По этому поводу Корнель замечает: «Последующие века доставили нам достаточно материала, чтобы выйти из этих рамок и не следовать больше по стопам греков...» [51].

Очень важное принципиальное значение имеет полемика Корнеля с тем пониманием комедии, которое классицисты вывели из «Поэтики» Аристотеля. Как мы помним, в средние века, а затем в эпоху Возрождения была разработана концепция жанров, носившая ясно выраженный классовый и сословный характер. Согласно этой точке зрения, действующие лица трагедии принадлежат к высшим слоям общества, а в комедии — к низшим. Против этого Корнель возражает. Если в античные времена дело действительно так и обстояло в театре, то «...это определение,— пишет он,— не совсем верно для нашего времени, когда в комедии могут выводиться даже короли, если их поступки не стоят выше ее. Когда на сцене изображают простую любовную интригу между королями и когда никакая опасность не угрожает ни их жизни, ни их государству, то, хотя бы персонажи были блистательны, я не думаю, что действие будет настолько возвышенным, чтобы подняться до уровня трагедии» [52].

Характеризуя сущность жанра трагедии, Корнель утверждает, что она для своего содержания «требует какого-либо большого государственного интереса и какой-либо более благородной и более мужественной страсти, чем любовь, например, властолюбия или мести, и хочет устрашать более сильными несчастия-

[50] Ibid., p. 15.
[51] Ibid., p. 16.
[52] Ibid., p. 24.

ми, чем потеря любовницы. Вполне уместно вводить в трагедию любовь, потому что она всегда заключает в себе много приятностей и может послужить основой тем интересам и другим страстям, о которых я говорил; но надо, чтобы любовь удовольствовалась вторым местом в пьесе и уступила первое место этим интересам или страстям» [53].

Корнель выдвигает новый принцип разграничения комедии и трагедии. Во-первых, это — сила и значительность событий. Трагедия «требует для своих героев великих опасностей», тогда как комедия «довольствуется изображением беспокойства и неприятностей своих главных персонажей» [54]. Но дело не только и не столько в глубине чувств и переживаний, а в том, что содержанием трагедии должны быть события большого общественного и государственного значения, тогда как комедии отводится сфера частной жизни и личных интересов людей, независимо от их сословного положения.

Взгляд Корнеля на вопрос о существе трагедии и комедии отличается большей глубиной, чем у всех его предшественников. Особенно верным является его суждение о государственном и общественном значении событий в трагедии.

Уже первое «Рассуждение» Корнеля показывает, что его отношение к Аристотелю отнюдь не догматично. Он приемлет положения Аристотеля в той мере, в какой они подкрепляют его собственную драматургическую практику. Но там, где Аристотель не может ему помочь, он смело выдвигает собственные принципы. Корнель считает, что Аристотель создал основы теории драмы, но нельзя возводить в абсолют все выдвинутые им правила. Художник имеет право создавать новые законы драмы, подтверждая их собственным творчеством. Это свободное отношение к Аристотелю проявилось также во втором трактате Корнеля — «Рассуждение о трагедии и о способах трактовать ее, согласно законам правдоподобия или необходимости». В центре внимания здесь проблема катарсиса.

Как и другие теоретики драмы, начиная с эпохи Возрождения, Корнель понимает катарсис в плане морально-этическом. Для него понятие очищения равносильно нравственному очищению. Однако, приняв общее для теоретиков XVI—XVII веков этическое понимание катарсиса, Корнель по-своему истолковывает его, опять-таки применительно к своему драматургическому творчеству.

Он указывает на то, что сам Аристотель не дал достаточно ясного раскрытия понятия катарсиса, а толкования комментаторов его не удовлетворяют. Прежде всего, Корнель не согласен с тем сословным ограничением, которое проникло и в понятие

[53] P. Corneille. Op. cit., t. X, p. 24.
[54] Ibid., p. 25.

катарсиса у теоретиков XVI—XVII веков. В частности, он подвергает критике комментатора «Поэтики» Аристотеля итальянца Паоло Бени, который в своем труде (1613—1623), как пишет об этом Корнель, применяет понятие катарсиса только к королям и принцам. Это не логично, по мнению Корнеля, ибо в таком случае действие страха должно распространяться лишь на тех зрителей, которые сами являются королями и принцами. Ведь в Афинах не было королей, а Аристотель между тем писал о возбуждении чувств сострадания и страха у публики посредством трагедии. По мнению Корнеля, суть дела не в том, что действующие лица являются королями, а в том, что они «...люди, как и зрители, и подвергаются бедствиям в порывах страстей, от которых не свободны и зрители. Они дают даже повод к удобному умозаключению от большего к меньшему, и зрителю легко сообразить, что если король, предаваясь без меры честолюбию, любви, ненависти, мщению, впадает в такое великое несчастие, что возбуждает в нас сострадание, тем более сам он, человек простой, должен держать в узде подобные страсти, из страха, чтобы они не повергли его в такое же несчастие» [55].

Позиция Корнеля несомненно содержит элементы некоторого демократизма. Для него, как для подлинного гуманиста, интерес к человеку определяется не его положением, а его личной значительностью. Вот почему он приходит к выводу, расходящемуся с точкой зрения придворно-дворянских классицистов, когда пишет, что «...нет и необходимости выставлять на театре бедствия одних только королей. Бедствия других людей могут также найти свое место на сцене, если они достаточно для того знамениты и достаточно необычайны, если они сохранены и переданы нам историей» [56].

Здесь Корнель продолжает спор с Д'Обиньяком и другими классицистами, стоявшими на точке зрения, что правдоподобие важнее правды. Для Корнеля интересна правда характера и поступков, сохраненная историей или преданием. Важно, чтобы герои были достаточно знамениты и достаточно необычайны. Не правдоподобие, а правда представляет интерес для Корнеля, причем его привлекает необычайное, в силу своей выразительности. Корнель принимает положение Аристотеля, что для того, чтобы возбудить чувства сострадания и страха, герой должен быть ни вполне добродетелен, ни вполне зол. Он впадает в несчастие, которого не заслуживает, по своей вине или по человеческой слабости. Однако примеры Эдипа и Тиеста, приводимые Аристотелем, не удовлетворяют Корнеля, он обращается к своему «Сиду», где, по его мнению, герои как раз удовлетворяют истинному понятию о качествах, необходимых для того, чтобы вы-

[55] Ibid., p. 54.
[56] Ibid., p. 54, 55.

звать чувства страха и сострадания. «Родриго и Химена,— пишет он,— обладают требуемой честностью, они доступны страстям, и именно эти страсти составляют причину их несчастий, так как они несчастны лишь в той мере, в какой они питают страсть друг к другу. Их вовлекает в бедствие такая человеческая слабость, которой мы можем быть подвержены так же, как и они. Их несчастье бесспорно возбуждает сострадание; оно вызвало достаточно слез у зрителей, чтобы не оставить в том никакого сомнения. Это сострадание должно было бы вызвать у нас страх возможности подобного же бедствия и очистить нас от того избытка любви, которое причиняет им несчастье и заставляет нас сожалеть им; но я не знаю, вызывает ли оно этот страх и очищает ли оно нашу страсть; боюсь даже, не представляет ли рассуждение Аристотеля по этому предмету лишь прекрасную идею, которая на самом деле никогда не осуществляется» [57].

Корнель считает, что Аристотеля следует понимать шире, чем это было принято до сих пор. По его мнению, Аристотель не имел в виду, чтобы страх и сострадание присутствовали в каждой трагедии. Ему представляется достаточным наличие одного из этих элементов, тогда как второй может быть лишь сопутствующим. Корнель поясняет это примером. Смерть графа в «Сиде» не вызывает сострадания. Тем не менее, она «может очистить в нас ту горделивую зависть к славе ближнего, которую мы видим в графе». С другой стороны, «все сострадание наше к Родриго и Химене не предохранит нас от порывов пылкой любви, делающей их предметом нашей жалости» [58].

Далее, не всегда те персонажи, которые вызывают сострадание, несчастны по своей вине. «Когда они невинны, наше сострадание не вызывает никакого страха, и если мы иногда чувствуем в таком случае страх, очищающий наши страсти, то он обыкновенно является при посредстве другого действующего лица, а не того, которому мы сострадаем». Иначе говоря, один персонаж, безвинно страдающий, вызывает наше сочувствие, тогда как другой (по-видимому, тот, кто причиняет это страдание, например, какой-нибудь злодей) вызывает страх у зрителя.

В заключение Корнель приходит к выводу, что концепцию сострадания и страха можно толковать трояким образом. Первый и, по-видимому, основной принцип заключается «в возбуждении сострадания и страха при посредстве одного главного действующего лица» [59]. Но этим драматические возможности не исчерпываются. Второй случай — когда драматург пользуется «разными лицами для возбуждения этих двух чувств» [60]. И, наконец, третий случай — когда драматург создает произведение, кото-

[57] P. Corneille. Op. cit., t. X, p. 57—58.
[58] Ibid., p. 60.
[59] Ibid., p. 61—62.
[60] Ibid., p. 62.

рое возбуждает только одно из этих чувств, например сострадание без всякого страха.

Если первые два рассуждения были посвящены общим вопросам теории драмы, то третье касалось уже различных композиционных вопросов и было посвящено проблемам практического применения основополагающих правил трех единств. «Рассуждение о трех единствах — действия, времени и места» представляет собой развернутую поэтику драмы, в которой Корнель опирается прежде всего на свое собственное творчество.

Закон единства действия является безусловным в глазах драматурга. В комедии он состоит «в единстве интриги или препятствия, с которыми встречаются намерения главных действующих лиц», в трагедии — «в единстве опасности, независимо от того, преодолевает ли ее герой или гибнет в борьбе с нею». Но опять, по свойственной ему тенденции не поддаваться догматизму, Корнель отнюдь не считает, что нельзя вводить в трагедию «несколько опасностей», а в комедию «несколько интриг или препятствий» [61]. Важно лишь, чтобы эти опасности или препятствия были тесно связаны друг с другом, образуя звенья одной цепи. Под единством действия, по мнению Корнеля, отнюдь не следует понимать одно обособленное действие. Каждая трагедия имеет начало, середину и конец, и каждая из этих трех частей представляет собой отдельное действие, являющееся составной частью главного действия. Каждое из этих трех действий в свою очередь может заключать другие, связанные с ним действия.

При составлении сюжета трагедии нет необходимости в том, чтобы зритель в точности знал, что делают действующие лица в промежутке между актами или тогда, когда они не находятся на сцене. Это положение Корнеля связано с его стремлением вводить в действие только такие события, которые «особенно выгодно развернуть на сцене: по красоте представляемого ими зрелища, по силе и движению страстей, по каким-либо другим привлекательным особенностям...» [62].

Корнель считает нецелесообразным при построении сюжета выводить часть событий в предысторию трагедии. Это приводит к необходимости прерывать действие рассказом о том, что происходило раньше, а такие рассказы раздражают публику. Все, что хочет показать драматург, должно войти в действие пьесы и развертываться на глазах у зрителя. Корнель считает, что допустимы рассказы лишь о тех событиях, которые происходят за сценой в процессе развертывания сюжета.

В развязке трагедии следует избегать того, чтобы разрешение драматического конфликта достигалось вследствие перемены намерений лицом, которое являлось противником или создавало препятствия главным действующим лицам. И уж совсем неес-

[61] Ibid., p. 98.
[62] Ibid., p. 100.

тественной для современной драмы является «развязка при помощи машины», когда появляется бог, улаживающий все дела, которых действующие лица не могли решить.

Переходя к единству времени, Корнель пишет: «Представление длится два часа, и сходство было бы полным, если бы представляемое действие не требовало больше времени, чтобы казаться правдоподобным» [63]. Но совершенно очевидно, что это невозможно, и вместе с тем ограничить время действия в какой-то мере необходимо. Но нет надобности проявлять в этом отношении чрезмерную строгость. «Не будем останавливаться ни на двадцати, ни на двадцати четырех часах, но постараемся ограничивать продолжительность действия как только возможно, для того чтобы представление было более правдоподобным и совершенным» [64].

Чтобы не осложнять вопроса, Корнель советует «предоставить продолжительность действия воображению зрителей и никогда не указывать занимаемое действием время, если того не требует сюжет, особенно же тогда, когда вероятность этого действия несколько натянута...»

Правило единства места не принадлежит ни Аристотелю, ни Горацию. Оно было создано позднее, по аналогии с правилом единства времени. Древним трагикам было просто соблюдать единство места, так как действие происходило на городской площади. Что же касается современной драмы, то естественность и правдоподобие требуют, чтобы действие происходило в определенном месте, например во дворце. Но при этом в ряде случаев было бы неестественно, чтобы в одном и том же месте выступали находящиеся в конфликте между собой действующие лица. «Я держусь того мнения,—пишет Корнель,— что надо стараться достигать безусловного единства места, насколько это возможно; но так как оно не мирится со всяким сюжетом, я готов охотно согласиться, что действие, происходящее в одном и том же городе, удовлетворяет единству места. Это не значит, что я хочу, чтобы театр представлял весь этот город,— это было бы несколько обширно; но только два или три отдельных места, заключенных в его стенах» [65]. Отметим, при этом, что хотя сцена времен Корнеля уже знала декорации, тем не менее драматург полагал, что даже при перемене места действия в пьесе нет надобности менять декорации. Корнель советует так строить текст, чтобы не вызывать внимания зрителя к вопросу о месте действия, добиваясь того, чтобы зритель в первую очередь следил за самим событием.

Заметим еще, что в вопросе о связи между сценами Корнель тоже стоит на точке зрения, отличающей его от таких орто-

[63] Ibid., p. 106.
[64] Ibid., p. 113.
[65] Ibid.

доксальных классицистов, как Д'Обиньяк. Связь между сценами составляет одно из украшений пьесы, но не больше, и не следует возводить ее в обязательное правило. Если драматург вынужден по ходу действия менять место, где происходят события, то Корнель советует не производить перемен в пределах одного акта, а представлять каждое действие в одном месте, допуская перемены места в другом акте.

Заключая третье «Рассуждение», Корнель сознает, что изложенные им принципы содержат «ересь относительно главных положений искусства». Но он и не ставил себе целью просто следовать древним образцам, его задача была «согласовать древние правила с новыми требованиями» [66], причем он вполне допускает и возможность других решений, кроме тех, которые предложены им на основании его собственного опыта.

Три трактата, написанные в 1660 году, содержат основы корнелевской поэтики драмы. Они не исчерпывают, однако, теоретические принципы, которых придерживался драматург. М.-О. Светсер расширила представление о драматургической теории Корнеля, обратив внимание на высказывания писателя в связи с его поздними трагедиями.

Как известно, Корнель выделялся среди современных ему драматургов тем, что предпочитал сюжеты большого государственного масштаба. Как мы помним, по его мнению, трагедия требует «государственного интереса и какой-либо более благородной и более мужественной страсти, чем любовь» [67]. В своих поздних трагедиях Корнель осуществлял это положение своей теории, мало заботясь о соблюдении правил классицизма, как они были сформулированы Д'Обиньяком. В предисловии к «Софонисбе», не называя его прямо, Корнель вступил в полемику с догматической теорией Д'Обиньяка, отстаивая, как и раньше, право отступать от предписанных теорией правил. Д'Обиньяк принял вызов и ответил на него критикой трагедий Корнеля «Софонисба» (1663), «Сарторий» (1662) и «Эдип» (1659) [68]. Д'Обиньяк, естественно, упрекал Корнеля в несоблюдении правил, доказывая их разумность и обоснованность, а Корнель отвечал: его пьесы хороши и нравятся, независимо от соблюдения предписаний теоретиков. Обращение «К читателям» «Сертория», предисловия к «Софонисбе», «Эдипу» и «Оттону» (1664) показывают намеренность корнелевских отступлений от догмы. Речь шла не только о композиционных элементах трагедий, но и о самом их

[66] Ibid., p. 119.

[67] Ibid., p. 24.

[68] D' Aubignac. Dissertation concernant le Poeme Dramatique en forme de remarque sur la tragedie de M. Corneille intitulée «Sophonisbe»; Seconde dissertation concernant le Poeme Dramatique en forme de Remarques sur la tragedie de M. Corneille intitulée «Sertorius»; Troisieme dissertation concernant le Poeme Dramatique en forme de Remarques sur la Tragedie de M. Corneille intitulée «L'Oedipe».— Напечатаны в кн.: D'Aubignac. Recueil des Dissertations, 2 vol. Paris, 1740.

содержании. Критиков Корнеля не устраивало то, что драматург настаивает на тематике общегосударственной, изображает героические волевые характеры и не склонен к той жалостливой патетике, которая считалась тогда необходимой для нравственного и художественного эффекта трагедии.

Известна сценическая судьба поздних трагедий Корнеля. Они не имели такого же успеха, как его ранние произведения. Драматург все более отдалялся от классицистских вкусов. Его героический дух уже не соответствовал общественным настроениям, точнее, настроениям той придворно-аристократической части публики, которая определяла судьбу театральных пьес. Тем не менее Корнель неуклонно продолжал творить в свойственном ему духе, не идя на компромиссы.

Если он и подчинялся в поздних трагедиях внешним правилам, вроде единства места и времени, то, благодаря сложным сюжетам, неестественность группировки событий в одном месте и в очень краткий срок становилась особенно очевидной. Корнель не прилаживал свою фабулу к требованиям классицистской композиции. Поэтому даже там, где на первый взгляд кажется, что нормы классицизма соблюдены, на самом деле мы сталкиваемся с отклонениями, далекими от идеала строгой классической композиции.

Забегая вперед, сошлемся на Лессинга, который, критикуя одно из типичных произведений позднего периода творчества Корнеля — «Родогуну», охарактеризовал ее таким образом, что ее неклассицистский характер становится совершенно очевидным. Лессинг отмечает излишнюю, по его мнению, запутанность фабулы трагедии, неестественность событий, немотивированность развития действия, отсутствие жизненной правдивости [69]. Иначе говоря, Лессинг не находит у Корнеля тех качеств, которых в идеале требовал классицизм. И он совершенно прав. Однако, как мы уже отмечали, отступления от догмы классицизма отнюдь не означали отсутствия стиля, просто стиль этот был другим, чем стиль классицизма.

Но творчество Корнеля, как и его взгляды, нельзя отождествлять с доклассицистской драматургией Арди и его школы. Корнель стоит между вольной «романтической» формой драмы и строгой формой классицизма Расина. Самая двойственность позиции Корнеля, и подчинявшегося, скрепя сердцем, правилам, и нарушавшего их, характерна для него как для представителя того особого стиля драмы, который мы обозначили термином маньеризм. Как говорилось и раньше, дело не в названии, а в том, что Корнеля нельзя рассматривать просто как неправоверного классициста. В нем следует видеть представителя школы, которая неслучайно вызывала особенно ожесточенные нападки ортодоксальных сторонников классицизма.

[69] См.: Лессинг. Гамбургская драматургия, письма XXIX—XXXII. М., 1936, стр. 113—121.

Глава 3

РАСЦВЕТ КЛАССИЦИЗМА

§ 1. *Мольер как провозвестник высокой комедии*

Мольер, как и Шекспир, создал много шедевров, обогативших драматическое искусство, но оставил сравнительно мало материала для суждения о его взглядах по вопросам теории драмы. Его творчество имело подчас остро полемический характер, и это побуждало великого комедиографа высказывать мнение о некоторых художественных вопросах, но развернутой системы взглядов он не изложил, и в этом отношении не дает столь обильной пищи для размышлений, как Корнель.

Первые высказывания Мольера относятся уже к тому времени, когда он вступил в полосу художественной зрелости. Это его предисловия к изданиям «Смешных жеманниц» (1660) и «Докучных» (1662). Как и у Корнеля, теоретические высказывания Мольера непосредственно связаны с его драматургической практикой. Ему приходилось отвечать на критику со стороны идейных и литературных противников. Наиболее щедры были высказывания Мольера в связи с полемикой, завязавшейся вокруг его комедии «Школа жен» (1662). Издание этой комедии Мольер снабдил предисловием (1663). Он написал, кроме того, небольшую пьесу «Критика «Школы жен»» (1663) и одноактную комедию «Версальский экспромт» (1663). Наконец, надо упомянуть также предисловие Мольера к первому изданию «Тартюфа» (1669), обращение «К королю» во втором издании этой комедии (1669) и обращение «К читателю» в издании комедии «Любовь — целительница» (1675).

Наибольший интерес представляет полемика вокруг «Школы жен»[70]. По масштабам и историческому значению она не уступает

---

[70] Литература о Мольере обширна, и почти каждая работа затрагивает полемику вокруг «Школы жен». Ограничимся минимальным списком: D. Mornet. Molière. Paris, 1943; A. Adam. Histoire de la Littérature Francaise au XVII siècle, t. III. L'apogeè du siècle. Boileau. Molière, Paris, 1952; С. Мокульский. Мольер. Проблемы творчества. Л., 1936; Г. Бояджиев. Мольер. М., 1967.

знаменитому спору о «Сиде». Главным оппонентом Мольера был журналист и драматург Донно де Визе. Полемика велась как в памфлетах, так и в драматургической форме. Заимствуем у Г. Бояджиева хронологию этой литературной битвы: де Визе «Новые новости» — май 1663 года; Мольер «Критика «Школы жен»» — 1 июня 1663 года; де Визе «Зелинда» — 4 августа 1663 года; Бурсо «Портрет художника» — 10 октября 1663 года; Мольер «Версальский экспромт» — 18 октября 1663 года; де Визе «Месть маркизов» — ноябрь 1663 года; Робине «Панегирик «Школе жен»» — ноябрь 1663 года; де Визе «Письмо о театральных делах» — декабрь 1663 года; Монфлери ««Экспромт» Отеля Конде»— 29 января 1664 года; Шевалье «Любовь Клеопатры» — 1664 год; Филипп де ла Круа «Комическая война» — 1664 год [71].

Приведем извлечения из «Новых новостей» Донно де Визе, где сформулированы обвинения, выдвинутые против комедии Мольера «Школа жен». «Пьеса эта произвела совершенно необычайное впечатление. Все находили ее слабой и все бегали на ее представления... Пьеса имела успех, не понравившись, и понравилась она некоторым лицам, которые не считали ее хорошей пьесой. Но если вы хотите знать мое мнение, то в этой пьесе мы имеем на редкость неудачно построенный сюжет, и я готов утверждать, что в ней нет ни одной сцены, которая не изобиловала бы бесчисленными ошибками.

Но так как я хочу воздать должное всем заслугам ее автора, я вынужден признать, что эта пьеса — чудовище, которое имеет красивые части, и что никогда не было видано такого изобилия хорошего и дурного, смешанного воедино» [72]. Де Визе признает: «В этой пьесе есть вещи настолько естественные, словно над ними трудилась сама природа» [73]. Критиков, однако, не устраивала простонародная грубость Мольера, трезвая постановка этических проблем, точная обрисовка характеров.

Защищаясь, Мольер должен был определить свое понимание некоторых кардиальных вопросов комедийного творчества. Г. Бояджиев находит в «Критике «Школы жен»» и в «Версальском экспромте» Мольера «принципиально новые решения важнейших вопросов современной классицистской эстетики». Этих вопросов четыре:

«1. Общая оценка жанра комедии.

2. Определяющая роль в оценке искусства народного здравого смысла.

3. Традиционные классицистские критерии художественности и правда действительности.

---

[71] Г. Бояджиев. Мольер, стр. 485.

[72] Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. I, стр. 710.

[73] Там же.

4. Теоретическое обоснование нового типа драматургии — высокой комедии» [74].

В диалоге, происходящем между действующими лицами комедии «Критика «Школы жен»», затрагиваются различные вопросы драматургического творчества и обсуждается пьеса Мольера «Школа жен». Обвинения, выдвигаемые против Мольера его противниками, читатель и зритель узнают из речей персонажей «Критики «Школы жен»»: в комедии проявлены неуважительное отношение к религии, неуважение к женщине, в пьесе есть неприличия и вульгарности. С точки зрения драматической ей недостает действия и более глубокой разработки характеров, в частности — характера Арнольфа.

Главный защитник Мольера в комедии — Дорант. Эту роль играл сам Мольер. Он отвергает нападки критиков. Только люди, желающие находить неприличия, находят их в пьесе. Нет в ней также ничего, что оскорбляло бы религию. Если некоторые выражения кажутся недостаточно возвышенными или утонченными, то это объясняется характером лиц, произносящих их, ибо каждый говорит соответственно своему положению, воспитанию и т. п.

Маркиз, выражающий взгляды противников Мольера, заявляет, что пьеса уже потому никуда не годится, что она вызывает смех партера, то есть наиболее демократической части зрителей. На это Дорант отвечает, что высокое сословное положение отнюдь не служит гарантией хорошего вкуса. «Я сторонник здравого смысла,— говорит Дорант,— и не выношу причуд наших маркизов Маскарилей». Он замечает, что «в театре не отведено особого места для здравого смысла». Те, кто платят дороже за хорошие места в театре, совсем необязательно наделены бóльшим здравым смыслом или лучшим вкусом, по сравнению с теми, кто может уплатить лишь за входное место. «Стоя и сидя, можно одинаково высказать неверное суждение» [75].

Сопоставляя взгляды Мольера с позицией сторонников классицистской догмы, Бояджиев пишет: «Мольер открыто и смело заявил всей этой высокопоставленной публике, восседавшей на сцене и в ложах, что здравый смысл не подчиняется сословному табелю о рангах. В то время, когда Д'Обиньяк мечтал перестроить французский театр и отделить чистую публику от плебса, в то время как Д'Обиньяк, Скюдери и Шаплен называли народную аудиторию «бессмысленным животным» и предлагали «заткнуть ей глотку, как камнем клюв гусю», в это время Мольер смело и открыто заявлял о суждениях партера как о высшем суде в вопросах искусства... Для Мольера не педантичные знатоки искус-

---

[74] Г. Бояджиев. Указ. соч., стр. 486.

[75] «Критика «Школы жен»» цит. по переводу В. Гиппиуса в изд.: Мольер. Собр. соч., т. II. М., «Academia», 1937, стр. 142—158.

ства, а, если можно так выразиться, знатоки жизни были подлинными ценителями творчества» [76].

Бояджиев отмечает, что самая форма изложения взглядов у Мольера имела демократический характер. «В век, когда существовало «высшее судилище разума и вкуса» — Французская Академия, когда аристократические салоны устами великосветских дам и прециозных поэтов устанавливали нормы прекрасного, в этот век Мольер перенес спор о литературе и театре в шумный, многолюдный зал Пале-Рояля, в партер, в самую гущу народных суждений...» [77]

Мольер разделяет точку зрения Корнеля, что драма должна доставлять удовольствие. Дорант спрашивает: «Разве не величайшее из правил — нравиться? Разве не на верном пути театральная пьеса, достигшая этой цели?» Правила были созданы для того, чтобы содействовать наибольшему эффекту драмы. Если они перестают способствовать успеху у публики, то их вполне правомерно можно заменить новыми правилами, действенность которых подтверждается отношением публики. Дорант, как и Мольер, отнюдь не питает безоговорочного уважения к поэтике Аристотеля и Горация.

Дорант защищает права комедии, ее общественное и художественное значение: «Мне кажется, что гораздо легче парить в области высоких чувств, сражаться в стихах с Фортуной, обвинять судьбу и оскорблять богов, чем вникать как следует в смешные стороны человека и давать на сцене приятное изображение общих недостатков».

Устами Доранта Мольер провозглашает требование реализма в комедии. Портреты людей нужно писать с натуры. Образ, создаваемый художником, должен быть правдоподобным: «Портреты их должны быть схожи, и вы ничего не достигли, если в них не узнают людей вашего века».

Наконец, Мольер утверждает, что с точки зрения чисто творческой, писать комедии гораздо труднее, чем трагедии: «В них нужно шутить, а это нелегкое предприятие — заставить смеяться порядочных людей».

Комментируя это положение Мольера, исследователь пишет: «В нарушение всех установленных эстетических норм, Дорант утверждал, что комедию написать труднее, чем трагедию. Аргументом служило противопоставление двух методов творчества — поэтического, основанного на отвлеченном фантазировании, и реалистического, основанного на наблюдении действительности. Дорант говорил: «Я нахожу, что гораздо легче распространяться о высоких чувствах, воевать в стихах с Фортуной, обвинять судьбу, проклинать богов, нежели приглядеться поближе к смешным чертам в человеке

---

[76] Г. Бояджиев. Мольер, стр. стр. 503—504.
[77] Там же, стр. 478.

и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было занимательно» [78].

Как раз это особенно ожесточало людей, подобных де Визе. Противник Мольера писал о нем: «Он чрезвычайно виновен потому, что сделал своей профессией открыто говорить на публичной сцене правду обо всех» [79]. Враги упрекали Мольера еще и в том, что он изображает определенных лиц, тогда как на самом деле великий комедиограф стремился к тому, чтобы создавать обобщенные типы людей. Он вкладывает в уста Урании, персонажа «Критики «Школы жен»», слова о том, что, смотря комедию, не следует «обижаться и принимать что-либо на свой счет. Такого рода сатира бьет по нравам, а если и задевает личность, то лишь осторожно». Ей же принадлежат слова о том, что «сатирические места в комедии имеют общий смысл». Г. Бояджиев замечает, что «... внутренняя диалектика обобщенного образа сводилась к тому, что, заключая в себе «общий смысл» («la thése générale»), он в силу этой своей всеобщности касался каждого носителя данного порока, не имея в виду при этом изображение частного лица как такового. Эта особенность созданных Мольером сатирических характеров имела огромное принципиальное значение, и Мольер сам это понимал» [80].

Как относился Мольер к вопросу, который теоретики классицизма сделали главным пунктом исповедания своей веры,— к пресловутым правилам единств? Ответ на это мы находим в суждениях Доранта. Когда Лисидас, повторяя обвинения противников Мольера, заявляет, что «Школа жен» «погрешает против всех правил искусства», установленных Аристотелем и Горацием, Дорант замечает «Забавны вы с вашими правилами, которыми вы ставите в тупик профанов и то и дело ошеломляете нас! Послушать вас, выходит, что в этих правилах искусства кроются величайшие тайны; на самом же деле это лишь несколько непринужденных наблюдений здравомыслящих людей о том, как не испортить себе удовольствия от этого рода пьес; тот же здравый смысл, сделавший эти наблюдения во время оно, легко их делает и теперь без помощи Горация и Аристотеля. И разве не величайшее из правил — нравиться? Разве не на верном пути театральная пьеса, достигшая этой цели? Неужели вся публика ошибается в этих вопросах и никто не отдает себе отчета в удовольствии, которое получает?».

Далее Дорант решительно заявляет: «Если пьесы, которые соответствуют правилам, не нравятся, а пьесы, которые нравятся, не соответствуют правилам, то из этого необходимо следует, что правила составлены дурно. Итак, пренебрежем придирчивыми правилами, которым думают подчинить вкус общества, и будем ценить в комедии лишь действие ее на нас. Доверимся тому, что задевает нас за живое, и не будем нарушать удовольствия нашими умствованиями».

[78] Там же, стр. 496.
[79] Там же, стр. 513—514.
[80] Там же, стр. 519.

Крупнейший исследователь французской драмы XVII века Г. К. Ланкастер назвал «Критику «Школы жен»» «Декларацией независимости от правил» [81].

Суммируя все вышесказанное, мы приходим к выводу, что Мольер, вопреки сложившемуся мнению о комедии как о низшем жанре, утверждал ее высокое достоинство рядом с трагедией; он признал судьей искусства и драмы народ; он отказался считать догматические правила классицизма основой для оценки драматических произведений; наконец, выдвигая принцип типизации персонажей, Мольер обосновал художественный метод высокой комедии как зеркала нравов и средства критики пороков.

В заключение отметим, что в споре о «Школе жен» поддержал Мольера не кто иной, как Буало, который писал в «Стансах Мольеру»

Толпа завистников надменных,
Мольер, пыталась дерзновенно
Твой лучший труд критиковать.
И все ж прелестное творенье
Потомство будет развлекать
От поколенья к поколенью.
. . . . . .
Сумел ты с пользой поучать
И правду весело вещать.
Всем у тебя мораль готова.
Прекрасно все, разумно в ней,
И часто шутовское слово
Ученой лекции ценней [82].

§ 2. *Расин о трагедии и комедии*

Третий великий драматург Франции XVII века, Расин [83], также оставил высказывания о драме, содержащиеся в его предисловиях к собственным пьесам. Подобно Корнелю и Мольеру, он теоретизирует лишь в той мере, в какой это необходимо ему для объяснения и оправдания своих драматических произведений. Однако если такова практическая цель теоретических высказываний, то общий дух их явно отличается и от высказываний Корнеля, и от суждений Мольера.

Расин — драматург той поры, когда доктрина классицизма получила признание и уже не оспаривалась. Из всех трех великих драматургов Франции он был наиболее ортодоксальным последователем

---

[81] H. C. Lancaster. A History of French Dramatic Literature, vol. III, part. 1, p. 255.
[82] «Хрестоматия по западноевропейскому театру», т. I, стр. 711. Пер. Л. Пантюковой.
[83] Из литературы о Расине: F. Mauriac. La Vie de Racine. Paris, 1928; D. Mornet. Jean Racine. Paris, 1943; Jean Giraudoux. Racine. Paris, 1950; P. Robert. La Poétique de Racine. Paris, 1890; В. Гриб. Избранные работы. М., 1956 (Лекция о Расине, стр. 303—335).

доктрины. Более того, если есть драматург, чьи произведения наилучшим образом иллюстрируют применение правил классицизма, то это, в первую очередь, Расин.

Как и Мольер, Расин не оставил систематического изложения взглядов на драму, но, объясняя свои замыслы, защищаясь от упреков, он исходил из некоего кодекса эстетических понятий, в основном классицистских. Образцом для него являются классики античности, его авторитеты — Аристотель и Гораций. Ссылки на древних авторов часты в предисловиях Расина. Он признается в «уважении и почтении, какое... всегда питал к произведениям древности» [84].

Однако искусство Расина было отнюдь не архаичным по своему содержанию. Древними и иноземными именами его героев ничуть не ослаблялось современное звучание его трагедий. Публика второй половины XVII века узнавала в них свои интересы и свои страсти.

Критика давно уже подметила кардинальные различия между духом творчества двух величайших французских трагиков. Корнель — мастер героической трагедии, Расин — творец трагедии интимной. В произведениях Расина главной темой является любовь. Как верно заметил В. Гриб, «... любовную трагедию он превратил в отражение внутренней непрочности, внутренней боли своего времени, в отражение подземной, глухой работы тех сил, которые разрушали абсолютизм и его культуру. И в то же время Расин был последним и самым великим поэтом дворянского человека; изображая его только любовником, он смог дать всю гамму переживаний и чувств, на которые этот человек был способен в пору своего наивысшего подъема» [85].

Общественное значение драмы и театра сформулировано Расином в предисловии к «Федре» (1677). Образцом для него является, естественно, театр древней Греции, а он, по его словам, «... был школой, в которой добродетель преподавалась не хуже, чем в школах философов. Недаром Аристотель снизошел до установления правил драматической поэмы; Сократ, самый мудрый из философов, не гнушался приложить руку к трагедиям Еврипида. Следовало бы пожелать, чтобы наши произведения были столь же серьезны и столь же преисполнены полезных наставлений, как произведения этих поэтов. Это послужило бы, может быть, средством примирить с трагедией множество известных своей набожностью и своей нравственной доктриной лиц, которые клеймили ее в последнее время и которые несомненно судили бы о ней более благосклонно, если бы авторы думали о воспитании своих зрителей столько же, сколько об их развлечении, и если бы они следовали в этом истинному назначению трагедии» (II, 99—100).

---

[84] Высказывания Расина цитируются по изданию: Ж. Расин. Сочинения в двух томах. М.— Л., 1937. В дальнейшем мы отмечаем в скобках номер тома и страницы данного издания. Приведенная выше цитата — II, 11.

[85] В. Гриб. Избранные работы. М., 1956, стр. 305.

Мы привели полностью эту декларацию Расина. Все в ней проникнуто утверждением нравственного назначения театра. Можно было бы ограничиться констатацией этого и на основе приведенных слов сделать окончательный вывод о взглядах Расина на трагедию. Однако такой вывод был бы поспешным. Декларацию Расина следует рассматривать в контексте творческой истории «Федры», в связи с глубоким смыслом трагедии и со всей ситуацией, в какой находился Расин, когда создавал это произведение.

Известно, что творчество Расина встречало враждебное отношение с двух сторон. У него были враги в аристократических кругах, и его деятельность считалась неприемлемой у янсенистов, к которым он тяготел по своим религиозно-нравственным взглядам. Именно этих последних он имеет в виду, когда говорит в предисловии о «известных своей набожностью и своей нравственной доктриной» лицах. Защищая перед ними нравственное значение трагедии, Расин продолжает ту линию защиты театра, которая восходит к эпохе Возрождения. Эта часть его высказывания, следовательно, направлена против критики театра со стороны религиозно-нравственной.

Но у Расина были и другие противники. Признавая право театра на существование, они требовали от искусства прямой поучительности. Расина обвиняли в том, что, изображая дурные страсти, он тем самым оказывает вредное воздействие на общественную нравственность. Расин отвечает этим противникам утверждением, что он также стоит за нравственное назначение театра.

Предисловие к «Федре» посвящено в значительной степени доказательству, что сюжет и его трактовка Расином вполне соответствуют самым строгим требованиям морали. Так, говоря о характере Ипполита, Расин отмечает, что у Еврипида он лишен каких бы то ни было недостатков. Расин же придавал ему «известную слабость», и тут же поясняет: «Я называю слабостью страсть, которую он невольно испытывает к Арицин, дочери и сестре смертельных врагов его отца» (II, 98).

Наибольшие упреки вызывал характер героини трагедии, питающей противоестественную страсть к своему пасынку. Расин напоминает своим противникам, что не он придумал этот сюжет: он освящен авторитетом древних. Характер Федры, пишет он, «обладает всеми свойствами, которых Аристотель требует от героя и которые способны возбуждать сострадание и жалость» (II, 97). Далее следует характеристика героини, которая действительно соответствует аристотелевскому пониманию трагического героя: «Федра — ни вполне виновна, ни вполне невинна: она вовлечена своей судьбой и гневом богов в незаконную страсть, которая ее же первую приводит в ужас; она прилагает все силы, чтоб ее превозмочь; она предпочла бы умереть, чем открыть ее кому бы то ни было. А когда она принуждена ее обнаружить, она говорит о ней со смятением, которое явно выказывает, что ее преступление есть скорее наказание богов, чем проявление ее страсти» (II, 97).

Но если можно говорить, что такое понимание характера Федры соответствует аристотелевскому принципу изображения героя, то, вместе с тем, очевидно и другое; Расин всячески подчеркивает все то, что могло бы до известной степени оправдать характер героини. Он признает, что, создавая свой образ Федры, «даже постарался сделать ее менее отталкивающей, чем в трагедиях древних» (II, 97).

Сказанное Расином о двойственности Федры относится и к остальным трагическим героям и героиням драматурга. «Конфликт в трагедиях Расина,— замечает В. Гриб,— всегда идет изнутри. Чувство мешает самому себе, в нем заложено внутреннее противоречие. У Корнеля две стихии — чувство и долг, которые обе рациональны, у Расина рациональна только добродетель, а чувство иррационально; от него идут все беды» [86].

Перенося центр действия в душевный мир героев, Расин не нуждается в поддержании интереса внешней занимательностью сюжета. Он довершает то преобразование трагедии, которое происходит в XVII веке по мере отказа от «романтической» трагедии Арди. В первом предисловии к «Британнику» Расин противопоставляет две манеры построения сюжета. Одна, неприемлемая для Расина, состоит в том, чтобы наполнить «действие множеством происшествий, которые не могли бы произойти меньше, чем в течение месяца, большим количеством театральной игры, тем более потрясающей, чем менее она правдоподобна, бесконечными декламациями, в которых актеры принуждены говорить как раз противоположное тому, что им надлежало говорить» (I, 170).

Расин же сторонник «действия простого, не слишком обремененного материей, каким должно быть действие, происходящее в течение одного дня и постепенно подвигающееся к своему концу, поддерживаемое только интересами, чувствами и страстями действующих лиц» (I, 170).

При таком подходе к принципам композиции Расину нетрудно примириться с единствами времени и места. Он придерживается этих правил строго, за исключением «Эсфири» (1869), где действие происходит в одном дворце, но, чтобы сделать представление более приятным для детей, разыгрывавших пьесу, драматург внес разнообразие в декорации: первое действие происходит в покоях Эсфири, второе в тронном зале Ассуэра, третье — в саду Эсфири.

Главное же в том, что Расин с наибольшей последовательностью осуществил принцип единства действия. Его композиция трагедий отличается такой тщательностью, что в ней исключено все, не относящееся к существу драматического конфликта.

Большинство трагедий Расина были написаны на античные сюжеты, две — на сюжеты библейские. Для «Баязета» (1672) драматург избрал недавнее происшествие: умерщвление Баязета его братом султаном Амуратом в 1638 году. Издавая трагедию, Расин счел нуж-

[86] В. Гриб. Указ. соч., стр. 322.

ным оправдаться в том, что нарушил обычай показывать только древние события и легенды.

Трагические герои должны быть величественны. «Трагедийные персонажи должны быть рассматриваемы иным взором, нежели тот, которым мы обычно смотрим на людей, виденных нами вблизи. Можно сказать, что уважение, которое мы испытываем к героям, растет по мере того, как они отдаляются от нас...» (I, 259). Дистанцию времени можно, однако, по мнению Расина, заменить отдаленностью в пространстве, «ибо народ не делает разницы между тем, что находится, так сказать, за тысячу лет от него, и тем, что находится от него за тысячу миль» (I, 259). Чуждые нравы создают то отдаление от зрителя, которое необходимо для придания необычности и возвышенности трагическому событию.

Почти все суждения Расина касаются жанра трагедии. Вопросы комедийного творчества затронуты им в небольшой степени в предисловии к его комедии «Сутяги» (1668). Высказывания Расина представляют интерес, поскольку они смыкаются с той борьбой за высокую комедию, которую в то же время вел Мольер. Хотя к тому времени, когда Расин написал «Сутяг», он порвал с Мольером, общность их принципиальной позиции в отношении жанра комедии представляется несомненной.

Сложность положения Расина заключается в том, что в «Сутягах» осмеивалось государственное учреждение — суд. Расин прикрывался тем, что всего лишь перевел на французский язык и приспособил к французским нравам комедию Аристофана «Осы». Но публика не знала, как отнестись к «Сутягам». «Даже те, кто больше всех веселились ею (комедией.— *А. А.*),— рассказывает Расин,— боялись, что смеются не по правилам...» (I, 88). Другие считали, что «судебные дела не могут быть предметом развлечения для придворных» (I, 88). Но когда «Сутяги» были представлены в Версале и получили высочайшее одобрение, сомнения как будто исчезли.

Такова была практическая сторона дела. Расин посягнул на государственное установление, его критика нравов пришлась не по вкусу противникам правды в искусстве. Но для Расина вопрос не ограничивался правом на изображение реального. Вопрос был и в том, как изобразить действительность в комедии. И здесь драматург высказал суждения, представляющие принципиальный интерес.

Расин пишет: «Аристофан был прав, уводя все вещи за пределы правдоподобия. Судьи ареопага, возможно, не сочли бы благом, ежели бы он изобразил в натуральном виде их стяжательство, проделки секретарей, хвастовство их адвокатов. Уместно было слегка преувеличить черты действующих лиц, дабы помешать им узнать себя. Публика не переставала различать правду сквозь чудачества...» (I, 88).

По мнению Расина, комедиографу приходится идти на некоторый компромисс для того, чтобы сказать правду о государственных установлениях. Но дело не только в этом. Преувеличения, гротеск слу-

жат средствами усиления комического эффекта. Комедия, естественно, должна быть веселой, но цель комедии не только в том, чтобы заставлять смеяться. Сквозь смешное должна проглядывать правда жизни.

Расин живет в век, когда на сцене требуется благопристойность, и он ставит себе в заслугу, что добился комического эффекта не вульгарными шутками, а комизмом высокого порядка. Он не позволил себе «ни одной из тех грязных двусмысленностей и непристойных шуток, которые так мало останавливают теперь большинство наших писателей» (I, 89). Впрочем, и древние комедиографы позволяли себе нечто подобное, поэтому Расин оговаривает, что предпочитает «подражать умеренности Менандра и Теренция, чем вольности Плавта и Аристофана» (I, 87).

Хотя высказывания Расина содержат сравнительно мало теоретических обобщений, они существенны как декларации драматурга, занявшего первейшее место среди тех, кто придерживался в своем творчестве правил классицизма.

§ 3. *Буало и его «Поэтическое искусство»*

Мы переходим теперь к писателю, чье имя всегда вспоминается первым, когда говорят о литературной доктрине классицизма,— к Буало [87]. Во всех историях литератур и театра Никола Буало-Депрео фигурирует как главный теоретик классицизма. Одно время ему приписывали создание тех правил, которые составляют теорию этой литературной школы. Теперь, когда история теоретической мысли, связанной с художественным творчеством, более изучена и известна, очевидно, что не Буало был создателем тех правил творчества, которые обычно связывают с его именем. Как мы видели, теория классицизма прошла долгий путь развития начиная с XVI века. Буало стоит не в начале, а в конце этой линии развития. Точнее сказать, его трактат «Поэтическое искусство» является кульминационным пунктом в истории развития классицистской теории.

Буало обычно представляют узким догматиком. Между тем в литературе своего времени он выступал как друг и соратник Молье-

---

[87] Русские издания: Буало. Поэтическое искусство. Ред. и вступ. статья П. С. Когана, перев. С. С. Нестеровой. СПб., 1914; Буало. Поэтическое искусство. Перев. С. С. Нестеровой и Г. С. Пиралова, вступ. статья Д. И. Гачева. М., 1937; Буало. Поэтическое искусство. Перев. Э. Л. Линецкой, ред. А. А. Смирнова, вступ. статья Н. А. Сигал. М., 1957. Из работ французских критиков: C.-A. Sainte-Beuve. Portraits littéraires, vol. I. Paris, 1862; Causeries du Lundi, vol. 6, Paris, 1857—1862; Port-Royal, vol. 6, Paris, 1901; F. Brunetiére, L'Esthetique de Boileau, dans Etudes critique sur l'histoire de la littérature francaise, vol. 6, Paris, 1911 (3-me ed.); A. Bourgoin. Les Maitres de la critique au XVII siecle. Paris, 1889; F. Brunetiére. L'Evolution de la critique. Paris, 1890; R. Bray. Formation de la doctrine classique en France, Lausanne, 1934; Э. Кранц. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902.

ра, Расина и Лафонтена. В литературных боях второй половины XVII века Буало занимал отнюдь не реакционные позиции. Его общественно-политические взгляды также были сравнительно передовыми для той эпохи.

Буало был не только критиком, но и поэтом. Его излюбленным жанром была сатира. В серии стихотворных сатир, написанных им между 1660—1698 годами, Буало выступает как критик аристократического общества. В литературе он противник идеализирующей галантной поэзии и прециозного романа. Против последнего направлен его диалог в манере Лукиана «Герои из романов» (1664). В сатирах также не мало внимания уделено литературным вопросам. Касается он их и в стихотворных посланиях. Но главным произведением, посвященным литературе и драме, является его стихотворный трактат «Поэтическое искусство».

Трудное переоценить значение, какое имело это произведение в конце XVII века и на протяжении всего последующего столетия. Оно стало непререкаемым кодексом литературных правил. Но ошибочно думать, будто трактат Буало сыграл какую-нибудь роль в формировании творчества крупнейших мастеров драмы, современников Буало — Мольера и Расина. Оба эти писателя определили свой творческий метод задолго до появления «Поэтического искусства». Скорее можно говорить об обратном: творческие достижения Мольера и Расина были для Буало той реальной художественной основой, на которой он строил свою литературную теорию.

Как отмечает Д. Морне, авторитет Буало среди современников объяснялся отнюдь не его теоретическими суждениями, а безошибочным вкусом и точностью его критических суждений. И действительно, время подтвердило его оценки; то, что он считал лучшим в современной ему литературе и драме, получило признание в веках [88].

«Поэтическое искусство» явилось завершением теоретических исканий и споров, долгое время занимавших французских писателей. Время для подведения итогов назрело. Не один Буало суммировал результаты развития классицистской мысли. Это сделал одновременно и другой французский автор, Рене Рапэн, выпустивший в 1674 году свои «Размышления о поэтике Аристотеля» [89]. Более сухое по тону, оно не могло соперничать с афористическим блеском стихов Буало. Оно сыграло свою роль в распространении классицистской доктрины, но гораздо меньшую, чем «Поэтическое искусство» Буало.

Это последнее стало манифестом классицизма, выражением всей художественной мысли XVII века. Так воспринимали сочинение Буало в XVIII веке и позже. Между тем, как мы знаем, реальное положение литературы в XVII веке отнюдь нельзя охарактеризовать одними лишь произведениями, написанными в духе классицизма

[88] D. Mornet. Histoire de la littérature française classique, p. 75.
[89] R. Rapin. Reflexions sur la Poetique d'Aristote. Paris, 1674.

и близкими ему. Не повторяя сказанного ранее, подчеркнем еще раз, что для своего времени «Поэтическое искусство» отнюдь не было литературной библией. Таковым это произведение стали считать лишь в XVIII веке.

Еще одна оговорка, которую мы вынуждены сделать, состоит в том, что, строго говоря, теорию Буало нельзя даже считать обобщением творческого опыта крупнейших классиков XVII века. Близость Буало к Мольеру, Расину, Лафонтену не означает ни тождества их позиций, ни единства их художественных взглядов. Они не составляют школы в точном смысле слова, хотя, в конечном счете, именно они составили ту группу авторов, которая для последующих времен осталась образцом французской классики XVII века.

Комическая энциклопедия XVII века, созданная Мольером, так же как и трагедийное творчество Расина, не могут быть объяснены «Поэтическим искусством» Буало. Как идейное содержание творчества двух великих драматургов, так и художественные особенности их произведений мало проясняются от сопоставления с кодексом правил Буало.

Но мы поступили бы неправильно, если бы совсем отгородили этих писателей друг от друга. В потоке литературного движения своего времени они были более или менее близки и, каждый по-своему, утверждали новые идейные веяния своей эпохи.

«Поэтическое искусство» Буало представляет собой систематическое изложение общих принципов и частных положений, составляющих теорию классицизма. Баулo создал стройную теорию всех поэтических родов и видов, определив сущность и особенности каждого из них. Форма изложения, выбранная Буало, была характерна для классицизма. «Поэтическое искусство» написано в прямое подражание Горацию. Один из современников саркастически заметил: «Если бы случайно как-нибудь его книга (т. е. «Поэтическое искусство» Буало.— *А. А.*) была потеряна, то не трудись искать ее далеко; ты найдешь ее целиком у Горация» [90].

Однако не один только Гораций вдохновлял Буало. Исследователь французского классицизма Кранц считал, что вторым вдохновителем Буало был Декарт. ««Поэтическое искусство» Буало,—пишет Кранц,— по общему впечатлению, по роли, которую оно занимает в истории литературы, похоже на «Рассуждения о методе» Декарта» [91]. И действительно, небольшой трактат Буало представляет собой единую систему воззрений на искусство и отдельные виды поэзии, проникнутую духом рационализма.

Советский исследователь поэтики Буало Д. Гачев справедливо отмечал: «Исходя из декартовского рационализма, он ⟨Буало⟩ чисто рационалистически устанавливает огромное количество правил и утверждает их как необходимый, безусловный и вечный канон ху-

---

[90] Слова Реньяра, цитированные Кранцем в его «Опыте философии литературы», стр. 63.
[91] К р а н ц. Указ. соч., стр. 63.

дожественности. Понимание прекрасного у Буало также метафизично, как метафизична система Декарта» [92].

Если для Декарта разум есть главный критерий познания, то для Буало он — основной критерий суждения о прекрасном. Художник, считает Буало, должен прежде всего уметь правильно мыслить. Именно мысль должна помочь ему решить все вопросы творчества и точно так же мысль есть главное средство постижения произведений искусства для публики.

Хотя мысль есть основа для эстетической оценки, это не означает, что Буало исключает эмоциональный элемент в искусстве. Он пишет:

Пускай огнем страстей исполненные строки
Тревожат, радуют, рождают слез потоки!
Но если доблестный и благородный пыл
Приятным *ужасом* сердца не захватил
И не посеял в них живого *состраданья*,
Напрасен был ваш труд и тщетны все старанья!
Не прозвучит хвала рассудочным стихам,
И аплодировать никто не станет вам;
Пустой риторики наш зритель не приемлет:
Он критикует вас иль равнодушно дремлет.
Найдите путь к сердцам: секрет успеха в том,
Чтоб зрителя увлечь взволнованным стихом [93].

Однако, если страсть и должна быть предметом художественного изображения в драме и, более того, вызывать определенные чувства в публике, это отнюдь не означает, что сила эмоции или характер ее определяют эстетическую ценность произведения, в частности драматического. Только разум способен оценить красоту художественного замысла и изящество его воплощения.

Третья песнь «Поэтического искусства» содержит кодекс правил драмы, утверждаемый Буало. Мы не найдем у него большей новизны по сравнению с предшественниками. Буало претендует не столько на оригинальность своих суждений, сколько на то, что они суммируют опыт и вкус лучших знатоков искусства в разные времена.

Буало, естественно, стоит на точке зрения единства действия. Он считает, что интрига должна развиваться с самого начала драмы и быть стремительной в своем движении, завершаясь заранее подготовленной и логичной развязкой. При этом желательно, чтобы развязка была неожиданной:

Довольны зрители, когда нежданный свет
Развязка быстрая бросает на сюжет,
Ошибки странные и тайны разъясняя
И непредвиденно события меняя [94].

[92] Д. Гачев. Картезианство и «Поэтика» Буало.— В кн.: Буало. Поэтическое искусство. М., 1937, стр. 19.
[93] Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, стр. 76—77. Пер. Э. Линецкой.
[94] Там же, стр. 78.

Признавая, что тема любви заняла центральное место не только в романе, но и в драме, Буало, однако, выступает как решительный противник слащавых и сентиментальных пасторалей. Ему гораздо приятнее видеть в трагических героях доблесть и мощь «страсти роковой».

Героя не следует изображать ни мелким, ни чрезмерно возвышенным. Если герои и могут нас привлечь тогда, когда они благородны, это не означает, что они свободны от человеческих слабостей. Характер героя должен быть выдержан с начала до конца. Каждому чувству, каждой страсти присущи свои способы выражения. Кранц считает, что Буало можно приписать введение еще одного, четвертого вида, единства, дотоле не сформулированного теоретиками. Это — единство тона [95]. Едва ли, однако, нужно говорить о четвертом единстве, так как положение это уже и раньше фигурировало в поэтике как утверждение принципа недопустимости смешения трагического и комического. Но Буало действительно очень настаивает на этом единстве тона, как условии обязательном для достижения единства эстетического впечатления:

Уныния и слез смешное вечный враг.
С ним тон трагический несовместим никак... [96].

Рассматривая жанр трагедии, Буало утверждает необходимость соблюдения единств места и времени. Он тут же выступает и как противник «невероятного», полемизируя таким образом с Корнелем и принимая точку зрения его противников:

Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам [97].

Буало, таким образом, поддерживает принцип правдоподобия, более того, он даже утверждает нечто неожиданное для тех, кто привык считать классицизм абсолютно абстрактным:

Герою своему искусно сохраните
Черты характера среди любых событий.
Его страну и век должны вы изучать:
Они на каждого кладут свою печать [98].

Но хотя такая декларация и сделана Буало в его «Поэтическом искусстве», было бы ошибкой подумать, что он тем самым уже принимает и предвосхищает принципы, которые в начале XIX века будут определены в романтической поэтике драмы как «местный колорит» и колорит времени (эпохи). На самом деле Буало имеет в виду

[95] Кранц. Указ. соч., стр. 126.
[96] Буало. Указ. соч., стр. 94.
[97] Там же, стр. 78.
[98] Там же, стр. 81.

лишь то обстоятельство, что в прециозных романах XVII века, например в «Клелии», французы выряжены в римлян. Буало полагает лишь, что следует соблюдать некий минимум достоверности в отношении национальных черт характера, но не более. Ни о каком историзме, ни о какой локальной точности у него нет и речи.

Говоря о комедии, Буало отмечает, что в своем первоначальном виде у Аристофана этот жанр допускал осмеяние определенных личностей, например Сократа в «Облаках». Менандр, как полагает Буало, отказался от личных выпадов, создавая комические персонажи, являющиеся обобщением определенных пороков,—

Скупец, что послужил Менандру образцом,
До колик хохотал в театре над скупцом [99].

Подражать природе — вот закон, общий для всего искусства, специально рассматриваемый Буало в применении к комедии.

В комедии должны быть образы простыми,
Но нужно написать их красками живыми [100].

Однако мы ошиблись бы, подумав, что Буало утверждает здесь необходимость индивидуализации. Он имеет в виду совсем другое — дифференциацию в пределах одного типа, в соответствии с различиями в возрасте и положении человека.

Утверждая принцип разума как ведущий закон искусства, Буало требует, чтобы действие было глубоко мотивировано:

Пусть с разумом всегда идет интрига в ногу... [101]

Здравый смысл должен сохраняться во всем, даже и в шутках. Таким образом, хотя Буало и утверждает необходимость подражания природе, он, формулируя принципы драмы, имеет в виду то же, что и другие классицисты, понимавшие под этим в сущности идеализированное отражение действительности в искусстве.

Высоко ценя дарование Мольера и поддерживая его как создателя «высокой комедии», Буало, однако, упрекал своего друга за то, что он нисходил до вульгарных площадных и простонародных мотивов в своем комедийном творчестве. Буало приемлет Мольера как создателя «Мизантропа», но ему чужды те стороны творчества великого комедиографа, которые воплотились в «Проделках Скапена», слишком близких, по его мнению, к площадным развлечениям.

При всей своей краткости, поэтика Буало явилась точным суммированием основных правил поэтики классицизма в драме. Она насквозь проникнута догматическим отношением к искусству и является образцом крайне ригористической нормативности. Поскольку поэтикой Буало завершается развитие классицистской теории

[99] К р а н ц. Указ. соч., стр. 92.

[100] Эти строки приводятся в переводе С. Нестеровой и Г. Пиралова. «Поэтическое искусство». М., 1937, стр. 76.

[101] Там же, стр. 78.

драмы, здесь уместно сказать о значении последней для развития драматического творчества.

В современном восприятии поэтика классицизма кажется не только архаичным, но в сущности и антиреалистическим учением о драме. Такое восприятие теории классицизма объясняется последующей критикой ее отрицательных черт романтиками. Но мы поступили бы антиисторично, если бы на основе этого полностью зачеркнули ее значение как в развитии теории творчества, так и для практики драматургии.

Теория классицизма была наиболее серьезной попыткой в XVI—XVII веках установить законы драматургического творчества. Нам теперь видно, что теория эта была догматической, узкой, ограниченной, что она сковывала творчество драматургов, и все же нельзя говорить только о ее отрицательном значении.

Как мы знаем, если правило единства действия явилось несомненно разумным законом драмы, то правила единства места и времени были искусственными, хотя классицисты и утверждали, что эти два правила тоже соответствуют требованиям разума. Как ни искусственны требования единства места и времени, как ни сковывали они драматургов, все же и они сыграли в известной степени положительную роль. Знакомясь с произведениями Корнеля, Расина и Мольера, написанными в соответствии с этими правилами, поражаешься тому мастерству, с каким эти великие драматурги строили действие, втискивая его в столь жесткие рамки. Эти правила, можно сказать, внесли дисциплинирующее начало в драматургическое творчество, они развили в писателях способность экономно и концентрированно строить действие и развивать интригу.

Конечно, шекспировский метод построения характеров, выявляющий многосторонность человеческой личности, является более богатым, чем метод построения характеров, утверждавшийся классицизмом и сводившийся к тому, что единство характера было превращено в его односторонность. Это, несомненно, обедняло представление о человеческой личности. Но при этом надо отметить, что в драматургической практике трех корифеев французской драмы XVII века именно здесь особенно часты были отклонения от теории, и им удалось создать немало характеров сложных, обладавших подлинной жизненностью.

Но, даже отвлекаясь от этого, следует указать, что поворот теории в направлении подчеркивания преобладающей черты характера за счет всех остальных был связан с новыми идейными задачами, выдвигавшимися перед драматургией в ту эпоху. Мы уже говорили о том, что в период классицизма драму все более стремились сделать средством прямого идеологического воздействия на сознание публики. Отсюда проистекала необходимость и более четкого определения характеров как носителей вполне ясно выраженных нравственных качеств. Драма превращалась таким образом в поприще борьбы характеров, каждый из которых воплощал четко выраженный эти-

ческий принцип. В этом смысле как теория, так и сама драма XVII века предвосхищает в значительной степени просветительское понимание драмы в XVIII веке. Вот почему в этом вопросе между классицистами и просветителями кардинальных расхождений не будет.

§ 4. *Между классицизмом XVII века и просветительством. Сент-Эвремон*

Победа принципов классицизма как в теории, так и практике драматургического творчества отнюдь не означала отсутствие оппозиции этой доктрине. Хотя противники классицизма были малочисленны и на драматургию своего времени оказали совсем незначительное, а то и просто никакого влияния, тем не менее мы не можем пройти мимо теоретических сочинений, которые отвергали принципы классицизма.

Наиболее значительным автором, выступавшим против классицизма, был французский писатель Сент-Эвремон (1610—1703). Оппозиция политике абсолютистского правительства Франции вынудила его эмигрировать в Англию, где он провел всю вторую половину своей долгой жизни. Здесь, предаваясь различным литературным занятиям, он, в частности, занимался вопросами драмы, о которой написал несколько теоретических сочинений. Наибольший интерес представляет его рассуждение «О древней и современной трагедии», написанное в 1672 году и опубликованное впервые посмертно в собрании его сочинений в 1705 году [102].

В этом произведении Сент-Эвремон выступил с осуждением классицистических норм и правил. Он отнюдь не отрицает достоинств «Поэтики» Аристотеля, однако, как он пишет, нет ничего столь совершенного, что могло бы содержать правила для всех народов и для всех эпох. Обращаясь к философии, он указывает, что французские мыслители Декарт и Гассенди открыли истины, которые не были известны Аристотелю. И точно так же в драме Корнель открыл театру возможности, которые не были известны автору античной поэтики. Если философы обнаружили ошибки в физике Аристотеля, то поэты высмотрели недостатки в его «Поэтике».

Сент-Эвремон отмечает, что в античной трагедии боги играли большую роль, непосредственно вмешиваясь в судьбы людей. Подражать этому теперь было бы неразумно. Для современного зрителя подобного рода трагедии выглядели бы просто романтическими выдумками. Не приходится говорить о том, что если бы какой-нибудь совре-

---

[102] De la tragédie ancienne et moderne, dans: Saint-Evremond, Oeuvres, vol. III. Amsterdam, 1739; Русский перевод в кн. «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. II. М., 1964, стр. 249—254. О Сент-Эвремоне см.: Q. M. Hope. Saint-Evremond. The honêtte homme as critic, 1962; E. Mollenhauer, Saint-Evremond als Kritiker. Greisfeld, 1914; H. T. Barnwell. Les idées morales et critiques des Saint-Evremond. Paris, 1957.

менный драматург вывел на сцене ангелов и святых, то теперь это вызвало бы возмущение верующих. Вообще, по мнению Сент-Эвремона, было бы неразумно предписывать сцене роль церковной кафедры. Но даже если допустить религиозные сюжеты на сцену, то все равно из этого ничего не вышло бы, ибо дух христианской религии совершенно противоположен духу трагедии. Покорность и терпеливость христианских святых совершенно противоположны тем героическим добродетелям, которые необходимы для театра. Театр теряет способность доставлять удовольствие, когда он начинает заниматься изображением священного, а священное теряет в своем достоинстве, когда оно становится предметом театрального изображения.

Сент-Эвремону представляется, что сюжеты из Ветхого Завета гораздо больше подходят для сцены, чем христианская агиография. Но и то в библейских рассказах много невероятных чудес, и все эти чудеса едва ли будут восприняты как достоверные, когда их станут показывать на сцене, более того, не поверив им на сцене, зритель вообще усомнится в истинности того, что написано в библии.

Исходя из этого, Сент-Эвремон приходит к выводу, что в пьесах следует ограничиваться изображением происшествий, достаточно натуральных, не содержащих в себе ничего сверхъестественного. Но он при этом не становится на точку зрения сторонников правдоподобия, а примыкает к Корнелю, поддерживая его взгляд о том, что в драме следует изображать необычные события и характеры. Герои трагедии должны совершать действия, доступные людям, и это вызовет доверие зрителя. Вместе с тем поступки должны быть редкого и возвышенного характера, что вызовет восхищение зрителя. Человеческое величие — вот что должно служить предметом изображения в трагедии.

Свободомыслящий философ эпикурейско-гедонистического склада и сторонник здравого смысла, Сент Эвремон подвергает сомнению целесообразность одного из основных элементов трагедии — катарсиса. Он вообще считает, что античная трагедия отражала предрассудки, присущие людям древнего мира, веривших в многочисленных богов, в судьбу, оракулов и предсказания. Страх связан с этими предрассудками. В древности театр был подвластен духу предрассудков и страха, способных заразить человечество тысячью ошибок и перепугать его бесчисленными несчастьями. Сент-Эвремон полагает, что Платон был более прав, предлагая запретить театр, чем Аристотель, восхвалявший положительную силу искусства. Дело в том, пишет Сент-Эвремон, что греческие трагедии возбуждали крайнюю степень страха и жалости. Выходило, что театр служил для того, чтобы пугать людей всевозможными ужасами и возбуждать в них отчаяние при зрелище всякого рода несчастий и страданий.

Сент-Эвремону представляется, что человек, которого искусство театра приучает ко всякого рода страхам и несчастьям, совершающимся с другими, едва ли будет в состоянии спокойно и мужественно

встретить беду, когда она случится с ним. Люди, изображаемые в греческих трагедиях, были примером величайших страданий, но при этом обладали лишь вполне ординарными добродетелями. Как человеку разума Сент-Эвремону представляется, что возбуждение страха и сострадания не укрепляет волю и мужество человека для жизненной борьбы, а наоборот, расслабляет их.

Он считает Аристотеля достаточно разумным, чтобы оценить нежелательность этого. Поэтому Аристотель и выдвинул понятие очищения, смысл которого, добавляет Сент-Эвремон, «по-моему он сам хорошенько не понимал» [103]. Получается странная вещь: сначала публику возбуждают изображением страшных вещей, вызывая чувство жалости, а затем пытаются успокоить ее, предлагая поразмыслить о злосчастной судьбе героя. Среди тысячи зрителей, находящихся в театре, едва ли окажется больше шести мудрецов, способных восстановить свое спокойствие посредством здравых размышлений. Что же касается большинства, то трудно предположить наличие у него способностей к разумной оценке, и если нынешний театр будет идти по стопам древних, то это приведет отнюдь не к лучшим последствиям.

Конечно, трагедия может и должна изображать страдания и несчастья людей, но герои должны быть такими, чтобы вызывать у нас не только жалость и сочувствие, но также мужественное восхищение и желание подражать их высоким нравственным достоинствам.

Особое внимание уделяет Сент-Эвремон теме любви, занявшей столь значительное место во французской трагедии XVII века. Он считает это положительным явлением, поскольку изображение столь благородного чувства, как любовь, в какой-то мере парализует темы, вызывающие чувство страха и жалости.

«В новой трагедии нужна была любовь, чтобы побороть мрачную безысходность, которая осталась нам от старой трагедии с ее суеверием и страхом,— пишет Сент-Эвремон.— И действительно, нет другой страсти, которая так побуждала бы ко всему благородному и великодушному, чем настоящая любовь. Можно струсить перед ничтожным врагом и стерпеть от него обиду, но защищать до последнего вздоха тех, кого любишь, от самого опасного врага... Пыл любви придает мужество тем, у кого его нет» [104]. И все же современные авторы используют во вред изображение любви, так же как древние приносили нравственный ущерб чрезмерным подчеркиванием страха и сострадания.

Недостатком в изображении любви на современной сцене Сент-Эвремон считает то, что у нынешних французских авторов аффектированная нежность и сентиментальность подменяют благородную возвышенность чувств. В особенности это заметно, когда изображают влюбленных королей и императоров, которые становятся смеш-

---

[103] «История эстетики», т. II, стр. 251.
[104] Там же, стр. 252.

ными в своих жалобах и вздохах и проявляют слабость, недостойную монархов. Выдающиеся герои превращаются на театре в сентиментальных пастушков, и вместо изображения величия и мужества перед зрителем предстает картина простодушных сельских чувствований.

Сент-Эвремон выражает надежду, что появятся когда-нибудь трагедии, в которых изображение чувств и страстей будет служить возбуждению мужества, подъему духа, а для того, чтобы этого достичь, не нужно преступать определенных границ в своем уважении к древности и не питать предубеждения по отношению к современному искусству. Короче, для этого нет нужды искать источники вдохновения у Софокла и Еврипида и считать их единственными образцами, достойными подражания.

Нет необходимости доказывать, что понимание античной трагедии у Сент-Эвремона было рассудочно односторонним. Для нас важно в данном случае другое. Исходя из принципов здравого смысла, рационалист Сент-Эвремон подвергает сомнению некоторые из основных положений поэтики классицизма. Его взгляд на искусство предполагает определенные социально-воспитательные задачи, выполняемые трагедией, что было характерно и для классицистов. Но при этом Сент-Эвремон стремится найти новую тематику и новый пафос, определяющий сущность трагического. В конечном счете, смысл всех его рассуждений сводится к тому, что нельзя рабски перенимать традицию, какой бы великой она ни была, а при определении задачи искусства необходимо руководствоваться требованиями, выдвигаемыми условиями нового времени.

Мы можем утверждать, что значение Сент-Эвремона состояло не просто в оппозиции догматической доктрине классицизма, а в том, что он расчищал почву для новой просветительской поэтики драмы. Его следует считать в этом отношении непосредственным предшественником Вольтера. Им написан ряд работ, посвященных театру различных эпох и разных стран. Из них отметим, в частности, два этюда: «Об итальянской комедии» (1677) и «Об английской комедии» (1677). Эти, а также и другие сочинения Сент-Эвремона, представляют интерес для историка театра как первые попытки сравнительно-исторического изучения национальной драматургии разных стран.

Глава 4

ТЕОРИЯ ДРАМЫ В АНГЛИИ XVII ВЕКА [105]

§ 1. *Драйден*

Как известно, Пуританская буржуазная революция середины XVII века насильственно прервала развитие театра в Англии. Сценическое искусство было запрещено государственным актом. Театр восстановился после Реставрации монархии Стюартов. Важнейшую роль в возрождении драмы сыграл Джон Драйден, который был не только самым плодовитым и наиболее одаренным драматургом того периода, но также и теоретиком драмы. Восстановление театра поставило перед ним задачу осмысления форм и принципов драматического искусства, так как необходимо было выбрать определенные пути для него. С одной стороны, имелась национальная традиция, которая была не единой, а многообразной, с другой — культурное развитие Англии в период Реставрации испытывало сильное влияние Франции, где значительная часть правящей верхушки, находясь в эмиграции, провела почти весь 20-летний период революции.

Эти различные тенденции получили отражение в большом теоретическом сочинении Драйдена «Опыт о драматической поэзии» (1668) [106]. Драйден избрал форму диалога, в котором участвуют четыре собеседника. Три из них — знатные меценаты и знатоки искусств, под вымышленными греческими именами которых — Критий, Лизидей и Евгений — современники узнавали определенных лиц, а четвертый — Неандр — сам Драйден. В круг обсуждения собеседников входят вопросы, имевшие наиболее актуальное значение для решения задач современного драматического искусства.

Критий, рассматривая вопрос о сравнительной ценности античных и современных драматургов, заявляет себя сторонником древних, чье превосходство он видит в том, что они более точно подражали природе и придерживались правил трех единств. Эти правила он подвергает детальному рассмотрению, обосновывая их разумность.

---

[105] См. J. W. H. Atkins. English Literary Criticism, 17th and 18th Centuries. London, 1951.

[106] John Dryden. An Essay of Dramatic Poesy.— In: John Dryden. Dramatic Essays, Everyman Library. London, n. d.

По его мнению, античные драматурги обладали исключительно высокой силой художественной выразительности. В качестве авторитета для поддержки своей позиции Критий называет Бена Джонсона. Его речь содержит изложение взглядов ортодоксального сторонника классицизма.

Второй собеседник, Евгений, отдает предпочтение новым драматургам, которые, по его мнению, значительно усовершенствовали драматическое искусство. Античная драма имела много недостатков как в композиции, сюжете, так и в характеристике персонажей. Плохо и то, что она использовала все время одни и те же мифические сюжеты в трагедии, а в комедии ограничивалась изображением определенного набора штампованных характеров. Возражая Критию, Евгений отмечает, что, вопреки его утверждению, древние авторы отнюдь не всегда соблюдали правила трех единств. Он даже указывает, что эти правила создал не Аристотель, а французы в новейшее время. Не удовлетворяет Евгения и этическая сторона античных трагедий, где порок не всегда наказан и добродетель часто остается невознагражденной. Тематика античной драмы возбуждала у публики скорее ужас, чем жалость. Наконец, древние совсем не изображали в своих пьесах благородного чувства любви. Выслушав суждения Евгения, Критий вынужден признать, что если бы древние гении дожили до нового времени, они несомненно и сами изменили правила своего искусства. Все же он настаивает, что нужно говорить не о том, что современные авторы превзошли античных, а лишь о том, что между искусством и тех и других есть различие.

Затем спор получает новое направление. Предметом обсуждения становится сравнение достоинств английской и французской драмы. Лизидей выступает в качестве энтузиаста французской драмы, ее достоинство он видит в строгом соблюдении правил, четкости композиции и в применении рифмованного стиха. Признавая, что сорок лет назад, то есть в эпоху Возрождения, английские драматурги превосходили французов, Лизидей отмечает, что политические неурядицы в Англии привели к упадку искусства, и «музы, предпочитающие мир, переселились в другую страну» [107], во Францию, где под эгидой Ришелье Корнель преобразовал драму, подняв ее на невиданную дотоле высоту. Помимо того, что французы строго соблюдают правила трех единств, они изгнали нелепый жанр трагикомедии. Французы превосходят англичан в трактовке исторических сюжетов. Так, например, Лизидей считает, что Шекспир всего лишь инсценировал английские хроники, втискивая в несколько часов изображение событий, развивавшихся на протяжении многих лет, и тем погрешил против здравого смысла. Французы же используют исторические сюжеты, приспособляя их к условиям сцены и подчиняя разумным законам драмы. Лизидей видит достоинство французских драматургов в том, что они, по сравнению с англичанами и испанцами,

---

[107] John Dryden. Dramatic Essays, p. 24.

чрезвычайно экономно строят сюжет, выбирая лишь существенное и значительное для изображения на сцене и организуя все действие вокруг одного важного и законченного события. Такая композиция драмы, по его мнению, позволяет более глубоко раскрыть душевный мир героев, их чувства и страсти. Хорошо и то, что во французских пьесах не все показывают на сцене, выводя за ее пределы изображение жестокостей, оскорбляющих нравственные чувства публики, и битв, которые все равно нельзя правдоподобно представить. Обо всем этом зритель узнает из рассказов действующих лиц, которые гораздо более убедительны, чем выведение на сцену каких-нибудь пяти актеров, представляющих целую армию, что способно только вызвать смех.

Наконец, слово берет Неандр, то есть сам Драйден, для того, чтобы защитить отечественную драму. Он не отрицает, что соблюдение правил и декорума во французских пьесах имеет свои достоинства, но, по его мнению, если подвергнуть произведения французских авторов проверке в смысле соответствия их законам природы, то обнаружатся многие недостатки. Им недостает непосредственного контакта с жизнью. Строгое разграничение трагического и комического является искусственным, тогда как смешение этих элементов в произведениях английских драматургов дает публике возможность после напряжения чувств, вызываемого трагическими эпизодами, получить эмоциональную разрядку, наблюдая комические сцены. Неандру представляется, что строгое соблюдение единства действия обедняет французские пьесы, тогда как побочные линии сюжета и вставные эпизоды содействуют оживлению драмы, придавая ей разнообразие. То обстоятельство, что часть действия выводится за сцену, приводит к тому, что в пьесах классицистов оказываются неизбежными длинные рассказы, утомляющие публику. Не говоря уже о том, что такие монологи скучны, они еще нередко неестественны, ибо трудно допустить, что человек, возбужденный каким-либо чувством, способен долго и обстоятельно рассказывать о происшествии. Но зато можно согласиться с тем, что некоторые жестокие действия не следует изображать на сцене. Для французов это во всяком случае естественно. Что же касается английской публики, то она привыкла видеть подобные вещи в своих пьесах, и ей это даже нравится. Заключая эту часть своего рассуждения, Неандр приходит к выводу, что если английских драматургов можно упрекнуть в чрезмерном изобилии событий, происходящих на сцене, то пьесы французских драматургов страдают от скудости действия.

Не только сопоставление произведений драмы с «природой», но и сам опыт драматического искусства может служить опровержением строгой доктрины классицизма. Используя аргументацию Корнеля, Неандр показывает, что строгое соблюдение правил сковывает художника и лишает его возможности использовать многие эффекты.

От теоретических рассуждений Неандр переходит затем к конкретным оценкам корифеев английской драмы эпохи Возрождения —

Шекспира, Бен Джонсона, Бомонта и Флетчера,— находя достоинства в творчестве каждого из них. Особенно принципиальное значение имеет сопоставление первых двух драматургов. Драйден признает, что произведения Джонсона более соответствуют правилам, чем произведения Шекспира, и все же его художественное чувство заставляет склоняться к последнему, что выразительно звучит в восклицании Неандра: «Бен Джонсоном я восхищаюсь, а люблю я Шекспира!». Таким образом, в «Опыте о драматической поэзии» Драйден выступает как сторонник продолжения национальной английской традиции, а из числа неанглийских видов драмы проявляет снисходительность лишь к драме корнелевского типа. «Опыт о драматической поэзии», однако, не есть выражение окончательной позиции Драйдена. Хотя Неандр довольно горячо выражает точку зрения автора, тем не менее другие собеседники по-своему довольно убедительно защищают свои позиции. Поэтому мы не можем сказать, что трактат Драйдена безоговорочно утверждает правоту позиций автора. Сама форма, избранная Драйденом для изложения мыслей, оставляет ощущение некоторой нерешенности вопросов.

Дальнейшее развитие взглядов Драйдена на драму связано с эволюцией его драматического творчества. Он создает ряд драматических произведений нового жанра, которому сам дает название «героической пьесы». Одна из таких пьес, «Завоевание Гренады» (1672), вызвала знаменитую пародийную пьесу «Репетиция», в которой подверглись осмеянию напыщенность и крайняя патетика, хаотическая композиция и недостаточная мотивированность действия, присущие произведениям такого типа. Драйден выступил в ответ с обоснованием созданного им жанра в эссе «О героических пьесах» и «Драматическая поэзия прошлого века» (1672). Во-первых, утверждает он, созданный им жанр имеет своих предшественников и восходит к «Осаде Родоса» (1656) Давенанта. Героическая пьеса, будучи национальной по своему духу, все же отличается от произведений драматургов Возрождения тем, что более соответствует понятиям и нравственным идеалам современников. Героическая пьеса возвышается над уровнем повседневной действительности, что придает ей особенно впечатляющий характер. Мы видим, что Драйден, как и Корнель во Франции, ищет не правдоподобия, а необычного. В сущности, героическая пьеса есть разновидность трагедии. Уже в «Опыте о драматической поэзии» Драйден определял трагедию как «вопроизведение Природы, но Природы, поднятой на большую высоту». Для объяснения и оправдания крайности и преувеличений в трагедии Драйден прибегал к сравнению ее со скульптурой. «Статуи, которые возводятся на высоком пьедестале, изготовляются в размерах, превосходящих масштаб жизни, с тем, чтобы смотрящему на них снизу они представали в своей естественной пропорции»[108]. Драйден принципиально настаивает на этом, считая, что поэт, создающий

[108] John. Dryden. Dramatic Essays, p. 54—55.

произведения в героическом жанре, «не скован простым воспроизведением правды или крайне правдоподобного» [109], он может отдаться игре воображения.

Жанр, утверждаемый Драйденом, обладает определенными стилевыми качествами, которые он тщательно определяет. Это относится, прежде всего, к языку. Как ни замечательны были пьесы Шекспира, Джонсона и Флетчера, язык их не соответствует духу нового времени. Он недостаточно ясен, хаотичен, грамматически нестроен, изобилует грубостями. От всего этого теперь нужно избавиться, придав героическим пьесам стиль возвышенный, чистый и логически стройный. Не только язык, но манеры и нравы, изображавшиеся в ренессансных пьесах, были грубы и подчас низменны. Героическая пьеса требует изображения галантных нравов и должна придерживаться придворных манер.

Драйден был на протяжении долгого времени сторонником рифмованного языка в трагедии и героической драме, считая, что это соответствует величественности их сюжетов и придает возвышенность стилю. В этом отношении он следовал французским драматургам XVII века. Во Франции проблема не вставала потому, что на протяжении XVI—XVII веков рифмованный стих был повсеместно принят в трагедии. В Англии рифмованный стих был присущ средневековой драме и сохранялся лишь на раннем этапе гуманистической драмы. Как известно, Марло произвел реформу поэтического языка драмы, заменив рифмованный стих белым стихом, что и утвердилось во всей английской драме эпохи Возрождения. Восстановление рифмованного стиха представляло собой, таким образом, отказ от ренессансной традиции, и поэтому Драйден должен был специально обосновывать эту сторону своей драматургической практики.

Классицистские веяния становились все более сильными в Англии, и это получило отражение в дальнейшей эволюции Драйдена. В 1678 году появляется его трагедия «Все для любви», представлявшая собой переработку сюжета «Антония и Клеопатры» Шекспира. Не сравнивая особенности этих двух произведений, остановимся лишь на предисловии Драйдена к его трагедии, где он выразил новый для него взгляд на драму. Драйден становится на путь компромисса. С одной стороны, он заявляет о том, что приемлет правила трех единств, и в самом деле, соответственно этим правилам строит действие своей трагедии. Но вместе с тем, Драйден утверждает, что английский театр, продолжающий испытывать влияние, исходящее от «божественного Шекспира», требует большей широты и большей свободы, чем то допускалось в образцах античной драмы. Он освобождает поэтический язык драмы от рифмы, вынужденный признать, что белый стих больше подходит и для данного сюжета, и вообще для поэтической драмы, так как делает речи героев более естественными.

---

[109] Jonh Dryden. Dramatic Essays, p. 90.

Наконец, в предисловии к своей переработке «Троила и Крессиды» (1679) Драйден уже совсем безоговорочно заявляет о своей приверженности правилам Аристотеля и Горация, причем, как он утверждает, правила были созданы лишь для того, чтобы подчинить воспроизведение природы определенному методу. Соответственно, Драйден теперь судит о Шекспире и Флетчере более строго, чем раньше, находя у них множество художественных недостатков.

Напрасно было бы, однако, думать, что на этом эволюция взглядов Драйдена завершилась. Не проходит и двух лет, как он в предисловии к «Испанскому священнику» (1681) опять отказывается от правил классицизма и защищает драму, лишенную единства, содержащую двойной параллельный сюжет. Он снова признает смешанную драму, иначе говоря, трагикомедию. В предисловии к третьей части своих разных сочинений (1693) Драйден опять противопоставляет особенности национальной английской драмы как античным, так и французским образцам, повторяя некоторые доводы Неандра из «Опыта о драматической поэзии».

В творчестве Драйдена и в его теоретических высказываниях нет одной последовательно проведенной линии. Он был писателем переходного времени, испытавшим различные влияния. Отсюда и разноголосица в его теоретических суждениях. В драматургии Драйдена, как и в его критике, встречаются то маньеристские мотивы, то тенденция барокко, то классицизм. С этими противоречиями и приходится принимать «отца английской критики». Другие писатели и теоретики более четко определяли свои позиции. Среди них нужно назвать в первую очередь Джона Мильтона.

§ 2. *Мильтон о трагедии*

К своей драме «Самсон борец» (1671) Мильтон приложил краткое предисловие «О том роде драматической поэзии, который именуется трагедией». Подобно тому, как в своих знаменитых эпических поэмах Мильтон проявил себя сторонником классицизма, так и в драме он выступает убежденным проповедником идеи, что наилучшие образцы этого рода искусства оставили античные авторы.

Для Мильтона трагедия имеет прежде всего нравственное значение: «Трагедия, как ее сочиняли исстари, всегда считалась самым серьезным, нравственным и наиболее полезным видом поэзии: поэтому Аристотель утверждал, что она обладает способностью возбуждать жалость и страх или ужас, очищая этим от подобных страстей, то есть смягчая и умеряя их в силу того восхищения, которое пробуждается, когда читаешь или видишь правдивое воспроизведение этих страстей...» [110].

---

[110] John Milton. Of that sort of Dramatic Poem which is call'd Tragedy.— «English Literary Criticism: The Renaissance», ed. by O. B. Hardison, Jr. NY., 1963, p. 314.

Едва ли есть необходимость повторять, что Мильтон преувеличивает нравственное значение поэзии у Аристотеля. Не Аристотель, а Мильтон, следуя традиции, установившейся со времен Возрождения, выдвигает понимание очищения как нравственную категорию. Но, вместе с тем, и Мильтон склонен видеть в очищении некоего рода физиологический процесс. Так, исходя из научных воззрений той эпохи, он пишет, что «медицина применяет вещи меланхолического свойства против меланхолии, кислое против кислого и горькое против горьких настроений» [111]. Он ссылается на то, что философы и другие ученые авторы часто цитировали трагических поэтов как для украшения, так и для пояснения своих рассуждений. Особенно важно для Мильтона как пуританина одобрение религией трагического искусства, поэтому он находит нужным отметить, что «сам апостол Павел не считал недостойным вставить стих из Еврипида в текст Священного Писания (Послание коринфянам, 15, 33)». Более того, Мильтон вступает в прямую полемику со своими единоверцами, стремясь «очистить трагедию от того неуважения или, скорее, поношения, которое она ныне терпит от многих наравне с другими вульгарными интерлюдиями» [112].

По мнению Мильтона, драматическое искусство пострадало от того, что многие поэты в силу заблуждения допускали смешение комического с трагическим и выводили на сцене пошлые и грубые персонажи. При сочинении «Самсона борца» «за образец были взяты древние и итальянцы, как наиболее авторитетные и прославленные» [113],— заявляет Мильтон, поясняя, что, следуя примеру греков, а также и некоторых новейших итальянских авторов, он вводит в свою трагедию хор. Стихи для хора написаны им различными размерами, как это бывало и у греков. Мильтон не делит своей пьесы на акты и сцены, так как не предназначает ее для постановки на театре, но вместе с тем он стремится к тому, чтобы его драма была написана в соответствующем стиле и обладала единством формы. Что касается построения сюжета, то пусть те, кто знакомы с Эсхилом, Софоклом и Еврипидом, судят, является ли фабула трагедии запутанной или простой. Мильтон намекает, что избранное им построение сюжета «наиболее соответствует правдоподобию и пристойности» . Наконец, он подчеркивает, что «длительность времени, в течение коего вся драма начинается и кончается, в согласии с античным правилом и лучшими образцами, ограничена 24 часами» [114].

Мы видим, таким образом, что Мильтон придерживается самых строгих правил классицизма, ориентируясь на образцы древнегреческой трагедии и гуманистическую академическую драму итальянских писателей XVI века.

---

[111] John Milton. Op. cit., p. 314—315.
[112] Ibid., p. 315.
[113] Ibidem.
[114] Ibid., p. 316.

Однако одного этого недостаточно, чтобы дать определение стиля драматургии Мильтона. Его нельзя считать последовательным классицистом только на основании того, что он придерживался некоторых важных положений классицистской теории. Мы имели возможность убедиться в том, что среди итальянских гуманистов второй половины XVI века большинство склонялось перед авторитетами Аристотеля и Горация, что не мешало им, однако, отходить от догм классицизма.

То же самое следует сказать о Мильтоне. В теории он придерживается принципов классицизма. Но когда мы обращаемся к его произведениям, со всей очевидностью открывается, что классицизм оказал на него лишь частичное влияние. В теории Мильтон — классицист; можно сказать, что он является классицистом и в композиции своих произведений. «Потерянный рай» моделирован по образцам античного эпоса, а «Самсон-борец» — по образцам античных трагедий.

Но когда мы берем не только структуру произведений Мильтона, не только принцип развертывания сюжета в эпосе и построение действия в трагедии, обнаруживается, что на классицистский стержень нанизано содержание совсем не классицистского характера. Не имея возможности развернуть аргументацию по этому вопросу, я ограничусь лишь тем, что дам суммарный ответ на него. Творчество Мильтона представляется мне явлением стиля барокко [115].

Не забудем, что поэт был пуританином и его искусство отразило характерный для всей культуры периода буржуазной революции XVII века факт. Я имею в виду обстоятельство, отмеченное Марксом, который говорит об «историческом маскараде», применяемом буржуазией для того, чтобы скрыть от самой себя и от народных масс буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы. «Маскарад» английской буржуазной революции XVII века заключался в том, что «Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого Завета» [116]. Трагедия, которую создал Мильтон, была построена на сюжете из Ветхого Завета. В предисловии Мильтон специально отметил, что «один из отцов церкви не считал неподобающим святости своей особы написать трагедию, которую он озаглавил «Христос страдающий»».

Творчество Мильтона было лебединой песнью героического периода пуританства. Хотя весьма значительные элементы пуританства остались в идеологии английской буржуазии в конце XVII и даже в XVIII веке, однако в целом эта идеология стала приобретать все более светский характер.

---

[115] См. мою статью «Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы» в сб. «Ренессанс, барокко, классицизм». М., 1966.

[116] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 324.

§ 3. *Раймер*

В последние два десятилетия XVII века в Англии наблюдается все большее распространение идей классицизма. Пропагандистом их выступает Томас Раймер (1641—1713), опиравшийся в своих теоретических суждениях в качестве главного источника на «Размышления о поэтике» (1674) француза Рапена, которого он перевел на английский язык. Раймер пересматривает отношения к национальной драматической традиции и отвергает всех драматургов, за исключением Бена Джонсона, которого он считает хорошим писателем за то, что тот признавал правила классицизма. Подробный разбор английской драматургии производится Раймером в его сочинении «Трагедии последнего века, рассмотренные и проанализированные в соответствии с практикой древних и здравым смыслом всех веков» (1678)[117]. Здесь больше всего достается Бомонту и Флетчеру, а в следующем трактате с позиций классицизма подвергается критике творчество Шекспира, в частности трагедия «Отелло». Этот трактат — «Краткий взгляд на трагедию, ее первоначальное превосходство и порча, с некоторыми размышлениями о Шекспире и других сценических авторах» (1693)[118] — вместе с предыдущими сочинениями Раймера знаменует собой начало подлинного утверждения классицизма в английской теории драмы. Здесь нет нужды подробно излагать суждения Раймера. Достаточно сказать, что стремление к художественной дисциплине в драме идет у него об руку с утверждением дисциплины нравственной.

§ 4. *Теория комедии. Конгрив*

Сказанное до сих пор относится по преимуществу к решению вопросов теории драмы применительно к серьезным жанрам — трагедии, трагикомедии и героическим пьесам. В силу значительного развития комедийного творчества внимание привлекает проблема комедии как специфического жанра драмы.

Предшествующим этапом в эпоху Возрождения была теория «юморов», разработанная Бен Джонсоном. Драйден в предисловии к своей комедии «Мнимый астролог» (1671)[119] считает, что хотя драматургическая практика самого Бен Джонсона и служит достаточно убедительным подкреплением его теории, однако после него на английской сцене, отчасти под влиянием Франции, отчасти под влиянием вульгарных вкусов, утвердилась комедия фарсового типа с гротескно-преувеличенными характерами и глупыми ситуациями. Смеяться над комичными лицами и происшествиями — недостаточно высокая задача для искусства. Драйден выдвигает положение о том,

[117] Thomas Rymer. Tragedies of the last age consider'd. 1678.
[118] T. Rymer. A short View of Tragedy, etc. London, 1693.
[119] J. Dryden. Of Comedy, Farce and Tragedy, Preface to «An Evening's Love, or the Mock Astrologer».

что высокий комизм создается благодаря внесению в комедию остроумия. Это достигается посредством создания отточенного диалога, превращающегося в поединки тонких и находчивых собеседников. Далее Драйден отвергает положение о том, что комедия имеет нравоучительную цель. Ее первая задача — доставить удовольствие, поучение же должно быть на втором месте. В связи с этим он оправдывает изображение на сцене лиц развратного поведения, встречающихся в его собственных комедиях.

Эти высказывания Драйдена явились первым теоретическим обоснованием принципов комедии Реставрации.

Вслед за Драйденом много лет спустя выступил Конгрив с посланием «О юморе в комедии» (1696) [120]. Хотя он и пользуется термином Бена Джонсона «юмор», фактически он вкладывает в него уже совершенно иной смысл. Юмор не есть какая-нибудь глупая смешная черта, это и не остроумие, и не какой-нибудь дефект, наконец, и не аффектация; вообще юмор не есть какая-то типическая черта, характеризующая определенный класс людей, а «скорее неповторимая манера делать или говорить что-либо особым способом, естественным только для одного человека». Далее к так понимаемому «юмору» Конгрив добавляет еще остроумие. Лицо, наделенное неким юмором, может одновременно быть остроумным, но, подчеркивает Конгрив, необходимо, чтобы это остроумие находилось в соответствии с юмором, то есть индивидуальным характером данного персонажа.

Эта модификация джонсоновской теории юмора представляла собою известный шаг вперед в направлении к современному пониманию юмора и содержала требование, чтобы комическое в действиях и речах персонажа полностью соответствовало его характеру. Добавим, что в вопросах композиции комедии Конгрив придерживался правил классицизма, находя их вполне удобными.

§ 5. *Нормативность и догматизм в теории драмы классицизма*

Наиболее полное развитие классицизм получил во Франции XVII века. Однако, как мы видели, становление классицизма протекало отнюдь не гладко. Он наталкивался на оппозицию. Более того, ни один из великих драматургов XVII века, чьи имена обычно связывают с классицизмом, не был до конца и в полной мере выразителем доктрины этого направления.

Своеобразие художественной жизни XVII века состояло в том, что между теорией и творчеством возник явный антагонизм. В эпоху Возрождения, как отмечалось в своем месте, тоже существовало несоответствие между теорией и практикой драмы. Они развивались раздельно. Теория была по преимуществу классицистской, а драматургия шла своим путем. В XVII веке положение изменилось. Объяснялось это тем, что теория обрела мощную поддержку.

[120] W. Congreve. Concerning Humour in Comedy, 1696.

Государство косвенно, а в иных случаях и прямо санкционировало деятельность теоретиков. У авторов классицистских догматов появилось одно существенное преимущество. Они могли рассчитывать на то, что неприятие их теорий расценивалось как проявление своего рода нелойяльности по отношению к существующей власти.

Но не только абсолютистский режим подкреплял позиции теоретиков классицизма. В XVII веке господствующая религиозная идеология все больше уступает место идеологии светской. Рационализм из сферы узкофилософской и ученой проникает в широкие слои образованных людей. Новая философия диктует свои законы в разных областях духовной деятельности. Ее влияние сказывается очень сильно в теории различных искусств. Теоретизирующая мысль стала верить в то, что она лучше понимает законы творчества, чем художники.

Так создалось положение, при котором люди, непричастные к искусству и неодаренные для творчества, стали законодателями, предписывавшими поэтам, драматургам, живописцам и музыкантам, как им надлежит создавать свои произведения.

Философия XVII века провозглашает, что законы разума едины во всех сферах, и этим кладется начало отождествлению задач искусства и философии, сыгравшему такую важную роль в художественной мысли XVIII века и во многом сохраняющему свое влияние вплоть до нашего времени. Рационализм исключает из теории драмы все то, что не может быть объяснено рассудком. Воздействие художественного произведения на публику понимается эстетикой рационализма чрезвычайно прямолинейно, можно сказать, механически.

Но, с другой стороны, нельзя отрицать, что классицизм стал требовать от произведений искусства той логики, которая утверждается в понимании жизненных процессов вообще. В этом смысле многие положения классицистской эстетики и теории драмы сохраняют свое значение и в наше время. Применение их вполне закономерно в отношении произведений, которые следуют строгой логике в характеристике образов, композиции действия и в других элементах драмы. Но уже романтики показали, что чисто рационалистический подход ко всем творениям драмы не оправдывает себя. Даже в великих образцах античного искусства, на которые всегда ссылались классицисты, есть многое, чего рационалистическая логика не в состоянии ни понять, ни объяснить.

В сущности мы уже дошли до границы рассматриваемого периода. Если во Франции развитие и утверждение классицизма точно укладывается в хронологические рамки XVII века, то в Англии, как мы видели, несмотря на то, что классицизм завоевал значительные позиции, полностью и безоговорочно он не утвердился. Борьба вокруг вопросов теории драмы, в связи с принципами классицизма, продолжится в XVIII веке, но уже на новой почве и в новых условиях. Постановка вопросов поэтики драмы будет в XVIII веке связываться с новыми идеологическими задачами, выдвинутыми эстетикой просветительства.

Часть 5

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Глава 1

РОЛЬ ДРАМЫ И ТЕАТРА В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ XVIII ВЕКА

§ 1. *Просветительская драма XVIII века*

Общественные функции драмы как средства нравственного воспитания теоретически признавались во все времена. Но для широкой публики драма всегда оставалась развлечением, хотя подчас и не лишенным назидательности. В XVIII веке в театральном искусстве происходят значительные перемены. Хотя еще сохраняется придворный театр, в это время возникает театр, предназначенный для более широкой публики. Правда, дворы королей продолжают еще играть роль в судьбах драматургии вплоть до конца XVIII века. Но наряду с этим возникает и театральная общественность. Буржуазная публика в странах Западной Европы приобретает все большее значение в определении судеб театрального искусства.

Более того, театр становится той аудиторией, где особенно громко звучат идеи поднимающегося класса буржуазии. Это заметно в Англии, где после второй буржуазной революции 1688 года крупная буржуазия стала признанной частью господствующего класса. Растущая оппозиция французской буржуазии феодальной монархии Бурбонов получает ясное выражение в драматургии [1].

В Англии аристократическая трагедия и комедия периода Реставрации постепенно вытесняются новой драматургией, связанной с передовым идейным течением эпохи — просветительством. Аддисон и Стиль создают первые образцы просветительской драматургии. Возникает острая социально-политическая сатира на сцене, представленная творчеством таких писателей, как Джон Гэй и Генри Филдинг. Высшим пунктом в развитии английской драмы XVIII века явилось творчество Р. Б. Шеридана, создавшего классические комедии нравов, содержавшие острую критику дворянства.

Французская драма XVIII века сыграла огромную роль в духовном развитии общества и, в первую очередь, в идеологической под-

[1] Г. Плеханов. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии.— В сб. Г. В. Плеханов. Литература и искусство. М., 1948; И. И. Иванов. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века. М., 1895.

готовке буржуазной революции. Вольтер, Дидро и Бомарше своими произведениями воспитывали людей поднимающегося класса для борьбы за новые общественные идеалы. Французская драма XVIII века играла роль провозвестника новых философских, нравственных и общественных идей. Недаром ее развитие достигло кульминации в постановке комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» (1784). Существует предание, что Людовик XVI, противясь постановке этой комедии, будто бы сказал: «Если разрешить эту пьесу, то Бастилия будет разрушена». И действительно, в предгрозовой атмосфере Франции конца XVIII века комедия Бомарше прозвучала как протест против несправедливостей всего феодально-монархического строя.

Даже в Германии, где силы буржуазии не были столь велики из-за раздробленности страны, происходил процесс подъема буржуазии, и театр отразил протест горожан и крестьян против произвола бесчисленных феодальных правителей страны. Лессинг, а затем драматурги «бури и натиска» — Клингер, Ленц, молодые Гете и Шиллер — смело выступили против порядков, царивших в тогдашней Германии.

Процесс буржуазного развития приобретал все более общеевропейский характер. В него оказываются вовлеченными страны, раньше стоявшие более или менее в стороне от основных течений культуры Западной Европы. В связи с этим особенно надо отметить, что Россия также становится активным участником развития театрального искусства. Деятельность Сумарокова, Фонвизина и других драматургов придает драме, развивающейся еще в рамках дворянской культуры, общественно-прогрессивный характер.

В названных странах, а также в Италии, Дании драма становится выразителем общественного мнения. Она еще вынуждена считаться с господствующими в обществе силами, но со сцен театров все чаще можно услышать выражение народного мнения.

Многое в драматическом искусстве XVIII века умерло вместе с веком. Но это столетие выдвинуло и ряд выдающихся драматургических дарований, занявших почетное место в истории драмы. Среди них надо назвать в первую очередь Шеридана, Бомарше, Гольдони, Хольберга, Фонвизина — блестящих комедиографов, чьи пьесы не сходят со сцены более двух столетий.

Хотя на протяжении века было создано много произведений в трагическом жанре, в основном XVIII век ознаменовался в драме яркими достижениями в области комедии. Лишь в конце столетия трагическая муза сравнялась с комической, когда выступили молодые Гете и Шиллер, создавшие свои первые трагические шедевры.

Говоря об этом, мы не имеем в виду всю драматургию XVIII века. Речь идет лишь о том, что выдержало испытание времени и осталось в репертуаре мирового театра. Достижения писателей-просветителей в драме были несомненно значительны. Наряду с этим важным был и вклад теоретиков, писавших о драматическом искусстве.

§ 2. *Общая характеристика развития теории драмы в XVIII веке* [2]

XVIII век является важнейшей вехой в истории драматических теорий. Мы не преувеличим, сказав, что по своему значению он равняется тому периоду классической древности, который отмечен деятельностью Аристотеля.

Подобно Аристотелю, который заложил теоретические основы драматургии, имевшие основополагающее значение для нескольких эпох, так теоретики драмы XVIII века создали труды, явившиеся основой теории драмы всего нового времени. Теоретические построения Дидро и Лессинга составили фундамент теории драмы в буржуазную эпоху, а ряд выдвинутых ими принципов сохраняет животрепещущее значение и в XX веке.

Если Возрождение и XVII век были более плодотворны в сфере непосредственного художественного творчества, то эпоха Просвещения была в первую очередь периодом расцвета теоретической мысли. Сама драматургия часто развивалась как следствие предложенных теоретических решений.

Как мы помним, теория драмы Аристотеля явилась значительно позднее эпохи расцвета античной драматургии. Она обобщила художественный опыт предшествующей эпохи. О теории драмы XVIII века этого нельзя сказать в той же мере. По отношению к предшествующему периоду она характеризовалась весьма острым критицизмом. Эта теория драмы в значительной степени вырабатывалась в полемике против принципов, составлявших основу драматического искусства XVII века.

Теория драмы развивается в XVIII веке в связи со всей идеологией просветительства. Известно, что, взятая в целом, эта эпоха представляла собой период интенсивного развития буржуазии и кульминацией всей этой эпохи была буржуазная революция, происшедшая во Франции. Вся прогрессивная идеологическая деятельность эпохи Просвещения была связана с борьбой против отжившего феодального строя и его пережитков во всех областях жизни, в том числе в искусстве. В области теории большое место заняла критика положений, являвшихся принципиальной основой для искусства феодального общества на последних этапах его развития.

Критическое умонастроение, свойственное просветителям, ска-

---

[2] R. Wellek. A History of Modern Criticism, 1750—1950, vol. 1. The Later Eighteenth Century. New Haven — London, 1955; H. von Stein. Die Enstehung der Neuren Aesthetik. Stuttgart, 1886; W. Folkierski. Entre le Classicisme et le romantisme. Etudes sur l'esthétique et les estéticiens du XVIII siécle. Paris, 1925; F. Ch. Minuet. A Critical Survey of French and English Literary Ideas in the Eighteenth Century. London, 1935; И. Верцман. К проблемам реализма в эстетике Просвещения.— В сб. «Реализм XVIII века на Западе», под ред. Ф. П. Шиллера. М., 1936; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 2. Эстетические учения XVII—XVIII веков. М., 1964.

залось и в том, что авторитет Аристотеля принимался ими отнюдь не безоговорочно. В век разума сомнению подвергалось все. Даже Аристотеля проверяли в соответствии с требованиями разума. В основном было признано, что его теория содержала действительно существенное определение наиболее общих законов драмы, но вместе с тем отмечалось, что догматизация учения Аристотеля послужила во вред искусству. При этом просветителям также было совершенно ясно, что новые проблемы, выдвинутые жизнью перед искусством, посредством аристотелевской теории уже не решались. Необходимо было решать задачи, непредвиденные Аристотелем. Эта теоретическая работа лишь отчасти опиралась на опыт драматургии предшествовавших эпох. Еще безусловен был авторитет великих греческих трагиков. Постепенно начиналось признание Шекспира. Однако ни их творчество, ни даже шедевры более близкого времени не использовались в качестве того художественного материала, на котором строилась теория. Просветители в своих теоретических работах не столько стремились обобщить опыт прошлого, сколько создать теорию новой драмы.

Мы с полным правом можем говорить о смелом новаторском характере теории драмы XVIII века. Хотя теория драмы и была связана с современным драматургическим творчеством, тем не менее нельзя не признать некоторую самостоятельность теории по отношению к существовавшей тогда драматургии.

Просветители XVIII века взяли на себя исключительно трудную задачу теоретически обосновать художественные принципы, которые должны были составить основу новой драмы. Они предвосхищали принципы этой драмы. Здесь мы первый раз в истории учений о драме сталкиваемся с такого рода теоретической работой. Теория драмы просветителей является одновременно и их программой, идейной и художественной платформой нового искусства.

Теория шла впереди практики, намного обгоняя ее, освещая ей путь. Подчас сами же теоретики и являлись первыми авторами, облекавшими заранее выработанные концепции в художественную плоть. Так было с Дидро и Лессингом, которые создали ряд произведений, являвшихся опытами художественного воплощения их собственных теоретических построений.

Известно, что плоды этого творчества не всегда были достаточно удачными в художественном отношении. Дидро и Лессинг, в особенности первый, были более убедительны как теоретики, чем тогда, когда они воплощали свои теории на практике. Однако их теоретические построения расчистили и подготовили почву для драмы следующих периодов. При этом мы можем даже сказать, что влияние их теоретических трудов сказалось не только в творчестве таких близких этим теоретикам писателей, как Бомарше, Гольдони, Гете и Шиллер, но и значительно позднее, в XIX веке, когда было осуществлено многое из того, что умозрительно предвосхитили великие теоретики просветительской драмы.

Говоря о самой теории драмы в XVIII веке, следует прежде всего отметить некоторое существенное изменение ее общего характера. До XVIII века теория драмы представляла собой сравнительно замкнутую дисциплину. В XVIII веке разработка теории драмы становится более широкой.

Прежде всего, теория драмы оказывается теперь прямо и непосредственно связанной с более широкими социальными, философскими и идеологическими построениями. Сами авторы теоретических сочинений отчетливо сознавали, что для теории драмы первостепенное значение имели вопросы социально-политические. Они увязывали разработку проблем теории драмы с общими задачами борьбы против всего феодального строя и его идеологии. Им была ясна связь классицизма с феодально-дворянской культурой; из этого они делали вывод, что новое драматическое искусство должно предвосхитить и новые общественные отношения, идущие на смену социальному строю дворянского общества. Теория драмы просветителей была революционной в самой своей основе, ибо, рассуждая о том, как следует изменить характер драмы, просветители исходили из того, как надо изменить общественные отношения.

Известно, что просветительство было буржуазным идеологическим течением. Однако значение просветительства выходит за рамки развития буржуазного общества. Ленин указал, что, будучи буржуазным, просветительство вместе с тем было выражением и наиболее прогрессивных демократических тенденций общественного развития той эпохи. Просветители не были защитниками своекорыстных интересов буржуазии, они выступали как представители интересов широких народных масс, и это придавало их деятельности общедемократический характер.

Однако просветители, конечно, были людьми своего времени и не могли избежать ограниченности, накладываемой историческими условиями. Как мы увидим, существеннейшей чертой деятельности просветителей в области драмы явится противоречие между их глубоко демократическими стремлениями и необходимостью воплощать их в рамках развивающегося буржуазного общества. В этом и будет заключаться корень противоречия между теорией просветителей и их драматургической практикой. Их положительная программа часто обгоняла практические возможности буржуазной драмы.

Еще одной важной чертой теоретической работы просветителей в области драмы является расширение общефилософской базы теории драмы. Просветители увязывают вопросы творчества с материалистическим философским взглядом на жизнь. Их теория драмы развивается в связи с общей эстетикой.

У Аристотеля философия, эстетика, поэтика литературы вообще и теория драмы, в частности, еще не были расчленены. В XVIII веке развитие научного мышления достигло уже той ступени, когда отдельные отрасли знания сформировались в особые дисциплины. Так было уже и в XVII веке. Но в XVII веке теория драмы еще далеко

отстояла от других теоретических дисциплин. Она только пользовалась методом рационализма как средством для решения вопросов художественного творчества. В XVIII веке мы наблюдали параллельную разработку уже обособившихся теоретических дисциплин, но при этом между ними устанавливается глубокая внутренняя связь. Философия составляла идейную основу всех частных дисциплин. Необходимо заметить, что, будучи материалистами в отношении физической природы, просветители во многом стояли на почве идеализма, когда решали проблемы общественного развития. Это не могло не сказаться и на их построениях в области теории драмы.

Из общей идеологии просветительства вытекало еще одно важное положение, имевшее значение в разработке теории драмы. Просветители придавали очень большое значение этической проблематике искусства. Но для них вопрос состоял не только в утверждении определенных этических норм. В их теоретических концепциях вопросы морали приобретают заостренно общественный характер, причем такой, какого они не имели в прежние времена. Если все прежние этические построения, входившие в состав теории драмы, были выражением морали господствующего класса, то просветители опровергали феодальную мораль, выдвигая этические нормы нового поднимавшегося общественного класса. Они исходили не из реальной буржуазной практики, а из идеальных норм, которые они хотели выработать для нового, более совершенного социального строя.

Просветители, со всей четкостью ставившие вопрос об отношении искусства к действительности, по существу впервые разработали теорию реализма. В частности, это производилось ими в их трудах, посвященных теории драмы. Мы познакомимся далее со всей сложной постановкой проблем реализма в теории драмы XVIII века и увидим, к какому противоречию пришли просветители, которые, в силу определенных исторических условий, столкнулись с антиномией реального и идеального в искусстве, получавшего у них каждый раз одностороннее решение.

Ни одна эпоха до этого не была так богата в своем теоретическом развитии, как XVIII век. Предшествующие эпохи развития теоретической мысли охватывали несколько столетий. Изучая драматические теории XVIII века, мы видим, что на протяжении одного столетия просветительская идеология претерпела бурную эволюцию. Это отразилось и в изучаемой нами дисциплине. Поэтому, рассматривая теорию драмы XVIII века, мы делим ее на несколько периодов.

Первый период характеризовался попыткой трансформирования старой теории драмы с целью приспособления ее к новым общественным, идейным и моральным задачам. Это период, когда просветительство пытается влить новое вино в старые меха классицистской теории. Это был период просветительского классицизма.

Второй период характеризуется освобождением из-под ига классицистской догмы. Критика классицизма сопровождается разработкой положительной программы нового драматического искусства.

Это центральный момент в развитии теории драмы XVIII века, отмеченный утверждением просветительского реализма.

Следующий период ознаменован продолжающейся критикой классицизма и дальнейшим развитием художественных принципов нового искусства. При этом намечается критика и некоторых сторон просветительства. Для этого этапа характерно стремление до конца искоренить рационализм, еще игравший значительную роль в просветительском реализме. Его отличает выдвижение на первый план течения, именуемого сентиментализмом. В своих наиболее прогрессивных проявлениях теория, как и драматургия этого периода, характеризовалась наибольшим демократизмом, а также расширением сферы реалистического искусства.

Последний период теории драмы XVIII века отмечен возвратом к классицизму. Но это уже просветительский классицизм иного типа, чем в начале столетия. Он вобрал в себя многие элементы драматической культуры XVIII века и представлял собой не отступление, а попытку сохранения всех прогрессивных элементов просветительства в условиях буржуазной революции и ближайшего послереволюционного периода.

Первый и второй периоды рассматриваются в данной части книги. Третьему и четвертому периоду посвящена следующая — шестая часть.

Наконец, следует указать, что, при неравномерности общественного развития различных стран Европы, эти процессы протекали по-разному в отдельных странах. Хотя общие тенденции, отмеченные здесь, проявились почти повсеместно, тем не менее, свою четкую форму они принимали не всюду.

Англия, обогнавшая другие страны Европы, ибо в ней буржуазная революция произошла уже в XVII веке, выступала в качестве зачинателя новых идеологических течений, однако не все теоретические идеи о драме нашли в этой стране достаточно полное развитие.

Наиболее всестороннюю и глубокую разработку теория драмы получила в странах с особенно богатой просветительской литературой — во Франции и Германии. Театр здесь играл большую общественную роль, и это определило внимание писателей к вопросам теории и практики драматургического творчества. Внимание к драме и во Франции и в Германии стимулировалось тем, что театр стал своего рода трибуной для передовых буржуазно-демократических идей.

В странах, где силы феодального общества еще не были поколеблены буржуазным развитием в такой мере, как в Западной Европе, теоретическая постановка вопросов, естественно, не могла приобрести столь широкого размаха. В частности, это относится к России, где мы также будем наблюдать явления, во многом аналогичные процессу развития теории драмы на Западе, но отличавшиеся своеобразием, обусловленным социально-политическим состоянием страны, где крепостнический абсолютизм был еще в полной силе, а буржуазное развитие — лишь в самом зародыше.

Количество литературных документов, целиком или частично посвященных вопросам теории драмы в XVIII веке, превосходит всю предшествующую теоретическую литературу, взятую в целом. Думается, что обзор и характеристика всех этих документов являются излишними. Мы не можем себе ставить целью охарактеризовать позицию каждого из авторов, затрагивавших интересующие нас проблемы. Для нас важнее установить общие пути развития теоретической мысли и существенные тенденции поэтики драмы. Поэтому мы не ставим себе целью дать отчет о всех высказываниях писателей и теоретиков, касавшихся теории драмы в XVIII веке. Нам казалось целесообразным расположить материал по странам, рассмотрев в пределах каждой указанные выше этапы развития теории драмы. Своей главной задачей автор в данном случае считает подробное рассмотрение наиболее ценного в теоретическом наследии XVIII века — классических работ Дидро и Лессинга.

Глава 2

ТЕОРИЯ ДРАМЫ В АНГЛИИ XVIII ВЕКА

§ 1. *Английский просветительский классицизм*

Буржуазная революция 1688 года, происшедшая в Англии, сделала страну авангардом буржуазного развития Европы. Как известно, эта революция завершилась компромиссом между крупными землевладельцами и богатейшими слоями буржуазии, установившими олигархический строй, который, однако, по тем временам казался остальной Европе образцом конституционализма и даже демократизма. Именно так воспринял общественно-политический строй Англии Вольтер, когда он побывал в Англии, что получило выражение в его известных «Философских письмах об англичанах» (1734). Вольтер обратил внимание также на драматургию и театр Англии того времени, но его характеристика английского драматического искусства была не очень точна. Так, для него комедиография Реставрации явилась своего рода открытием, тогда как для самой Англии это был уже в значительной мере пройденный этап в развитии драмы.

Новым исходным пунктом в развитии драматического искусства после «славной революции» 1688 года явилась полемика по вопросу о нравственной ценности театра [3]. Известно, что пуританские проповедники, отражая настроение буржуазных кругов, давно уже нападали на театр как на безнравственное учреждение. С победой буржуазии они возобновили свои атаки, и проповедник Джереми Коллер выступил с «Кратким обзором безнравственности и нечестивости английской сцены» [4]. Театр периода Реставрации давал достаточное количество поводов для обвинений в безнравственности, и Коллер в своем трактате собрал обильный материал, позволивший ему выступить с громовыми обвинениями против драматического искусства.

Его нападки вызвали большое количество ответов. Конгрив пытался уличить Коллера в извращении фактов при характеристике

---

[3] О теории драмы в Англии XVIII века см.: J. W. H. Atkins. English Literary Criticism. 17th and 18th Centuries. London, 1951.

[4] Jeremy Collier. A Short View of the Profaneness and Immorality of the Englis Stage. London, 1696.

английских комедий и посвятил этому памфлет «Поправки к ложным и неточным цитатам Колльера» (1698) [5]. Другой драматург периода Реставрации, Фаркуар, ответил Колльеру в своих сатирических «Приключениях Ковент Гардена» [6]. Не смолчал и Ванбру, выступивший с защитой своей комедии «Возвращение» (1699) [7].

Наиболее развернутый ответ Колльеру исходил от критика Джона Денниса, написавшего обширный трактат «Польза сцены для человеческого счастья, правительства и религии» (1698) [8]. Между Колльером и Деннисом завязалась полемика, в которой друг другу противостояли две точки зрения. Колльер полностью отвергал существующую театральную культуру, тогда как Деннис выступил с утверждением просветительного и воспитательного назначения театра.

Надо сказать, что и Колльер не отвергал театра как такового. Его нападки были направлены против аристократической драматургии и присущего ей аморализма. По мнению Колльера, театр мог бы и должен был бы служить задаче нравственного воспитания общества в духе пуританской буржуазной морали. Он писал в своем трактате: «Назначение пьес — поощрять добродетель и разоблачать порок, показывать непрочность человеческого величия, внезапные превратности судьбы и пагубные последствия насилия и несправедливости. Они должны выставлять уродливые стороны гордости и самомнения, вызывать презрение к глупости и лживости и клеймить бесчестием и презрением все дурное» [9].

Поскольку взгляды Колльера выражали позицию значительных слоев буржуазного общества, они восторжествовали. Общественное мнение, а также государственная власть поддержали требование реформы театральных зрелищ. Это получило выражение даже в государственном акте — указе короля Вильяма III, в котором актерам запрещалось «играть что-либо противное религии и приличиям, за что они должны отвечать своей головой» [10].

Надо сказать, что не только пуритански настроенная буржуазия, но и представители передовой просветительной идеологии также стали на позицию признания театра прежде всего учреждением морально-воспитательным. Именно такую позицию заняли известные публицисты Аддисон и Стиль в своих сатирико-нравоучительных журналах «Болтун» и «Зритель». Аддисон также выдвигал идею театра как средства усовершенствования нравов в обществе. Именно в этом направлении стремились он и его друг Стиль преобразовать английскую

---

[5] W. Congreve. Amendments upon Mr. Collier's False and Imperfect Citations. London, 1698.

[6] G. Farquhar. The Adventures of Covent Garden. London, 1696.

[7] J. Vanbrough. Vindications of the Relapse. London, 1699.

[8] John Dennis. The Usefulness of the Stage to the Happiness of Mankind, to Government, and to Religion. London, 1698.

[9] «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. 2, стр. 63.

[10] Там же, стр. 62.

драму. Вместе с тем сразу обнаружилось противоречие между реальным положением вещей и теми идеалами, которые просветители стремились насаждать посредством драматического творчества. Это очень показательно сказалось в разборе комедии драматурга Реставрации Этериджа «Поклонник моды», сделанном Стилем в одном из номеров «Зрителя». Отмечая, что пьеса «противоречит благовоспитанности, здравому смыслу и честности», Стиль писал: «Вместе с тем я допускаю, что в этой комедии жизнь изображена правдиво, но жизнь эта взята в самых крайних проявлениях испорченности и вырождения» [11]. Стиль и Аддисон оба считали, что драма должна перестать давать такое изображение жизни; драматические произведения, по их мнению, следует наполнить изображением примеров добродетели, которые заслуживали бы подражания.

Это высказывание по частному, казалось бы, вопросу представляет весьма существенное значение. Просветители на первых порах еще не порывают решительно с художественными принципами классицизма. Известно, что эстетика классицизма в целом имела одним из своих основных положений: искусство есть подражание природе, но не в ее грубом виде, а в наиболее прекрасных проявлениях. Поскольку просветители выдвигают задачу создания такой драматургии, которая давала бы именно образцы примерного поведения, то естественно, что этот эстетический принцип классицизма был им близок.

Вместе с тем мы можем отметить, что уже на этой самой ранней стадии развития просветительской драмы как в практике, так и в теории возникает проблема реального и идеального. Мы видим, что просветители на данном этапе решают ее в пользу идеального, то есть утверждают необходимость создания такой драматургии, которая давала бы изображение характеров и ситуаций не столько соответственно с действительными жизненными отношениями, сколько отвечающими идеалам общественной нравственности, которые просветители стремились утвердить в жизни. В дальнейшем мы еще неоднократно столкнемся с этой проблемой и ее решениями в теоретической литературе.

Просветителей, однако, интересует не только вопрос о нравственном содержании драмы, но также и проблема ее художественной формы.

В конце XVII и начале XVIII века знаменосцем принципов классицизма в драме выступает Джон Деннис (1657—1734). Деннис, как мы уже отметили, защищал театр от нападок Кольера, но вместе с тем он признавал, что в современной драме действительно имеют место нарушения требований нравственности и хорошего вкуса. Помимо названной выше работы, посвященной защите театра, Деннис написал «Прогресс и изменения в современной поэзии» (1701), «Обзор вкуса в поэзии» (1702), «Основы критики поэзии» (1704),

[11] «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. 2, стр. 64.

а также «Опыт о гении и сочинениях Шекспира» (1711) [12]. Деннис не был слепым поклонником авторитетов в теории драмы, как Раймер. Однако, основываясь на требованиях здравого смысла, в конце концов и он приходил к подтверждению теоретических принципов классицизма в драме. Вместе с тем в каких-то отдельных вопросах он отступал от классицистской ортодоксии.

Он стоял на той точке зрения, что искусство вообще и драма в частности должны проникнуться большей эмоциональностью; средством такого повышения эмоциональности драмы, по его мнению, было введение в нее христианских религиозных мотивов. В этом, конечно, отражалось влияние тогдашней буржуазной идеологии, в которой, как известно, религиозный элемент занимал значительное место.

Будучи сторонником правил классицизма и строгого деления на жанры, он, однако, допускал некоторые отклонения от них, указывая, что в природе также встречаются отклонения, не противоречащие, однако, гармонии целого. Правила в трагедии все же, по его мнению, лучше соблюдать, так как они отвечают требованиям разума, придают действию четкую мотивировку, ясность и изящество. Но опять-таки не следует абсолютизировать эти правила.

Деннис поддерживает также принцип «поэтической справедливости», придающей трагедии нравственно-поучительное значение. В комедии он отдает предпочтение комедии характеров, даже с изображением низменных сторон жизни, противопоставляя их аристократическим комедиям с их искусственными абстрактными типами [13].

Деннис был последним представителем классицистской ортодоксии. Просветители начала XVIII века, не выступая против доктрины классицизма в целом, считали, что ряд положений поэтики драмы должен подвергнуться изменениям в соответствии с новыми задачами искусства.

Аддисон в своих эссе, печатавшихся в «Зрителе», постоянно настаивал на нравоучительных задачах, стоящих перед литературой. Его классицистские вкусы сказались в том, что он решительно отвергал жанр трагикомедии, называя его «одним из наиболее чудовищных созданий, когда-либо приходивших в голову поэта» [14]. Он также против трагедий с двумя линиями сюжета. Его вкусу более соответствуют трагедии, построенные по ясной схеме классицистской драмы. Однако в одном вопросе он позволяет себе отступить от теории классицизма. По мнению Аддисона, теория «поэтической справедливости» мешает художественному и психологическому эффекту трагедии. Ведь цель трагедии вызвать у публики чувства страха и сост-

---

[12] John Dennis. Advancement and Reformation of Modern Poetry. London, 1701; Его же. The Grounds of Criticism in Poetry. London, 1794; Его же. Essay on the Genious and Writings of Shakespeare. London, 1711.

[13] J. W. H. Atkins. Op. cit., p. 153.

[14] Ibid., p. 158.

ɔадания. Если во всех трагедиях добродетель всегда будет торжествовать, то, по мнению Аддисона, сила воздействия произведений такого рода уменьшится, ибо зрители заранее будут знать, что добродетель все равно восторжествует. Смотря такие трагедии, публика не будет переживать всего того комплекса эмоций, которые необходимы для того, чтобы зрелище порока или заблуждений вызвало соответствующую реакцию нравственно-очищающего характера. В подтверждение своего взгляда Аддисон ссылается на античные трагедии, указывая, что в них «поэтическая справедливость» отнюдь не являлась обязательной. В частности, он отмечает, что переделка Н. Тейтом шекспировского «Короля Лира» с целью соблюдения принципа «поэтической справедливости» лишила эту трагедию половины ее прелести и силы.

Против слепого следования правилам классицизма выступил также драматург Джордж Фаркуар в своем «Рассуждении о комедии в связи с английской сценой» (1702) [15]. Следование правилам классицизма, по его справедливому мнению, отнюдь не являлось гарантией художественного успеха. Поэтому он советует «отбросить в сторону предрассудок предпочтения древних». Фаркуар покушается даже на авторитет Аристотеля, указывая, что великий теоретик древности не был сам поэтом и потому не обладал достаточным основанием для того, чтобы учить других искусству поэзии.

Главным объектом «Рассуждения» Фаркуара является искусство комедии. Задачу жанра он видит в том, что произведения такого рода должны «научить человечество лучшим нравам» [16]. Для достижения этой цели драматург должен иметь в виду не публику вообще, а именно свой народ. Фаркуар выступает против доктрины классицизма, считавшей, что правила искусства равно применимы во все времена и во всех странах. По мнению Фаркуара, искусство должно считаться с особенностями национального характера. Это положение несомненно имело большое значение в качестве теоретического обоснования реалистической комедии, близкой к современной жизни и национальным особенностям английской публики.

Комедия достигает своей цели, давая публике развлечение. Юмору, однако, нельзя научиться, «перелистывая тома древних». Для этого надо изучать современную жизнь и характеры, а также обратиться к традиции национальной комедии— к Шекспиру, Бену Джонсону и Флетчеру. Английские комедиографы Возрождения создавали свои произведения, отнюдь не следуя «правилам». Они не соблюдали единств времени и места и были не очень строги в соблюдении единства действия, строя свои комедии на сложных сюжетах с переплетающимися линиями действия.

---

[15] George F a r q u h a r. A Discourse upon Comedy in Reference to the English Stage. Напечатано с небольшими сокращениями в кн.: B. C l a r k. European Theories of the Drama. NY., 1955.

[16] B. C l a r k. Op. cit., p. 221.

Нарушение единств отнюдь не является пороком, если при этом достигается подлинный художественный и моральный эффект. Драматургу незачем сковывать себя правилами, которые только приводят к искусственности драматической композиции.

Мы видим, таким образом, что в процессе формирования теории драмы просветительства начала XVIII века наблюдаются две тенденции. С одной стороны, теория классицизма в целом еще остается основой принципов драматической композиции, а с другой, ее отдельные элементы начинают подвергаться критике в связи с возрастающим сознанием того, что каноны классической драмы не отвечают в полной мере задачам, возникающим перед искусством.

Дворянско-буржуазная монархия, установившаяся в Англии после 1688 года, открыла сравнительно большой простор для политической активности господствующих классов общества, что получило выражение в перипетиях парламентской борьбы между политическими партиямиториев и вигов. Это сделало естественным развитие политической тематики в современной драме. Из значительного числа пьес такого рода, появившихся на тогдашней сцене, выделялась трагедия Аддисона «Катон» (1713), которую можно считать первым образцом драматургии просветительского классицизма. Соблюдая все правила классицизма, Аддисон создал, однако, произведение нового типа. В классицистских трагедиях XVII века центральное место занимали любовные сюжеты. Аддисон построил свою трагедию на политической проблематике. Таким образом он создал первую гражданскую трагедию в европейском просветительском театре. Это произведение было горячо воспринято не только в Англии. Одним из наиболее пылких поклонников Аддисона был Вольтер, отмечавший переворот, произведенный английским драматургом благодаря тому, что он сделал общественно-политические вопросы сюжетным стержнем трагедии. Поэт-классицист Александр Поп написал к трагедии Аддисона пролог, в котором подчеркивалось, что это произведение имеет целью воспитание гражданственности, или, как выразился поэт, «спартанских чувств».

Английские просветители уже на этом раннем этапе выдвигают также идею мещанской трагедии. Друг Аддисона Ричард Стиль в журнале «Болтун» еще в 1710 году выступил с тезисом о необходимости демократизации трагедии. По его мнению, события, касающиеся «принцев и людей, действующих в высших сферах», хотя и производят эффект, обычно возбуждаемый в трагедии, но они создают лишь «мимолетное, слишком отвлеченное впечатление, как происшествия, ничего общего не имеющие с нашей скромной, обыденной жизнью». По мнению Стиля, «... было бы полезнее, если бы кто-нибудь сумел представить миру приключения с людьми среднего уровня. Это несомненно произвело бы более сильное впечатление на большинство обыкновенных людей...» [17].

[17] «Хрестоматия по истории западноевропейского театра..», т. 2, стр 67.

Высказывания Стиля имеют большое значение опять-таки в плане раскрытия того обстоятельства, что общественные потребности в драматическом искусстве уже не могли удовлетворяться произведениями, написанными в соответствии с поэтикой классицизма, для которой было непререкаемым законом, что в трагедии изображаются судьбы людей царственного положения или принадлежащих к высшему общественному сословию.

На первой стадии развития просветительской драмы эта идея еще не получила своего практического воплощения. Однако плодотворность ее уже на следующем этапе проявилась со всей очевидностью.

§ 2. *Возникновение и обоснование буржуазной трагедии. Критика «слезной» комедии*

С первых шагов просветительского движения начинаются поиски новых форм драматургии, которые отвечали бы как нравственным идеалам, так и реальным жизненным условиям развивающегося буржуазного общества. Мы отмечали, что еще в начале XVIII века просветитель Ричард Стиль высказался за демократизацию жанра трагедии, чего можно было бы достигнуть, изображая в ней лиц «среднего уровня», а не государей и принцев. Постепенно эта идея становится все более распространенной. Известный исследователь английской комедии XVII—XVIII веков А. Чебышев в своей работе указал на анонимную драму «Роковое безумие» (1721), в предисловии к которой также высказано соображение о необходимости приближения драматургии к повседневной жизни [18]. Неизвестный автор драмы писал: «Напыщенные речи великих королей о своих страданиях вызывают в нас мало жалости. Государственные перевороты и герои в цепях тревожат наше воображение, не причиняя боли сердцу. Горестям, слишком отдаленным от нашей обыденной жизни, мы удивляемся, но не плачем над ними. Другое дело, когда изображены ужасные последствия какой-нибудь из наших излюбленных страстей,— тогда сердце наше обливается кровью; мы проникаемся жалостью к страдающему грешнику» [19].

Подобные теоретические высказывания и ряд опытов создания драматургии такого рода подготовили почву для возникновения буржуазной, или мещанской трагедии, создателем которой был Джордж Лилло (1693—1739). В предисловии к своей трагедии «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвела» (1731) Лилло в краткой форме излагает основные принципы нового драматического жанра.

Он исходит из того, что достоинство трагедий измеряется их нравственным содержанием. А раз это так, то необходимо, чтобы траге-

[18] А. Чебышев. Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века. СПб., 1897.

[19] А. Чебышев. Указ. соч., стр. 97—98.

дия оказывала воздействие на многих людей: «Трагедия нисколько не потеряет своего достоинства, будучи приспособленной к условиям жизни большинства людей, ее величественность возрастает пропорционально широте ее влияния и пропорционально числу людей, подвергающихся этому влиянию» [20]. Отсюда Лилло переходит к тому, что в трагедии как правило изображаются только люди высшего ранга, между тем лишь очень небольшое количество людей занимает такое положение. Поэтому необходимо создавать произведения, в которых действующие лица по своему положению будут максимально близки к слоям общества, составляющим большинство публики. «Пьесы, основанные на моральных рассказах из частной жизни,— пишет Лилло,— могут быть особенно полезны тем, что непреодолимо будут убеждать умы в необходимости напрячь во имя добродетели все душевные способности и силы для того, чтобы задушить порок в самом его основании» [21].

При этом Лилло отнюдь не отрицает пользу для публики и таких трагедий, в основе которых лежат поучительные исторические события или изображения судеб выдающихся лиц. Явно имея в виду трагедию Аддисона, Лилло пишет: «Чувства и пример Катона могут вдохнуть в зрителей правильное понимание ценности свободы, когда они увидят, как этот честный патриот предпочитает лучше умереть, чем быть обязанным тирану, способному из гордости или из мести пожертвовать государственным строем своей страны и свободой человечества» [22].

Лилло сознавал новаторство своей трагедии, но отнюдь не считал ее шедевром; он высказывал надежду, что дело, начатое им, будет продолжено и благодаря этому жанр трагедии усовершенствуется. Выступление Лилло действительно оказалось началом развития жанра буржуазной драмы. Он породил целое направление в просветительской драме XVIII века.

Одновременно с тем, что происходило «снижение» высокого стиля трагедии введением в нее в качестве действующих лиц людей из буржуазной среды, в области комедии наблюдалось то, что мы условно можем назвать ее «возвышением». Оно состояло в том, что, подчиняя жанр комедии моральным задачам, драматурги-просветители вводили в этот вид произведений «жалостные мотивы». В Англии уже в начале века появляются первые сентиментальные комедии нравоучительного характера.

Этот жанр получает затем развитие во Франции и в остальной Европе. Смешение разнородных понятий не могло не вызвать возражений против нового жанра. Его отвергали корифеи европейской драмы Вольтер и Лессинг.

[20] Цит. по кн.: А. Аникст, Л. Галицкий, М. Эйхенгольц. Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература XVIII в. М., 1938, стр. 87—88.

[21] Там же, стр. 88.

[22] Там же.

Против слезной комедии выступил также английский драматург Оливер Гольдсмит (1728—1774). В предисловии к своей комедии «Добронравный» (1768) он писал, что «французская комедия стала сейчас до того возвышенной и чувствительной, что изгнала из театра не только юмор и Мольера, но и также и всех зрителей» [23]. Впоследствии Гольдсмит написал небольшой трактат, посвященный критике слезной комедии: «Опыт о театре, или Сравнение между смешной и сентиментальной комедией» (1772) [24]. Гольдсмит весьма саркастически замечает, что если традиционная «смешная» комедия, изображая пороки и ошибки людей, осмеивала и осуждала отрицательные явления в жизни, то «слезная» комедия, вызывая жалость к своим героям, в сущности, льстит их недостаткам. Комедия попросту вторглась в область трагедии, когда она стала апеллировать к сочувствию зрителей. В результате получилось, что театр стал беднее, ибо рядом с «законным» жанром трагедии появился еще один незаконный вид ее, тогда как комедия совсем исчезла. Гольдсмит сторонник возрождения «смешной» комедии, которая способна одновременно и доставить больше удовольствия публике, и сыграть более существенную нравственно-воспитательную роль, подвергая осмеянию то, что заслуживает осуждения с точки зрения здоровой нравственности.

Критики «слезной» комедии были справедливы, отмечая жанровую непоследовательность произведений этого рода. Действительно, «слезная» комедия переставала по существу быть комедией, превращаясь в произведение серьезного жанра, но с благополучной развязкой. Однако, исторически оценивая «слезную» комедию, так же как и буржуазную трагедию, следует сказать, что они были явлениями, отражавшими стремление публики увидеть на сцене жизнь некоронованных особ, притом в приподнятом, возвышенном виде. Известно, что высокая трагедия классицизма не допускала изображения в качестве героев людей среднего, а тем более низшего общественного положения. Утверждаясь как класс, претендующий на господство в обществе, буржуазия естественно хотела также, чтобы искусство отразило ее возвышение. Таким отражением явилась буржуазная трагедия, представлявшая собой попытку поднять жизненные интересы буржуазной среды на высоты трагизма.

§ 3. *Понимание драмы сторонниками просветительского реализма в Англии*

Средние десятилетия XVIII века отмечены замечательным развитием просветительского реализма, особенно ярко проявившегося в жанре романа. Драматургия также испытала на себе влияние реа-

---

[23] «Хрестоматия...», т. 2, стр. 102.

[24] Oliver Goldsmith. An Essay on the Theatre; or a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy. London, 1772.

лизма. Сатирические комедии Джона Гэя и Фильдинга подготовили почву для величайшего мастера английской просветительской реалистической комедии — Р. Б. Шеридана. Но не только современная драматургия служила поприщем для применения реалистических принципов. В середине века на английской сцене начинается возрождение Шекспира, и это не могло не поставить вопроса о том, как следует относиться к его драматургии. Вокруг этих двух проблем — стиль современной драмы и понимание Шекспира — и кристаллизуются взгляды английских просветителей на драму.

Развернутых теоретических сочинений в этот период в Англии не появилось. Чтобы получить представление о взглядах английских просветителей-реалистов, мы должны обратиться к самым разнообразным источникам. Прежде всего остановимся на пародийных пьесах — «репетициях».

Корифей английского просветительского реализма Генри Фильдинг (1707—1754) в своей пародийной пьесе «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Великого мальчика-с-пальчик» (1731) осмеял искусственность и надуманность эпигонов драматургии классицизма и так называемого героического стиля. Фильдинг в очень наглядной форме показал всю нежизненность этих пьес, отсутствие в них малейшего намека на правду, их антиреалистический характер.

Крупнейший из драматургов XVIII века Р. Б. Шеридан также выступил с пародийной пьесой — «Критик» (1779), в которой он на более позднем этапе развития английской просветительской литературы вел борьбу против враждебных реализму тенденций. Он тоже осмеивал всякого рода мелодраматизм и искусственность, но вместе с тем у него уже был и новый объект для критики — сентиментальные пьесы в духе «слезной» драматургии, возникшей в Англии как продолжение национальной традиции, шедшей от Р. Стиля, так и обязанной своим распространением французскому влиянию. Напомним, что против сентиментальной комедии выступил также Оливер Гольдсмит.

В XVIII веке в Англии наблюдается возрождение интереса к творчеству Шекспира. Появляется ряд изданий сочинений великого драматурга. Наряду с большой текстологической работой писатели и критики, изучающие Шекспира, высказывают ряд суждений о его творчестве, и это неизбежно приводило их к необходимости давать ответы и на некоторые принципиальные вопросы, связанные с драматургическим творчеством [25]. Так, первый издатель и редактор сочинений Шекспира в XVIII веке Николас Роу (1674—1718) потому принялся за эту работу, что он был принципиальным сторонником развития английской драмы на основе национальной традиции. Роу сознавал, что драматургия Шекспира находится в полном про-

---

[25] О шекспировской критике XVIII века см.: Augustus R a l l i. A History of Shakespearian Criticism. London, 1932; vol. 1; F. E. H a l l i d a y. Shakespeare and his Critics, rev. ed. London, 1958.

тиворечии с правилами классицизма, но считал, что они бы только связали гений Шекспира и помешали бы ему. Он заявляет, что Шекспира нельзя судить по правилам Аристотеля, которых он не знал Но достоинством Шекспира является то, что он в своих произведениях следовал «природе».

Александр Поп в своем издании Шекспира (1725) очень двойственно оценил Шекспира. Он тоже видел несоответствие между правилами классицизма и законами шекспировской драмы. Будучи сторонником классицизма, Поп тем не менее признавал, что в произведениях Шекспира много жизненной правды. Он же сказал, что Шекспир «писал для народа», что, впрочем, в глазах Попа было недостатком, но тем не менее именно ему принадлежит первое указание на народность творчества Шекспира. Попу также очевиден реализм великого драматурга.

Уорбертон в своем издании Шекспира (1747) еще более решительно, чем его предшественники, отвергает возможность суждения о Шекспире на основе правил классицизма, так как для него основными критериями искусства являются «законы природы и принципы здравого смысла». Это уже подход, свидетельствующий о новых критериях, утвержденных в искусстве просветительским реализмом.

Наконец, высшей точкой шекспировской критики в английском просветительстве было знаменитое предисловие Самуэля Джонсона (1709—1784) к его изданию сочинений Шекспира, появившееся в 1768 году [26]. Джонсон еще во многом был сторонником классицизма. Так же, как и Дидро, он считал, что правила классицизма в драме в основе своей соответствуют принципам разума, но отнюдь не был ригористом, безусловно осуждавшим отклонения от догмы классицизма. Однако главным критерием для него все же являются не правила, а природа и здравый смысл, и эти его воззрения получили отражение в суждениях о Шекспире. Прежде всего Джонсон исходит из самого простого и очевидного факта: произведения Шекспира стали классикой, по истечении столь значительного времени после смерти автора они продолжают пользоваться вниманием публики и оценка их даже все более возрастает. Этот факт является для Джонсона важным, ибо он свидетельствует, что в произведениях Шекспира есть качества, встречающие понимание публики в разные эпохи. Поэтому свою задачу критика он видит в том, чтобы установить, в чем же заключаются эти качества Шекспира.

Как и его предшественники в шекспировской критике, Джонсон считает важнейшей чертой творчества Шекспира верность природе, и он с необычным для него вдохновением пишет о том, что Шекспир был не просто зеркалом природы, а природа как бы избрала его своим орудием, чтобы выразить себя. Таким образом, говоря о верности

---

[26] Samuel Johnson. Preface to the Works of Shakespeare. London, 1768. Переиздавалось множество раз и входит во все антологии шекспировской критики.

Шекспира природе, Джонсон выражает понятие, для которого в XVIII веке еще не найден был термин,— реализм.

Именно судя о Шекспире с точки зрения «природы», Джонсон очень смело для своего времени решает вопрос, который был камнем преткновения для многих критиков Шекспира в ту эпоху. Мы имеем в виду смешение трагического и комического в произведениях Шекспира. Такое смешение, как известно, не допускалось теорией драмы классицизма, включая и просветительский классицизм. Джонсон отвечает на этот вопрос, следуя своему правилу,— руководствоваться здравым смыслом. Удовольствие, говорит он, достигается разнообразием, и если критика возражает против этого, то тогда остается обращаться не к критике, а к природе. И произведения Шекспира дают нам именно такую картину жизни, какую мы сами видим. В пьесах Шекспира, как и в действительности, великое и ничтожное, печальное и смешное, трагическое и комическое постоянно идут об руку. Более того, Джонсон утверждает, что неправильно считать пьесы Шекспира незаконным видом драматических произведений. В них следует видеть новый тип драмы, неизвестной античности, но тем не менее имеющей несомненные художественные достоинства и доказавшей свою жизненность. Он пишет, что если цель искусства — поучать, развлекая, то пьесы Шекспира вполне достигают этого.

Обращаясь к вопросу о правилах трех единств, Джонсон утверждает, что одно из правил Аристотеля Шекспир безусловно выполняет. В своих драмах он соблюдает единство действия. Что же касается двух других правил, то здесь Джонсон, сначала высказав все, говорящее в пользу этих правил, затем указывает на внутреннее противоречие, допускающее отклонение от них.

Зритель с самого начала понимает, что театральное представление требует признания условности. Ведь зрителю предлагают считать, что сцена, которую он видит перед собой, изображает, скажем, древний Рим. Но если это так, то почему нужно ставить пределы воображению зрителя? Фантазия, возбужденная поэтическим произведением, может заставить его примириться и с расширением условностей. Дело вовсе не в том, чтобы зритель верил в реальность места действия или точно следил за временем, необходимым для развития событий. Важно, чтобы, наблюдая изображаемое в драме действие, он верил в соответствие его жизненной правде вообще. Никто все равно не верит в реальность происходящего на сцене, но то, что там изображается, возбуждает в сознании зрителя воспоминания и представления о явлениях действительности.

Эти рассуждения Джонсона имели очень большое принципиальное значение, ибо они в корне подрывали основную аргументацию в пользу правил единства места и времени, разработанную сторонниками классицизма. Более того, Джонсон заявляет, что хотя в ряде случаев следование этим правилам привело к созданию выдающихся произведений драматического искусства, все же со времен Корнеля

они «причиняли больше хлопот поэту, чем доставляли удовольствия зрителю». Многие пьесы, написанные в соответствии с правилами классицизма, представляют собой образцы искусственности, и хотя нельзя не восхищаться изобретательностью авторов, втискивавших произведения в «прокрустово ложе» этих правил, искусство от этого выигрывало не слишком много. Во всяком случае ими можно и должно жертвовать во имя более благородных художественных задач — широкого и правдивого изображения жизни во всем ее богатстве и разнообразии.

Мы не рассматриваем во всех подробностях оценку Шекспира Джонсоном. Ряд суждений, высказанных им, еще свидетельствует об ограниченности подхода к произведениям великого драматурга, что было следствием ограниченности самих методов рационалистического анализа. Нас интересует только принципиальная сторона рассуждений Джонсона, которая дает основание сказать, что в шекспировской критике Джонсона получили выражение принципы просветительской оценки драматургии Шекспира. Для Джонсона, как и для Дидро, вопрос о единствах имеет второстепенное значение. В качестве основного критерия художественности драмы им выдвигается соответствие природе, или, как сказали бы мы, жизненная правдивость. В этом смысле позиция Джонсона является позицией просветительского реализма.

Отвлекаясь от шекспировской критики и возвращаясь к общему потоку критической мысли в Англии, мы должны обратить внимание на взгляды Ричарда Херда (1720—1808), который высказал ряд оригинальных идей о литературе. В частности, он явился одним из инициаторов возрождения интереса к средневековью, что уже относится к другому течению в литературе — предромантическому («Письма о рыцарстве и романах», 1762). Здесь нас, однако, интересуют его «Критические диссертации» (1753). Формально Херд признает требования поэтики классицизма. Однако он их не фетишизирует. По его мнению, практика античного театра является авторитетной в той мере, в какой она отвечала требованиям разумной критики. В соответствии с этим Херд указывает, что, подобно тому, как в прозе и повествовательной литературе утвердился жанр романа, отсутствовавший в античном искусстве, так и в драме появились новые формы, не встречавшиеся у древних, что не может служить аргументом против новых произведений. Так, древние считали, что трагедия должна изображать жизнь высокопоставленных лиц, а комедия — людей низшего звания. Новая литература обладает комедиями, в которых действуют лица, принадлежащие к высшим слоям общества (Шекспир, комедия Реставрации), и трагедии из жизни людей низшего звания (буржуазная трагедия). Херд считает это естественным, ибо это соответствует общественным условиям нового времени. Он признает возможность смешения жанров и говорит о «средних», или «промежуточных», жанрах, в частности, имея в виду «слезную» комедию.

Для характеристики его взглядов очень показательно его суждение, что Шекспир был первым, кто разорвал оковы предрассудков классицизма. Вместе с тем, он предупреждал, что не следует и Шекспира обожествлять. Поэтические взлеты Шекспира не должны препятствовать наслаждению более сдержанным и изящным искусством новейшего времени.

Особое внимание Херд уделил вопросу о принципиальных различиях между трагедией и комедией с точки зрения художественного метода, применяемого при создании этих видов драмы. Для трагедий характерно изображение подлинных событий, действительно имевших место в истории. Соответственно этому и герои трагедии являются лицами, в которых воплощены черты, присущие действительно существовавшим участникам изображаемых событий. Напротив, комедия изображает события вымышленные, и отсюда вытекает, что характеры, выводимые в ней, являются, как пишет Херд, более общими, чем в действительности. «Комедия,—утверждает Херд,— придает своим характерам значение *общих* типов, трагедия — частных. «Скупой» Мольера есть не столько изображение *скаредного* человека, сколько самой *скаредности*, тогда как Нерон Расина — изображение не *жестокости*, а *жестокого* человека» [27].

Однако Херд считает нужным внести некоторые уточнения в свое определение, иначе это может привести драматурга к ошибкам. Утверждая, что характеры трагедии индивидуальнее характеров комедии, Херд стремится подчеркнуть, что самое существо трагического жанра не требует и не допускает того, чтобы поэт сгруппировал так много повседневных обстоятельств, рисующих нравы, как то допускается в комедии. В трагедии характер обнаруживается лишь в той мере, в какой это требуется ходом действия или мотивировки событий. В комедии же, наоборот, тщательно подыскиваются и изображаются все черты, присущие данному характеру.

Для пояснения своей мысли Херд сопоставляет драматургию с живописью. Поскольку трагедия изображает исторических лиц, то она уподобляется портретной живописи. Художник рисует индивидуальное лицо со всеми присущими именно ему чертами, и его портрет лишь настолько похож на других людей, насколько это можно сделать, не искажая своеобразия черт, присущих данному конкретному человеку. Но если художник рисует вообще голову, то он будет группировать черты, свойственные данному типу людей, и тем самым созданная им на полотне голова будет выражать некую общую идею.

Всякий характер не может не обладать чертами общности с людьми подобного же типа, и поэтому трагический характер не будет

---

[27] Трактаты Херда не переведены на русский язык, но, к счастью, интересующие нас места приведены полностью Лессингом в «Гамбургской драматургии», по которой мы и цитируем Херда (М., 1936, стр. 333)

исключительно индивидуальным, но индивидуальное должно в нем преобладать, тогда как в характере комическом индивидуальное, наоборот, уступает место общему.

Таким образом, Херд, выдвинув положение о том, что характер трагедии — индивид, а в комедии — тип, вносит поправку, индивидуальное не исключает некоторых черт типического, а типическое не означает отсутствия черт индивидуального. Исходя из этого, он считает, что Мольер, изображая Гарпагона, совершил ошибку, придавая ему исключительно только типичные черты, лишив индивидуальности.

У Мольера, как и у Плавта, пишет Херд, «вместо портрета *скупого* человека», «... причудливое и неприятное изображение *скупости как страсти*. Я называю это изображением причудливым потому, что подлинников для него нет в природе. Я называю его неприятным изображением, так как это изображение *простой, не смешанной страсти*, и ему недостает того света и тех теней, правильное сочетание которых, однако, только и дает ему силу и жизнь. Этот свет и тени суть смешение разных страстей, которые вместе с главною или господствующей страстью образуют основу человеческого характера. И такое смешение должно иметь место в каждой драматической картине нравов, так как признано, что драма должна изображать преимущественно действительную жизнь. Но *господствующая* страсть должна быть очерчена настолько общими чертами, насколько это допускает борьба ее в природе с другими страстями, чтобы тем сильнее вышло изображение характера» [28].

Здесь перед нами глубоко реалистическая концепция характера в драме, разрушающая классицистское понимание принципов изображения человека. Опыт Шекспира и последующего реалистического искусства приводит Херда к отрицанию одностороннего изображения характеров. У него достаточно четко сформулировано, что классицистское понятие типического дает в итоге одностороннее изображение характера, воплощающего исключительно одну страсть. Этому Херд противопоставляет реалистический принцип многостороннего изображения характеров, при котором множественность черт не приведет к расплывчатости, ибо у каждого характера должна быть одна господствующая черта, которая и придает ему определенность, а также является выражением типического.

Именно в этом свете Херд отвергает принципы изображения характеров у Бен Джонсона и прямо пишет, что «нелепо изображать драматические характеры, держась отвлеченной идеи» [29], как это имеет место в комедии Джонсона «Все без своих причуд». В качестве образца правильного решения проблемы характеров Херд приводит Шекспира: «Здесь, как и в отношении всех иных и притом еще более существенных достоинств драмы, Шекспир является иде-

[28] Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 335.
[29] Там же, стр. 336, 337.

альным примером. Кто с этой целью внимательно прочтет его комедии, тот увидит, что характеры, даже *наиболее ярко очерченные*, проявляют себя на протяжении всей пьесы не сильнее других действующих лиц, и лишь по временам, когда обстоятельства вызывают непринужденное выражение, обнаруживают свои существенные и господствующие страсти. Этим особенным превосходством своих комедий он обязан тому, что верно изображал природу...» [30].

Говоря о характерах в трагедии, Херд настойчиво повторяет свою идею, что господство индивидуального не исключает всеобщего в данном образе. Он связывает это с задачами искусства в целом и напоминает положение Аристотеля о том, что поэзия философичнее, чем история. Если это так, считает Херд, то трагедия также должна стремиться к обобщениям. В этом плане он сопоставляет Софокла и Еврипида, и в его толковании известное замечание о том, что Софокл изображает людей такими, какими они должны быть, а Еврипид такими, какие они есть, означает, что Софокл стоял на точке зрения типизации характеров в трагедии, а Еврипид придерживался главным образом индивидуализации. По мнению Херда, это отличие возникает из того, что Софокл обладал гораздо более широким кругом фактов, из которых он и выводил типическое, тогда как Еврипид исходил из более узкой сферы наблюдений.

Отметим, что все эти рассуждения Херда привлекли внимание Лессинга, который уделил им значительное место в своей «Гамбургской драматургии», когда обратился к проблеме характеров в драме. Точка зрения Херда представляла собой некоторый шаг вперед по сравнению с Дидро, который, как мы увидим, без всяких оговорок считал, что характеры трагедии — индивидуальны, а характеры в комедии — типичны. К этому вопросу мы вернемся при рассмотрении теории драмы Лессинга, который дал наиболее верное решение проблемы.

Обратимся теперь к взглядам на драму одного из виднейших представителей английской просветительской эстетики XVIII века Генри Хома, впоследствии лорда Кеймса (1696—1782). Свои эстетические и литературные взгляды он изложил в труде «Элементы критики» [31].

Его исходная позиция состоит в том, что принципы искусства следует выводить из законов человеческой природы. Хотя законы разума уже одержали победы во многих областях знания, в литературе и искусстве авторитет древних все еще считается более веским доводом, чем требования разума. Едва ли, говорит он, сами древние имели в виду предписывать законы искусству будущих веков. Хом остроумно замечает, что если они и создали правила искусства, то ведь в этом они не имели предшественников и не опирались ни на чей авторитет. Следовательно, каждая эпоха имеет право на то, что-

[30] Там же, стр. 337.

[31] Henry H o m e. Lord Kames, Elements of Criticism, 3 vols. London, 1762—1765.

бы создавать для себя правила искусства. Генри Хом при этом не отвергает безоговорочно старых правил. Их следует лишь проверить с точки зрения соответствия разуму и человеческой природе, какими они являются в настоящее время. Критерием для Хома служит «естественный человек», эта идеальная концепция человеческой природы, созданная просветителями.

В своем понимании трагедии он стремится сочетать аристотелевскую теорию с принципами французского классицизма XVII века и с художественным методом Шекспира. Так, он считает, что герой трагедии приходит к гибели не в силу ошибки, как у Аристотеля, а в силу особенностей своего характера, как это он видит у Шекспира. Характер при этом должен быть таким, чтобы соответствовать чертам, встречающимся у большого количества людей. Действительную эмоцию публики вызовет не совершенно невинный герой, не преступник, не жертва случая, а именно человек, в самой природе которого есть особенности, делающие для него неизбежным конфликт, приводящий к трагическому концу.

Очень показательно, что для Генри Хома именно драматическое искусство Шекспира является тем художественным образцом, из анализа которого он стремится вывести законы драмы. Опираясь на суждения своих предшественников в шекспировской критике, установивших, что Шекспир следовал природе, Хом и развивает свою концепцию творчества Шекспира. Вместе с тем, он считает ошибкой всей прежней шекспировской критики то, что она занималась вопросом о единствах в драмах Шекспира и другими подобными проблемами, которые, по мнению Хома, являются лишь «механическими».

Основное в Шекспире — это глубокое знание природы человека, раскрытие самых темных уголков душевной жизни, тонкий анализ мотивов поведения. В этом, по мнению Хома, Шекспир превосходит как всех древних, так и всех новых драматургов. И именно глубокое понимание природы человека дало Шекспиру превосходство в создании замечательнейших образцов комедии и трагедии. Если у него и есть недостатки, то проявляются они лишь тогда, когда он сам отступает от задачи проникновения в сущность человеческого характера.

Суждения Хома о характерах у Шекспира сочетаются с глубокими замечаниями об изображении характеров в драме вообще, и мы еще вернемся к этому, когда будем рассматривать теорию драмы Лессинга. Великий немецкий мыслитель был знаком с работой Хома и высоко оценил ее.

Таким образом, в критике и теории драмы выдвигается проблема изображения характера, и это существенно меняет направление теоретической и критической мысли. Вопрос об изображении характера в драме становится одним из центральных в теории. Это связано с утверждением реализма в литературе и искусстве XVIII века. Показательно, однако, что не только Хом, но впоследствии и Лессинг,

обращаются к Шекспиру в качестве образца, ибо если теория уже и дошла до признания важности характера в драме, при том — значения характера для композиционной структуры драмы, то практически драматургия XVIII века еще не решила ее, и это оставалось задачей будущего, осуществленной, однако, в течение ближайших десятилетий Шериданом, Лессингом и Бомарше.

В заключение данного раздела мы обратимся к небольшой работе, имевшей скорее теоретико-эстетическое значение, но, тем не менее, существенной и для теории драмы. Это эссе «О трагедии» (1741) английского философа-идеалиста Давида Юма (1711—1776) [32]. Философ исходит из того, что исследование явлений искусства должно быть свободно от предрассудков, предвзятых мнений и личной заинтересованности. Для того, чтобы понять природу того или иного произведения, нужно постичь условия, предопределившие тот или иной характер его. Так, если мы хотим понять произведения древних авторов, то должны представить себе обстановку, в какой они были созданы, учитывать интересы того времени, взгляды, распространенные в ту эпоху, наконец, чувства, волновавшие людей того времени. Вместе с тем, истинное искусство обладает качествами, имеющими своим источником такие черты, которые соответствуют человеческой природе вообще. Нужно принимать в соображение как цель, поставленную художником, так и то, насколько примененные им средства содействуют решению задач. Совершенство произведения в значительной мере определяется тем, насколько средства соответствуют цели. Поэтому, судя о каком-нибудь произведении, нужно руководствоваться не только тем, нравится ли оно, но и убедиться посредством анализа, в какой мере оно отвечает требованиям разума. У Юма, таким образом, в зачаточной форме встречаются принципы суждения, основанные на историзме и сравнении понятий разных эпох, но в основном он исходит из абстрактных понятий разума и чувства.

Юма особенно заинтересовал вопрос о том, почему трагедия, изображающая страшные события и мучения людей, доставляет удовольствие. Причем, как замечает Юм, чем ужаснее зрелище, показываемое на сцене, тем большее удовольствие оно доставляет. Для начала он обращается к мысли аббата Дюбо, который в своих «Критических размышлениях о поэзии и живописи» (1719) утверждал, что удовольствие, доставляемое трагедией, имеет своим источником эмоциональное возбуждение, которое независимо от того, приятно оно или неприятно, предпочтительнее, чем скука, из состояния которой трагическое представление выводит зрителя. Юм считает такое объяснение только частично верным. Ведь в жизни, пишет он, чем большую трагедию переживает человек, тем менее можно говорить о каком бы то ни было удовольствии, ибо в действительности трагическое вызывает у людей страдание.

---

[32] David Hume. Of Tragedy.— In: Four Dissertations, London, 1757.

Далее Юм указывает на Фонтенеля, который в «Размышлениях о поэтике» [33] исходит из того, что человеку свойственны смешанные чувства боли и удовольствия. Боль и удовольствие не отгорожены непроходимой стеной. Так, если легкое щекотание приятно, то щекоткой можно в конце концов вызвать и болезненное ощущение, тогда как, умеряя боль, можно испытать некоторое удовольствие. Отсюда выводится существование такого психологического состояния, когда боль, вызванная какой-либо причиной, облегчается каким-нибудь другим средством. Это смешанное ощущение страдания и удовольствия, представляющее собой своего рода приятную меланхолию, является, по мнению Фонтенеля, источником наслаждения, доставляемого трагедией. По его мнению, трагическое зрелище на сцене потому не является мучительным для зрителя, что оно всегда ощущается как недостаточно реальное. И зритель знает, что это происходит не на самом деле.

Юм соглашается с этим. Однако, по его мнению, облегчение страдания возникает у зрителя не потому, что изображаемое на сцене не является реальным. Бывают случаи, когда у публики вызывается представление о вполне реальных страданиях. Таков, например, был эффект речи Цицерона об уничтожении сицилийцев Верром. Цицерон рассказал то, что имело место в действительности. Его рассказ вызвал у слушателей возмущение и жалость. Но эти мучительные эмоции были направлены речью Цицерона в несколько иное русло. Сознание слушателей, глубоко потрясенное трагизмом свершившегося, стало более восприимчиво к влиянию искусства. Красноречие Цицерона как бы сгладило впечатление от ужасных фактов, о которых он рассказывал, и именно искусство, с каким он все излагал, вызвало у слушателей чувство удовольствия.

Таким образом, удовольствие, доставляемое трагедией, отнюдь не противоречит человеческой природе. Еще Аристотель указывал, что искусное подражание само по себе доставляет удовольствие. Удовольствие, доставляемое трагедией,— сложное чувство, обусловленное тем, что художественное мастерство изображения или рассказа превращает страх в своего рода наслаждение.

Юм, вполне в духе своей дуалистической философии, стремится сочетать мотивы реальные с мотивами идеальными. Предвосхищая кантовский принцип незаинтересованности наслаждения, доставляемого искусством, он считает, что удовольствие, доставляемое трагедией, в конечном счете обусловлено эстетическими чувствами, как бы перекрывающими моральное чувство человека.

Мы оставляем эту проблему в том виде, в каком находим ее у Юма, ибо поставленный им вопрос еще не раз привлечет внимание мыслителей, занимавшихся проблемой трагического. Мы снова встретимся с этим вопросом в драматической теории Ф. Шиллера.

[33] B. de Fontenelle. Réflexion sur la poétique. (Написано в 1695 г., напечатано в 1742 г.)

Мы видим, таким образом, что период зрелого Просвещения дал в Англии ряд плодотворных теоретических решений вопросов драматургии. Если Англия и не выдвинула теоретика, равного по своему значению Дидро, то все же в работах нескольких поколений критиков и мыслителей наметились общие для всего зрелого Просвещения тенденции решать проблемы драматургии, исходя из реалистических принципов. Любопытно, однако, отметить, что у английских просветителей вопросы драмы ставятся в достаточно абстрактной плоскости рассуждений о действительности и человеческой природе вообще, тогда как во Франции у Дидро эти же вопросы приобрели большую социальную остроту, что объяснялось обострением общественных противоречий по сравнению с Англией, где проблемы буржуазной революции уже во многом были решены.

Глава 3

ВОЛЬТЕР, ДИДРО И ТЕОРИЯ ДРАМЫ ВО ФРАНЦИИ XVIII ВЕКА

§ 1. *Просветительский классицизм. Вольтер*

В духовной жизни Франции XVIII века театр играл весьма большую роль. Прежде всего следует отметить широкое распространение сценического искусства во Франции в эту эпоху. Борьба за демократизацию театра, начатая в XVII веке Мольером, дала большие плоды. Театральное искусство во Франции эпохи Просвещения отнюдь не носило придворного характера. Как в столице, так и в провинциальных городах сценические представления занимали значительное место в общественной и культурной жизни. Естественно, что в этих условиях развернулась большая борьба за овладение столь важной идеологической трибуной, какой оказался в XVIII веке французский театр [34].

В среде различных групп господствующего класса существовало два взгляда на театр. Для двора и светской аристократии театр был средством развлечения. Но другая часть господствующего класса с опаской смотрела на сценическое искусство. В 1694 году известный проповедник Боссюэ выступил с «Изречениями и размышлениями о комедии» [35], где он подверг французский театр критике за его аморальность, утверждая, что зрелищное искусство служит разжиганию самых дурных стремлений, вместо того, чтобы содействовать укреплению общественной нравственности и религиозного духа.

Нападки церковников и их сторонников, естественно, вызвали со стороны драматургов и философов ответную реакцию. Однако, отвергая самые крайние упреки противников театра, просветители

---

[34] Eleanor F. Jourdain. Dramatic Theory and Practice in France, 1690—1808. London, 1921; F. Vial et L. Denise. Idées et doctrines du XVIII siècle, P n. d. Eleanor F. Jourdain. The drama in Europe in Theory and Practice. London, 1924; L. Fontaine. Le théatre et la philosophie au XVIII siecle. Paris, 1878; И. И. Иванов. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века. М., 1895.

[35] J.-B. Bossuet. Maximes et réflexions sur la comedie. Paris, 1694.

во Франции так же, как это делали их собраться в Англии, стали утверждать и защищать морально-воспитательное значение драмы и театрального искусства.

Для развития теории драмы имел значение также знаменитый спор о древних и новых авторах, начавшийся еще во второй половине XVII века, но продолжение его захватило и начало нового столетия. Мы не будем касаться этого спора, поскольку вопросы драматической теории не занимали в нем существенного места. Укажем лишь на то, что он несомненно поколебал безусловный авторитет древних, в том числе Аристотеля, и это имело значение как подготовка почвы для новаторских теорий драмы XVIII века [36]. В споре о древних и новых авторах выявилось, что классические образцы античного искусства, безусловно сохраняющие свою художественную ценность, однако, не отвечали ни новым жизненным условиям, ни новым духовным запросам. Установление этого факта имело существенное значение, ибо служило предпосылкой для разработки вопроса о том, каким же должно стать драматическое искусство, чтобы отвечать этим новым общественным потребностям.

Вопросы формы не стояли остро в начале столетия. Считалось, что в предшествующем веке были найдены разумные принципы композиции драмы. В духе теоретиков XVII века набрасывает свою концепцию драмы Фенелон в «Письме к Дасье о занятиях Академии» [37]. Более углубленно трактует вопросы драматургии аббат Дюбо в своих «Размышлениях о поэзии и живописи» [38]. Это сочинение, принимавшее основы поэтики классицизма, как она была выработана в XVII веке, вносило в нее некоторые коррективы. Дюбо требовал не безоговорочного, а вдумчивого отношения к авторитету древних. Незаурядный мыслитель, он показал, что поэтическое творчество, в частности драматургия, обладают специфическими качествами, которые необходимо учитывать при оценке произведений. Некоторые мысли Дюбо оказали явное влияние на «Лаокоон» Лессинга. Если Дюбо и не принимал крайне ригористических суждений догматиков классицизма, то он и не опровергал, с другой стороны, основных положений теории. Его книга имела большое влияние и может считаться свидетельством того, что классицизм стал признанной теорией. Во всяком случае, обратившись к драматургии начала XVIII века, нетрудно убедиться в том, что маньеристские и барочные формы драмы исчезают. Композиционные правила классицизма получают повсеместное применение в драме.

Своей первой задачей просветители считали изменение духа и содержания драмы, в первую очередь жанра трагедии. Историческая заслуга зачина реформы драматургии во Франции принадлежит

---

[36] H. Rigault. Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes. Paris, 1859.

[37] F. Fenelon. Lettre à M. Dacier sur les occupations de l'Academie Francaise. Paris, 1716.

[38] J.-B. Dubos. Réflections critiques sur la poesie et la peinture. 1719—1733.

главе французского и всего европейского Просвещения — Вольтеру [39].

Вопросам теории драмы Вольтер посвятил множество работ. Он касается драматического искусства в ряде своих исторических и философских трудов, например, в «Философских письмах об англичанах» (1734), в «Веке Людовика XIV» (1751), в «Комментариях к Корнелю» (1764), в «Философском словаре» (1764), где есть статьи «Аристотель», «Искусство драматическое», «Искусство поэтическое», «Критика», а также в многочисленных предисловиях к драматическим произведениям, письмах и в нескольких рассуждениях, прилагавшихся им к различным произведениям: «Рассуждение о трагедии» (1731), «Диссертация о древней и новой трагедии» (1748), «Историческое и критическое рассуждение», приложенное к «Гебрам» (1769), и т. д. [40] Много внимания уделил Вольтер драме и театру в своей переписке.

Уже в предисловии к первой трагедии «Эдип» (1718) Вольтер декларирует приверженность классицистской поэтике драмы. Он заявляет себя сторонником трех единств и выдвигает доводы в защиту их, не отличающиеся никакой оригинальностью по сравнению с тем, что писали по этому поводу теоретики XVII века.

Вольтер не склонен здесь допускать какие-либо отступления от этих правил, хотя он и признает, что «лишняя строгость иногда вредна для хороших предметов». Но его гораздо больше страшат «злоупотребления», которые могут возникнуть в случае снисходительного отношения к нарушителям правил классицизма. По его мнению, следование им будет только на пользу драматургу: «Выполняя предписанные правила, можно не только избегнуть погрешностей, но даже приобресть самые истинные красоты».

Классицизм Вольтера отнюдь не представлял собой стремления сохранить на французской сцене архаические формы античного драматического искусства. Вольтер-классицист исходит из того, что французская драма XVII века создала замечательные образцы высокого искусства, прочно вошедшие в национальную культуру. Он классицист в той мере, в какой это означает для него продолжение традиций Корнеля, Расина и Мольера, чрезвычайно высоко ценимых им на протяжении всей его литературной деятельности. В особенности любил он Расина.

---

[39] К. Н. Державин. Вольтер. Л., 1946; А. А. Смирнов. Художественное творчество Вольтера.— В сб. «Вольтер, статьи и материалы». Под ред. В. П. Волгина. М.— Л., 1948; драматургическая теория и практика Вольтера освещены почти во всех трудах о нем, но особенно см.: A. Deschanel. Le théâtre de Voltaire. Paris, 1886; H. Lion. Les tragédies et les théories dramatique de Voltaires. Paris, 1895.

[40] Discours sur la tragédie, dans «Brutus», 1731; Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, dans «Semiramis», 1748; Discours historique et critique, dans «Les Guebres», 1769. Список сочинений Вольтера о драме см. в кн.: B. Clark. European Theories of Drama, p. 275. На русск. яз. см.: Общие правила театра, выбранные из полного собрания сочинений г. Вольтера и расположенные по порядку драматических правил А. Писаревым. СПб., 1809.

Форму классицистской трагедии Вольтер считал вполне подходящей для выражения просветительских идеалов. В предисловии к «Семирамиде» (1748) он писал: «Истинная трагедия есть школа добродетели. Разница между трагедией и нравоучительными книгами состоит только в том, что в трагедии поучение предлагается действием; оно заманчиво и украшено прелестями искусства...»

Оценивая свою собственную деятельность как драматурга, Вольтер во вступлении к трагедии «Альзира» (1736) отметил, что свои произведения он посвятил утверждению принципов человечности. По его собственному определению, пафос его творчества составляет «желание счастья для людей и ужас перед несправедливостью» [41].

Однако идейное воздействие драматического произведения зависит от его художественных совершенств. С этой точки зрения, подводя в последний период деятельности итоги своим наблюдениям над драмой, Вольтер находил во французских трагедиях некоторые недостатки. Они проанализированы им в неизданном посвящении И. И. Шувалову трагедии «Олимпия», которое впервые было опубликовано у нас в 1937 году по рукописи Вольтера, хранящейся в Ленинграде. Вольтер здесь критикует неестественность, свойственную многим трагедиям. Сохраняя приверженность «высокому» стилю классической трагедии, он, однако, ищет путей для придания ему большей естественности: «Изображаемые в трагедии люди должны говорить так, как говорят в действительности, а поэтический язык, возвышая душу и пленяя слух, ни в коем случае не должен приводить к ущербу естественности и правдивости» [42].

Существенным пороком классицистских трагедий, указывает Вольтер, было отсутствие динамичного действия. «Все сводилось к длинным разговорам, без сильно действующих театральных эффектов, без соответствующей обстановки, без тех порывов чувства, которые так потрясают душу, без величавых сцен, пленяющих и очи и ум» [43]. Трагедии наполнены длинными разговорами, придающими однообразие всему произведению. Все это скорее похоже на «прекрасные отрывки трагедий», чем на подлинные трагедии.

Мы находим у Вольтера следующее живое, исходящее из задач активного воздействия на публику определение трагедии: «Трагедия,— пишет он,— это движущаяся живопись, это одушевленная картина, и изображаемые в ней люди должны действовать. 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 угрызения совести, за ними следующие, смена отчаяния — радостью, высоких

---

[41] «Хрестоматия по западноевропейской литературе», т. II, стр. 297.
[42] Там же, стр. 294.
[43] Там же.

взлетов — стремительным падением... Возвышенное, сверкающее, подобно молнии среди ночного мрака, и поражает нашу душу, не вызывая тягостного настроения» [44].

При этом, однако, Вольтер считал, что трагедия не может и не должна ограничиваться личными мотивами. Он высказывался против чрезмерного увлечения драматургов любовной тематикой. Изображение любви в трагедии не может быть просто поводом для поэтических излияний: «Любовь, которая только любовь, а не страсть, ужасная и злополучная, пристойна, кажется, комедиям и пастушеского рода сочинениям или эклогам... Любовные нежности не имеют тех сильных выражений, которых требуют при конце действий в положениях истинно трагических...» [45].

Широкие общественные задачи, выдвигавшиеся просветителями, естественно привели Вольтера к утверждению того, что трагедия должна быть средством выражения значительных философских и социально-политических идей. Мы уже отмечали выше, какое большое впечатление произвел на французского писателя «Катон» Аддисона. Под влиянием Аддисона Вольтер утверждает на французской сцене трагедию, насыщенную значительной общественно-политической проблематикой. В соответствии со своими взглядами на драму, он всегда стремился к тому, чтобы идеи подобного рода не только декларировались в речах персонажей, но во всей своей силе представали перед зрителем во впечатляющих трагических ситуациях. В уже цитированном посвящении И. И. Шувалову Вольтер неодобрительно говорит о том, что французские трагики заставляют свои персонажи вести длительные беседы о политике. Такие беседы не производят впечатления, если они не динамичны. В качестве образца правильного построения политической трагедии Вольтер приводит пример из английской драмы, ссылаясь на «Юлия Цезаря» Шекспира. «Сцена происходила между Брутом и Кассием,— пишет Вольтер, вспоминая свое давнее лондонское впечатление от спектакля,— они ссорились и, я готов это признать, довольно непристойно; они говорили друг другу такие вещи, которых у нас порядочным и хорошо воспитанным людям выслушивать не приходится. Но все это было так полно естественности, правды и силы, что очень меня расстрогало. Никогда не тронут нас так те холодные политические диспуты, которыми наш театр некогда приводил зрителей в восторг. Читателю они еще могут доставить удовольствие, но зрителя они оставляют совершенно равнодушным» [46].

Подобного рода утверждения часто встречаются у Вольтера, и они представляют большой принципиальный интерес, так как свидетельствуют о стремлении великого просветителя сделать драму не только носителем благородных идей, но и найти для них соответ-

---

[44] «Хрестоматия...», т. II, стр. 295.
[45] Там же, стр. 292.
[46] Там же, стр. 295.

ствующую художественную форму. Однако практически Вольтер не мог до конца решить этой художественной задачи, так как оставался в оковах классицизма. Ограничения, накладываемые правилами единства места и времени, лишали драматургию возможности достаточно жизненно и широко изображать политические конфликты. Мешало также следование классицистскому принципу, согласно которому на сцене не должно быть больше трех-четырех действующих лиц, что практически лишало драматургию возможности изображать на сцене народ.

И все же при всем том, что Вольтер сохраняет приверженность поэтике драмы классицизма, мы не можем рассматривать его как вполне ортодоксального классициста. Это, в частности, проявляется в том, что, рассматривая вопросы комедийного творчества, он допускал некоторое смешение жанров. В предисловии к своей комедии «Блудный сын» (1738) Вольтер признает допустимым введение в комедию серьезных мотивов, считая, что это оправдано самой жизнью. Он отвергает смешение жанров в трагедии, считая, что этот вид драматических произведений должен сохранять свои особенности как высокий жанр, изображающий выдающихся лиц и значительные конфликты. Буржуазную трагедию он поэтому не приемлет. Иное дело комедия: «Комедия может проникаться горячим чувством, она может волновать и умилять. Но только вслед за этим она должна заставить порядочных людей смеяться. Если она будет лишена комизма, если она будет только слезливой, она будет очень порочным и очень неприятным жанром» [47].

Не допуская введения в трагедию людей низшего звания в качестве героев, Вольтер, в соответствии с доктриной классицизма, считал, что этот запрет не распространяется на комедию. Однако в конце своей литературной деятельности, под влиянием сдвигов, происшедших как в теории, так и в практике драмы, Вольтер в трагедии «Гебры» показал, что он сам пишет «героев из низшего класса», и сделал это, «чтобы легче внушить людям доблести, необходимые для всякого общества». Он добавляет: «Такие герои, стоящие ближе других к природе и говорящие простым языком, произведут более сильное впечатление и скорее достигнут цели, чем влюбленные принцы и мучимые страстью принцессы. Достаточно уже театры гремели трагическими приключениями, возможными только среди монархов и совершенно бесполезными для остальных людей» [48].

Мы видим, таким образом, что Вольтер был не всегда последователен в своих взглядах на принципы драматического творчества. В нем постоянно происходила борьба между понятиями, воспитанными традициями французской драмы XVII века, с одной стороны, художественным вкусом и чувством жизни, с другой. Это ни в чем не

---

[47] Там же, стр. 293.
[48] Там же.

сказалось с такой очевидностью, как в отношении Вольтера к драматургии Шекспира.

Мы не будем рассматривать этого вопроса во всей полноте, поскольку он лишь отчасти связан с проблемами теории драмы. Укажем лишь, что Вольтер, всегда признавая гениальность великого английского драматурга, поддавался обаянию его произведений, но никогда не мог примириться с тем, что «у него не было ни малейшей искры хорошего вкуса и ни малейшего знания правил» [49]. Поэтому и получилось, что если Вольтер явился первым писателем, познакомившим французскую публику с Шекспиром, то он же впоследствии, испугавшись того, что влияние английского драматурга повлечет за собой разрушение поэтики классицизма, повел настоящую борьбу против Шекспира. В 1761 году он опубликовал «Призыв ко всем народам» (впоследствии переизданный под заглавием «Об английском театре»), в котором решительно осуждает драматургию Шекспира за присущие ей «неправильности».

Вольтер выступал также против жанра «слезной комедии». Наиболее известный документ по этому поводу — письмо Вольтера А. П. Сумарокову (1769). Появление этого жанра не на шутку встревожило русского классициста, и он получил полное удовлетворение, когда фернейский патриарх написал ему, что «слезные комедии» сочиняют авторы, у которых «не было достаточно силы и ума для создания трагедий и не было достаточно веселости для того, чтобы писать комедии». По мнению Вольтера, «эти пьесы — ублюдки, которые не являются ни трагедиями, ни комедиями» [50]. Следует уточнить, что Вольтер выступил против «слезной комедии», так как она была лишена истинно-комического. А в поздние годы он не только не возражал против смешения жанров, но даже поддерживал «смешанный жанр».

Вопроса о смешении жанров Вольтер касался неоднократно: в предисловиях к «Блудному сыну» (1738), к «Нанине» (1749), в «Философском словаре» (1769). Он допускал такое смешение потому, что оно оправдывается жизнью: «В одной комнате смеются над тем, что служит предметом умиления в другой, и одно и то же лицо иногда переходит в течение какой-нибудь четверти часа от смеха к слезам по одному и тому же поводу» [51].

Мы не можем сказать, что Вольтер существенно обогатил теорию драмы. Однако его значение в истории учений о драме определяется огромным авторитетом, который он имел как вождь всего европейского Просвещения. Важнейшим вкладом Вольтера в разработку теории драматического искусства было то, что он поставил драму на службу новой просветительской идеологии. В этом смысле он оказал благотворное влияние на искусство и драматическую теорию всей

---

[49] «Хрестоматия...», т. II, стр. 299.
[50] Там же, стр. 290.
[51] Там же, стр. 292.

Европы. Идеи просветительского классицизма проникли во все страны и содействовали развитию и подъему драматургического творчества тех стран, где еще сохранялись старые формы драмы или драматическое искусство вообще еще находилось в неразвитом состоянии.

§ 2. *Просветительский реализм. Дидро. Его теория жанров*

Создателем теории просветительской драмы был великий французский философ и писатель Дени Дидро (1713—1784). Один из вождей передового антифеодального и буржуазно-демократического движения XVIII века, выдающийся мыслитель, блестяще обосновывавший принципы материалистического мировоззрения Дидро и в области художественной был выразителем наиболее прогрессивных тенденций своего века[52].

Обращение великого мыслителя к драме объяснялось сознанием важности театра как средства утверждения просветительных идей в широких слоях общества. Надо, однако, сказать, что Дидро стремился не только добиться распространения идей Просвещения, но также и найти для них художественную форму, которая соответствовала бы новому содержанию.

Справедливо признано, что собственно драматургическая деятельность Дидро не дает оснований считать его первостепенным мастером драматургии. Сила Дидро как художника проявилась не столько в драме, сколько в его прозаических повествовательных произведениях; недаром проза Дидро привлекала внимание таких людей, как Гете и Шиллер, Маркс и Энгельс. Художественность и тонкое чувство искусства были в натуре Дидро, и если он как драматург-практик не проявил вполне этих качеств, то в его теоретических трактатах поражает именно то, что они написаны не ученым или критиком, а подлинным художником. Мы подчеркиваем это обстоятельство потому, что художественное чувство иногда вступало в противоречие с теоретическими рассуждениями самого Дидро, и это противоречие является очень существенным. Именно в нем и через него раскрывается тот факт, что Дидро преступил пределы буржуазной ограниченности, когда он строил свою теорию драмы.

Материалистическое мировоззрение Дидро объясняет нам его тяготение к реализму. Понятие Дидро о реализме было, в первую очередь, именно философским и социальным, а не бытовым, как у буржуазных или мещанских драматургов XVIII века. Это в свою очередь также явилось обстоятельством, позволившим Дидро пойти в теоретических работах гораздо дальше, чем могли бы пойти писатели ме-

---

[52] И. К. Луппол. Дени Дидро. Очерки жизни и мировоззрения. М., 1960; Д. И. Гальев. Эстетические взгляды Дидро, 2-ое изд. М., 1961; З. А. Чалая. Проблемы театра в эстетике Дидро. М., 1936; А. Адамян. Эстетика Дидро.— В кн.: А. Адамян. Статьи об искусстве. М., 1961.

щанского склада. Дидро как теоретик возвышается над всей массой авторов, писавших по вопросам драмы в XVIII веке. И только немногие стоят вровень с ним.

Как ни привлекательно было бы начать с рассмотрения эстетических взглядов Дидро и его суждений об искусстве вообще, мы, однако, начнем непосредственно с вопросов теории драмы, увязывая их с общеэстетическими позициями Дидро лишь в той мере, в какой это необходимо для данного предмета.

Теория драмы Дидро возникла на основе глубокого знания предшествующего развития драматического искусства и его теории. Но она была не академическим философским построением, а теорией, рожденной к жизни потребностями времени. Поэтому даже самая форма изложения у Дидро была живой и непосредственной. Правда, из трех его работ по теории драмы одна написана в форме трактата, но насколько не академичен этот трактат, знает всякий, читавший его.

Взгляды Дидро на драму разбросаны во многих его произведениях. Основными являются три «Беседы» о его драме «Побочный сын» (1757), рассуждение «О драматической поэзии», написанное в форме письма к Гримму (1758), и «Парадокс об актере», написанный в 1778 году, но впервые опубликованный в 1830 году [53].

Центральная проблема всей драматической теории Дидро — проблема жанров. На протяжении предшествующего изложения мы видели, что проблема жанров все больше и больше привлекала внимание драматургов и теоретиков. Уже в начале века обнаружилось, что традиционные жанры трагедии и комедии, разработанные драматургией классицизма, не могли вместить новое содержание, выдвигаемое самой жизнью. Мысль писателей и теоретиков, сначала робкая, становилась все смелее. На первых порах делались попытки в старую форму драмы вложить новые идеи и новое жизненное содержание. Затем обнаружилась недостаточность такого подхода. Начались поиски и эксперименты. Наиболее смелым из них люди XVIII века считали эксперимент Лилло, создавшего первую буржуазную трагедию. Лилло сохранил многие традиционные признаки трагедии, но при этом он перенес действие в мещанскую среду и построил фабулу вокруг проблем практической морали, актуальных для поднимавшегося буржуазного класса. Однако подлинной трагедии у Лилло не получилось. Для трагизма недоставало многого — масштабности событий, величественности страстей. Хотя Дидро и относился с большим одобрением к эксперименту Лилло, для него было очевидно, что принципиальное решение проблемы этим писателем еще не было достигнуто.

Дидро следил также и за опытом реформы комедии, сказавшимся в появлении так называемых «слезных комедий». При всем том, что

[53] Все три теоретических сочинения Дидро о драме напечатаны в кн.: Дени Дидро. Собрание сочинений; том V. Театр и драматургия. Вступ. статья Д. И. Гачева. М., 1936. Библиографию остальных высказываний Дидро о драме см. в кн.: B. Clark. European Theories of the Drama, p. 285.

«слезная» комедия вызывала неодобрение именно потому, что она переставала быть комедией, путь, намеченный здесь, тоже в какой-то мере мог подсказать Дидро решение волновавшей его проблемы.

Вся предшествующая теория драмы, следовавшая классической традиции, шедшей от Аристотеля, исходила из деления драматического искусства на два вида произведений: трагедию и комедию. Хотя на протяжении многовекового развития драмы появлялись произведения, в той или иной мере нарушавшие нормы трагедии и комедии, теория рассматривала их именно как отступление от принятого. Так, жанр трагикомедии, получивший значительное развитие, драматическая теория классицизма решительно отвергла за его внутреннюю непоследовательность.

Проблему жанров Дидро решил как подлинный философ-диалектик. Исходный пункт теории жанров заключается в отрицании старого, ограниченного деления драмы только на два вида. Соотнося драму с действительностью, Дидро устанавливает, что в жизни существует бесконечное количество градаций трагического и комического, тогда как традиционная теория драмы допускает только два их вида: «чистую» трагедию и столь же «чистую» комедию.

В третьей беседе о «Побочном сыне» Дидро впервые дал развернутое обоснование своей теории жанров. В этом собеседовании между Дорвалем и персонажем, который Дидро обозначает как «Я», точку зрения Дидро выражает не «Я», а Дорваль. Дорваль начинает свое рассуждение с того, что «в каждом моральном явлении различаются середина и две крайности. Казалось бы, что так как всякое драматическое произведение есть моральный объект,— в нем должны быть средний жанр и два крайних жанра. Последние у нас есть: комедия и трагедия. Но человек не всегда бывает в горе или в радости. Существует, следовательно, некое расстояние, разделяющее комический и трагический жанры» [54].

Между двумя крайними жанрами должен существовать третий, средний жанр, который Дидро называет «серьезным». Он может не содержать ни одного смешного слова, не вызывать ужаса, сострадания или других страстей и, однако, быть интересным. «И всякое драматическое произведение будет интересней даже без забавных деталей, вызывающих смех, без опасности, вызывающей содрогание, если в нем значителен сюжет, если поэт сумеет взять тон, свойственный нам в серьезных делах, а действие будет развиваться в атмосфере затруднений и препятствий. И так как такое сочетание явлений наиболее обычно в жизни, то жанр, осваивающий их, должен быть самым полезным и самым распространенным. Я назвал бы его серьезным жанром» (143).

Правда, это еще не ставит предела новым жанрам. Во-первых, возможны внутренние градации в границах самого серьезного жанра. Затем принцип деления на жанры исходит не только из моральных

[54] Д. Дидро. Собрание сочинений, т. V, стр. 142—143. Дальше ссылки на этот том даются с указанием в скобках номера страницы.

категорий, но также и из вопроса о соотношении искусства и действительности в смысле соответствия изображаемого жизненным явлениям. Количество жанров становится еще больше, если вслед за комическим жанром поставить жанр шутливый (под которым Дидро, очевидно, подразумевает комедию более легкого типа, тогда как «комедией» он считает то, что тогда было принято называть «высокой» комедией). А рядом с трагедией может быть поставлен еще «чудесный жанр» (143).

Дидро специально оговаривает, что «серьезный» жанр неравнозначен трагикомедии. Эта последняя представляет собой смешение трагического и комического, оказывающееся противоестественным потому, что эти два жанра отделены друг от друга «естественным барьером». В трагикомедии все построено на контрастах, разрушающих эмоциональное единство произведения, тогда как «серьезный жанр» таким единством обладает (145).

Рассуждая о жанрах, Дидро отмечает, что комедия и трагедия являются самыми крайними видами драматической композиции, а потому и самыми трудными, хотя вместе с тем они же являются и наиболее сильными, то есть наиболее впечатляющими. Дорваль указывает: «Пьеса никогда не замыкается строго в одном жанре. Нет произведений в жанрах трагическом или комическом, в которых не было бы мест, вполне пригодных для серьезного жанра. И обратно — в произведении серьезного жанра всегда найдутся места, носящие печать комического и трагического жанра» (144).

Между комедией и серьезным жанром проходит целая градация оттенков комического, точно так же, как между серьезным жанром и трагедией — множество оттенков трагического. Этот факт имеет существенное значение для теории драмы, показывая, что искусство само обедняет себя, если оно ограничивается только крайними формами трагического и комического. Если поэтику комического и трагического теоретики уже неоднократно разрабатывали и излагали, то серьезный жанр еще не получил своего теоретического раскрытия, и Дидро ставит себе задачей показать, в чем существо поэтики серьезного жанра. Из многих черт жанра он выбирает в качестве наиболее показательной и характерной одну черту. «Этот жанр лишен яркости красок крайних жанров, между которыми он находится... Сюжеты его должны быть значительны, а интрига должна быть проста, близка к нашему быту в действительной жизни» (146).

Есть в характеристике серьезного жанра одно место, которое может вызвать удивление. Дорваль говорит: «Среди действующих лиц не должно быть слуг. Приличные люди никогда не посвящают их в свои дела. И когда сцены протекают целиком между хозяевами, они от этого лишь становятся интереснее. Когда слуга говорит на сцене как в жизни, он несносен; когда он говорит по-иному, он фальшив» (146).

Мы вправе задаться вопросом: неужели Дидро еще более аристократичен, чем сторонники классицизма? Те допускали слуг хотя бы

в «низком жанре», в комедии, и даже не очень высокопоставленных наперсников в самом высоком жанре — трагедии. Почему же Дидро хочет изгнать слуг? Это мы поймем из следующего его важного тезиса: «Мораль произведения должна быть всеобщей и убедительной» (146). Под всеобщей моралью Дидро понимает то, что мы назвали бы моралью общечеловеческой. Но такая мораль в глазах просветителя Дидро есть мораль свободного и независимого человека. Так как он имеет дело с обществом, где существует сословное неравенство, то он ищет такой среды, которая, будучи реально свободной, могла бы оказаться действительным носителем его просветительского идеала.

Это положение развивается нашим мыслителем далее в его трактате «О драматической поэзии», где он пишет: «Всегда нужно думать о добродетели и добродетельных людях, когда пишешь» (347). Необходимо, однако, добавить, что Дидро в своих драматических произведениях тем не менее выводил слуг. Он, и особенно Седен, показывал в новом свете отношения между господами и слугами. В их пьесах слуги являются людьми, сознающими свое человеческое достоинство. Их нравственные качества являются высокими. Так, в комедии Седена «Философ» служанка — наиболее обаятельный персонаж пьесы.

В основе драмы должно лежать представление о человеке, каким он является в идеале. Дидро утверждает, что человеческая природа всегда хороша. «Нужно винить жалкие условности, развращающие людей, а не человеческую природу» (349). Изображая идеал человека, или имея его в виду, театр оказывает воздействие на людей, пробуждая в них истинную человечность. В театре злодей будет возмущаться несправедливости, которую сам мог бы совершить, и сочувствовать горю, которое сам мог бы причинить. Впечатление, полученное зрителем в театре, входит в его душу и остается там помимо его воли,— «и злодей, уходя из ложи, менее расположен ко злу, чем после отповеди сурового и черствого оратора» (349).

Стоит обратить внимание на то, что злодей у Дидро — это посетитель ложи, то есть аристократ, другая крайность в человеческом мире по сравнению со слугами. Для Дидро, создателя среднего жанра, героем является человек среднего положения — идеальный буржуа. Драматическое искусство, таким образом, должно задаваться целью выступить в качестве законодателя, повелевающего «любить добродетель и ненавидеть порок» (350).

Уже здесь, в самом исходном пункте драматической теории Дидро, обнаруживается ее глубочайшее внутреннее противоречие. Совершенно очевидно, что мораль, которую утверждает Дидро, отнюдь не является ограниченной практической моралью буржуа, хотя он пользуется той же терминологией, какую мы встречаем у Лилло или Лашоссе, но добродетель и порок в понимании Дидро нечто более значительное, чем те же качества у драматургов мещанских. Там под этими понятиями подразумеваются нормы формирующегося буржуазного общества, его ограниченная классовая мораль, тогда как для

Дидро они имеют значение нравственных категорий, объединяющих высшие или низшие проявления человеческой природы вообще.

Однако Дидро нужно найти реального представителя такой общей человеческой морали, той «естественной морали», которая выдвигалась просветителями. Носителем этих качеств для него оказывается тот же буржуа, которого изображали авторы мещанских трагедий и комедий. В чем же тогда различие? Оно в том, что носитель положительной морали у Дидро представляет не имущественный, не семейный, не сословный интерес, а весь человеческий род, живущий в условиях буржуазного бытия. Он является носителем культурных и духовных ценностей, но никак не практической житейской мудрости. Это наглядно обнаруживается при сравнении «Побочного сына» Дидро с «Лондонским купцом» Лилло или любой из комедий Лашоссе.

Как бы то ни было, однако, перед нами со всей очевидностью обнаруживается именно противоречивость позиций Дидро. Именно эта противоречивость, а не недостаток дарования, не позволила ему решить поставленную задачу в своей художественной практике.

Программа, лежащая в основе драматургии Дидро, необычайно широка. Она включает в себя весь комплекс просветительской социальной философии. Недаром в посвящении «Отца семейства» Дидро изложил в краткой форме основные положения своей просветительской теории человека и общества. То, что документ этот непосредственно приложен к драме, является для нас достаточным оправданием, чтобы обратиться к нему. Он нам необходим и для того, чтобы со всей наглядностью показать, что подразумевает Дидро под терминами «добродетель» и «порок».

Задача искусства, по мнению Дидро,— содействовать свободному развитию разума человека, избавить его душу от заблуждений и страхов, предотвратить от лжи, которая всегда вредна и может превратить человека в варвара. Необходимо развивать добрые чувства в каждом человеке. Наряду со свободным развитием разума необходима искренность с самим собой. Человеку необходимы такие качества, как чувство собственного достоинства, уважение к другим, он должен обладать понятиями порядка, гармонии интересов, добра и красоты, начало которым заложено в его сердце. Но вместе с тем в природе человека есть и дурные наклонности, источником которых является самолюбие. Против этих дурных чувств нужно вести борьбу. Важнейшим средством воспитания человека является всестороннее знание жизни. Все эти рассуждения Дидро завершает небольшим кодексом правил просветительской морали, и мы не можем отказать себе в удовольствии привести его здесь для того, чтобы показать, каковы были идеалы Дидро:

«Чаще напоминайте себе, что достаточно одного дурного и могущественного человека, чтобы сотня тысяч других людей плакали, стонали и проклинали свое существование;

что именно эти дурные люди, потрясающие земной шар и тиранящие его, являются истинными зачинателями богохульства;

что не природа создала рабов и что никто под луною не обладает большей властью, чем она;

что рабство порождено кровопролитиями и завоеваниями;

что люди нисколько не нуждались бы в том, чтобы ими управляли, если бы они не были дурны, и что поэтому задачей всякой власти должно быть — сделать их добрыми;

что всякая система морали, всякий политический строй, направленные к отдалению человека от человека, плохи;

что справедливость — первая добродетель того, кто распоряжается, и единственная добродетель, способная остановить жалобу того, кто повинуется;

что хорошо добровольно подчиняться установленному закону, и только необходимость и всеобщность закона внушает к нему любовь;

что чем меньше государство, тем больше политическая власть приближается к отеческой власти;

что если повелитель обладает качествами повелителя, его государство будет всегда достаточно обширно;

что если добродетель отдельного человека не нуждается ни в какой поддержке, то не так обстоит с добродетелью народа;

что нужно награждать заслуженных людей, ободрять людей искусных и приближать к себе и тех и других;

что везде есть гениальные люди, и что дело властелина дать им возможность проявлять себя» (189).

Нетрудно увидеть, что свою программу Дидро связывает с теорией просвещенного абсолютизма. Нас не интересует здесь, однако, та конкретная политическая форма, в пределах которой мыслитель предполагал возможным осуществление своих идеалов. Важны сами эти идеалы общества, основанного на свободе и равенстве.

Дидро искренно верил в эти идеалы, они и составляют общественно-нравственную основу того искусства, о котором он мечтает и теорию которого разрабатывает в своих сочинениях. Драматург должен быть тесно связан с действительностью, хорошо знать ее, но, вместе с тем, он должен обладать способностью философски осмыслить жизнь и в своей оценке явлений исходить из глубокого понимания натуры человека. Поэтому, характеризуя драматурга, Дидро пишет: «Пусть будет он философом, пусть заглянет в самого себя, пусть увидит там человеческую природу, пусть глубоко изучит общественные сословия, пусть узнает как следует их назначение и вес, их невзгоды и преимущества» (345).

Философский взгляд на человеческую природу и общественные отношения должен сочетаться с изображением вполне конкретной жизненной среды. Вот почему, когда в «Беседах о «Побочном сыне»» встает вопрос о точном названии того нового жанра, какой выдвигает Дидро, Дорваль дает ему следующее наименование — «бытовая и буржуазная или мещанская трагедия»» (127). Приближение к быту имеет целью, прежде всего, достижение жизненной правды и есте-

ственности. Дидро осуждает классицистскую драматургию за напыщенность стихосложения, усложнение интриги и диалога. «Я не хотел бы вновь выводить на сцену большие сандалии и высокие котурны»,— пишет он (128). Он мечтает о возрождении на сцене жизненной простоты и убедительности: «В искусстве, так же как в природе, все связано. Когда с одной стороны подходят к правде, то подходят к ней и со многих других сторон. И тогда мы увидим на сцене естественные положения, изгнанные всякими пристойностями, враждебными гению, и крупным эффектом» (127).

Дидро устанавливает далее градацию жанров по содержанию. Он не подвергает при этом рассмотрению так называемый чудесный жанр, поскольку он выходит за пределы природы. Его внимание привлекают те жанры, которые являются вполне жизненными. Он пишет: «Вот какова драматическая система в развернутом виде. Веселая комедия, предмет которой — все смешное и порочное, серьезная комедия, предмет которой добродетель и обязанности человека. Трагедия, предметом которой могли бы послужить наши домашние несчастия; трагедия, предмет которой — общественные катастрофы и несчастья великих мира сего» (345).

Трагедию и комедию в целом Дидро различает следующим образом: хорошие трагедии — «учат людей бояться страстей», а красивые комедии — «просвещают насчет их обязанностей и воспитывают их вкус» (113). Трагедии Дидро придает особенно большое значение. Он признает, что трагедии в старом, классическом духе уже устарели. «Но бытовая трагедия,— пишет он,— будет иначе действовать на зрителя, у нее будет другой тон и свое, ей свойственное, величие» (156). «Такая трагедия нам ближе. Это картина несчастий, которые мы видим вокруг себя. Помилуйте! Разве вы не представляете себе, какое впечатление производили бы на вас дышащая правдой сцена, подлинные одежды, разговоры, соответствующие разыгрывающемуся действию, простые переживания опасности, которые, конечно, вызывали б у вас трепет за своих родных, за друзей, за самого себя? Гибель состояния, опасение быть опороченным, последствия нищеты, страсть, которая приводит человека к разорению, от разорения к отчаянию, от отчаяния к насильственной смерти,— все это явления нередкие. И вы думаете, что они не будут волновать вас так же, как сказочная смерть тирана или заклание ребенка на алтаре богов Афин и Рима?» (156).

Но Дидро не исключает и жанра более легкомысленного и менее реального. Так, он отнюдь не против фарса. Хотя в нем нельзя выразить серьезных идей, но это не означает, что подобный жанр не имеет права на существование. Фарс «требует веселья и оригинальности, характеры его подобны гротескам Калло...» (355). Но при всем том, что Дидро отнюдь не ограничивает искусство задачами только поучительными, наибольшее значение он придает тем жанрам, которые посредством глубокого эмоционального воздействия способны перевоспитать зрителей.

Мы уже видели, что, по справедливому мнению Дидро, наибольшее воздействие способны оказать те произведения, которые изображают жизненные условия и ситуации, близкие большинству публики. Утверждая это, он не может не прийти к признанию буржуазной драмы. Вопросы ее структуры он разрабатывает с достаточной тщательностью, и мы еще вернемся к этому в дальнейшем. Однако нельзя не обратить внимания на то, что жанр буржуазной драмы является далеко не единственным, который привлекает Дидро. В том-то и дело, что, будучи реалистом и стремясь к жизненной правде, Дидро не видит иного выхода, как в обращении к буржуазной драме. Но его просветительские идеалы не вмещаются в рамки этого жанра. Для этого ему был нужен другой жанр — жанр философской драмы, и он обращается к нему в IV главе трактата «О драматической поэзии».

Этот вид драмы Дидро привлекает потому, что здесь идейная проблематика предстает в своем «чистом» виде. В философской драме трактовка моральной проблематики должна быть органически связана с сюжетом и не вредить чисто театральному эффекту — «бурному и стремительному ходу драматического действия» (350). Такая драма должна быть построена органически. В ней словесные поучения должны быть заменены поучительным действием, производящим сильное эмоциональное впечатление: «Не слова хочу я унести из театра, а впечатления» (351). Это требование имеет глубокое эстетическое основание, и оно, конечно, распространяется Дидро в общем на всю драматургию. Но вместе с тем в философской драме моральная и идейная проблематика становится сама по себе центром действия.

Дидро не дает развернутого теоретического раскрытия жанра философской драмы. Вместо этого он предпочитает рассказать сюжет задуманной им философской драмы на тему о смерти Сократа. Это всего лишь один акт. «Но какого он требует красноречия! какой глубины философии! какой естественности! какой правдивости...Я бы умер счастливым, если бы выполнил эту задачу так, как задумал. Повторяю, если критики видят здесь лишь сцепление холодных философских рассуждений, то как мне их жаль, бедняжек!» (352). Эта идея не оставляет Дидро, и уже почти в самом конце трактата, в XXI главе, он еще раз возвращается к ней и подробно описывает целую сцену, показывающую, как мыслил себе писатель сочетание больших философских проблем с драматизмом и глубокой эмоциональной насыщенностью.

Мы не можем сказать, что Дидро создал принцип философской драмы без опоры на предшествующий опыт драматургии. Прежде всего у Вольтера в ряде произведений были сделаны практические подступы к решению задачи философской драмы. Но, вероятно, Дидро во многом не удовлетворяла рассудочность, с какой философская проблематика возникала у Вольтера. Именно поэтому он так настаивает на эмоциональных мотивах философской драмы. Более того, борясь против декламационности, за углубление психологи-

ческого рисунка, он в XXI главе связывает рассмотрение философской драмы с трактовкой вопроса о пантомиме, то есть о таком внешнем изображении поведения человека, за которым угадывались бы глубочайшие душевные движения.

Жанр философской драмы, теоретически предвосхищенный Дидро, получил затем воплощение в просветительском искусстве. Несомненно, что влияние Дидро сказалось на Лессинге, когда он создавал свою философскую драму «Натан Мудрый». Нам думается, что и Шиллер в какой-то мере осуществил идею Дидро. И, конечно, у Гете мы также находим тот философский жанр драматургии, о котором мечтал великий просветитель. Жанр философской драмы представляет значительный интерес как попытка Дидро преодолеть ограниченность, поневоле возникающую в просветительской драме, когда она вынуждена иметь дело с буржуазным бытом. Наконец, Дидро приходит и к мысли о расширении границ театра в целом. У него возникает идея о массовом театральном зрелище подлинно народного характера, выходящем за стены театрального здания.

Во второй из «Бесед» о «Побочном сыне», говоря о напыщенности и искусственности, унаследованной драматургией классицизма XVII века от античной драмы, Дидро задается вопросом: не было ли все же в древней драме ценных сторон? И отвечает положительно. Важной особенностью античного театра была его народность, общественный характер театрального искусства. Он противопоставляет это театру современному, предназначенному для узких кругов публики. «В сущности говоря, у нас нет общественных зрелищ. Можно ли сравнивать наши театральные сборища, даже в самые удачные дни, с народными собраниями в Афинах или Риме? В античных театрах собиралось до восьмидесяти тысяч граждан» (128).

Общественный характер этих «сборищ» придавал совершенно особое значение всему театральному действию. Дидро говорит о том, что такие представления рождали общность переживаний у публики, придавали эмоциям коллективный характер: «Судите о значении большого стечения зрителей по тому, что вы сами знаете о воздействии людей друг на друга и о заражении друг друга страстями при народных волнениях. Сорок, пятьдесят тысяч человек не станут себя сдерживать из-за приличий. И если бы видному деятелю государства случилось пролить слезу, представляете ли вы себе, какое впечатление должна была производить его скорбь на остальных зрителей? Есть ли что-нибудь более потрясающее, чем скорбь человека, окруженного благоговением?..

Но если стечение большого числа людей должно усиливать эмоцию зрителя, какое же влияние должно бы оно оказывать на авторов и актеров? Какая разница между тем, чтобы забавлять в такой-то день, от такого-то до такого-то часа, в темном и тесном помещении несколько сот человек, и тем, чтобы приковывать внимание всей нации в ее торжественные дни, занимать самые пышные здания и ви-

деть, что здания эти окружены и набиты неисчислимой толпой, чье веселье или скука зависит от нашего таланта?» (129).

Эта идея возникает у Дидро как прозрение гения, который не мог не прийти в конце концов к тому, что самые рамки театра должны быть необычайно раздвинуты, пока театр не превратится в действительно народное учреждение. Мы ощущаем здесь революционность Дидро, ибо, конечно эта идея народного театра была у него связана с представлением о совершенно иных общественных условиях, при которых только и возможно осуществление этой идеи. Однако у Дидро это лишь одинокая мысль, вторгшаяся в его трактат, посвященный разработке теории буржуазной драмы. Она находится в явном противоречии с самыми основами этого вида театральных представлений. И не Дидро, а Руссо разработал эту идею с большей основательностью, хотя и он решил ее не до конца, запутавшись в другом противоречии.

Как бы то ни было, не только Руссо, но и Дидро предвосхитил те массовые народные празднества, со значительными элементами театрального действия, которые возникли во время Великой Французской революции. Идея народного театра еще раз показывает нам внутренние противоречия в решении проблемы жанров, содержащиеся в теории драмы Дидро. Двойственность Дидро становится совершенно очевидной. Конкретные исторические условия, в которых он действовал, выдвигали на очередь дня именно буржуазную драму, но просветитель и гуманист Дидро мечтал о театре народном и искал таких драматических форм, которые позволили бы освободить просветительские идеалы от бремени буржуазно-мещанского быта, сужавшего и принижавшего их.

Это противоречие является центральным во всей просветительской драме, и нам еще не раз придется говорить о нем, а теперь нас ждут другие проблемы драматургической теории Дидро.

§ 3. *Дидро о социальной функции драмы*

Обосновав идею средних жанров, Дидро разработал также и вопросы сюжетосложения. В этой области он опять проявил себя смелым новатором и выдвинул теоретические принципы, имеющие большое значение. Правда, и здесь мы столкнемся с противоречиями в теоретических решениях Дидро. Однако если он и не решил эту проблему до конца, то уже постановка вопроса сама по себе была огромным шагом вперед.

В третьей «Беседе» о «Побочном сыне» Дидро утверждает: «В человеческой природе найдется, самое большое, дюжина характеров, действительно комичных и резко очерченных... Небольшие различия, наблюдаемые в характерах людей, нельзя изображать столь же удачно, как характеры резко выявленные» (160). И далее он указывает, что вся предшествующая комедиография делала в сюжето-

сложении основной упор на характеры: «На характере строилась вся фабула. Подыскивали обычно такие сцены, в которых определенно выявлялся характер, и потом эти сцены связывали» (160).

Это высказывание направлено в первую очередь против драматургии классицизма. Дидро считает, что в ней преобладала абстрактная типизация характеров, воплощавших те или иные нравственные качества. Стремясь приблизить драму к действительности, сделать ее более жизненной, реалистической, насытить конкретным социальным содержанием, Дидро предлагает совершенно изменить принцип сюжетосложения. «Не характеры, в собственном смысле, нужно выводить на сцену, а общественные положения. До сих пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром... Общественное положение, его обязанности, его преимущества, его трудности должны быть основой произведения. Мне кажется, что этот источник плодотворнее, шире и полезнее, чем характеры» (161).

Дидро ссылается при этом на то, что драматическое произведение должно в максимальной степени приблизиться к зрителю. «Если характер хоть немного шаржирован, зритель может сказать себе: это не я. Но он не может скрыть от себя, что положение, которое изображают перед ним, это его положение, он не сможет не узнать свои обязанности. Он неизбежно должен применить к себе то, что услышит со сцены» (161). Дидро, таким образом, видит задачу драмы в воспитании не только нравственности, но и общественного самосознания, а в конечном счете определенных гражданских принципов, соответствующих идеалам просветительства.

Дорваль, выражая точку зрения самого Дидро, говорит, что хотел бы видеть в пьесах финансистов, писателей, философов, коммерсантов, судей, адвокатов, политиков, граждан, чиновников, вельмож, интендантов. «Прибавьте к этому все семейные отношения: отцов семейства, супругов, сестер, братьев... Примите во внимание, что каждый день создаются новые общественные положения. Вспомните, что ничто, быть может, нам в такой малой мере неизвестно, как общественные положения, между тем, как они должны нас интересовать больше всего. Каждый из нас занимает свое положение в обществе, но нам приходится вступать в сношения с людьми всех положений.

Общественное положение! Сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций! И разве между общественными положениями нет тех же контрастов, что и между характерами? Разве поэт не сможет их противопоставлять?

Но эти сюжеты относятся не только к серьезному жанру,— они станут комическими или трагическими в зависимости от дарования человека, который будет их разрабатывать» (162).

Новаторское значение этих высказываний Дидро состоит в том, что здесь в качестве движущей пружины драмы выдвигаются не личные, психологические конфликты, а конфликты социальные. Не приходится говорить о том, какое огромное значение это имело и для драматургии XVIII века, и для всего последующего развития драмы. Ставя вопрос о контрастах в общественном положении, Дидро тем самым в пределах драматической теории выдвигает проблему классовых противоречий, подготовляя почву для драматургии, могущей со всей остротой отразить конфликт между дворянством и теми общественными слоями буржуазии и народа, в которых накипел протест против несправедливости феодального строя. Но это положение сохраняет свое значение и для всех общественных формаций, в которых существуют классовые противоречия.

Мы увидим в дальнейшем, что это положение Дидро было подвергнуто критике Лессингом, отметившим односторонность решения проблемы французским просветителем. Однако то, что произошло с Дидро, вполне естественно и является частым в общественной жизни и в теории идей, когда борьба против одной крайности приводит к утверждению другой. Из этого, однако, отнюдь не следует, что Дидро не придавал никакого значения характерам в драме или игнорировал необходимость художественной разработки их.

В трактате «О драматической поэзии» Дидро указывает, что, по его мнению, главными частями драмы являются «интрига, характеры и детали». Дидро уделил много внимания проблеме изображения характеров. Прежде всего, исходя из реалистических задач искусства, он утверждает, что необходимо «... рисовать людей такими, как они есть. То, чем они должны быть, слишком теоретично и слишком неопределенно, чтобы служить основой для подражательного искусства» (167). Поскольку в пьесе «речь идет лишь об одном моменте, об одном обстоятельстве жизни, об одном очень коротком отрезке времени, в течение которого вполне правдоподобно, чтобы характер человека не менялся» (167), Дидро вполне удовлетворяется характерами статичными. Но это не значит, что он мыслит их как характеры односторонние. Он замечает: «Очень редко можно встретить человека во всех отношениях дурного, как и человека во всех отношениях хорошего» (167—168). Дидро тем самым обосновывает то, что не следует изображать в драме слишком контрастные характеры. Это было направлено им против драмы классицизма, строившей свои эффекты на такого рода контрастах. Но в жизни, утверждает Дидро, «на один случай, когда контраст характеров выступает так резко, как требуют того от поэта, приходится сто тысяч, когда характеры только различны» (388).

Дидро считает, что «если два контрастирующих персонажа обрисованы с равной силой, они придадут сюжету драмы двусмысленность» (388). При наличии двух равных по силе контрастирующих персонажей, отстаивающих разные точки зрения, зритель оказывается в затруднительном положении, так как каждый из этих ге-

роев равно убедителен, а поскольку для Дидро чрезвычайно важно, чтобы идея произведения в полной мере доходила до зрителя, то он считает, что подобное соотношение характеров является препятствием для правильного идейного воздействия драмы. Истина должна раскрываться зрителю иным путем.

Характеры должны быть разнообразны, но не представлять собой крайностей в том или ином отношении. Это создает более гармонический эффект. Вместе с тем это соответствует и масштабам реальной жизни. По его мнению, вопрос о характерах следует решать в связи с проблемой драматических положений: «характеры определяются положениями» (386). Но положения в свою очередь весьма разнообразятся от того, кто в них выступает. Одно и то же событие может случиться с людьми разных характеров: «Тот, кто приносит в жертву дочь, может быть честолюбивым, слабым или жестоким. Тот, кто потерял деньги,— бедным или богатым. Тот, кто боится за возлюбленную, может быть мещанином или героем, нежным или ревнивым, принцем или слугой» (386). Какой же выбор из этих вариантов должен сделать драматург? Дидро отвечает: «Характеры взяты хорошо, если они способствуют тому, что положения становятся сложнее и причудливее... Истинный контраст — это контраст характеров и положений, это контраст интересов» (386). В качестве примера он приводит комедии Мольера: в «Мизантропе» серьезный и вдумчивый Альцест влюблен в легкомысленную кокетку Селимену, в «Скупом» богач Гарпагон ухаживает за бедной девушкой.

Эти замечания Дидро интересны, они могут иметь практическое значение для драмы, но всеобщим законом они не являются и не могут быть, ибо данная концепция выросла из вполне определенных задач, которые ставились Дидро. Поскольку он противопоставлял свой «серьезный жанр» жанрам трагедии и комедии, он, создавая эту концепцию характеров в драме, применял ее именно к данному виду произведений. Здесь это действительно было естественно и во всяком случае содействовало приближению драмы к повседневной действительности.

Что же касается жанра трагедии и комедии, то в отношении их Дидро высказал соображения, также являющиеся спорными. В третьей «Беседе» о «Побочном сыне» Дорваль говорит: «Комический жанр рисует виды людей, трагический жанр — отдельных индивидов» (147). Поскольку трагедия изображает величественные события и выводит выдающихся людей, ее героями являются всегда какие-то значительные личности. В силу того, что трагедия того времени по преимуществу изображала события исторические или легендарные, связанные с тем или иным лицом, Дидро считал, что это само собой подразумевает подчеркивание индивидуальности главного персонажа.

Комедия же изображает не исторические случаи, а события из частной жизни, поэтому ее герой должен быть воплощением качеств,

присущих большому количеству людей, то есть он должен быть типом. Позиция Дидро по-своему является последовательной и связана с его исходными положениями о различиях между жанрами драмы, но здесь мы сталкиваемся с механицизмом, свойственным Дидро как материалисту XVIII века. Между тем в ряде других случаев он умел становиться на позицию диалектическую, и это приводило его к более верным теоретическим решениям.

Отметим также, что как типичный просветитель-рационалист, Дидро — противник чрезмерной чувствительности характеров. Хорошо известна его рационалистическая позиция, высказанная в «Парадоксе об актере». «Чувствительный человек слишком зависит от собственной диафрагмы, чтобы быть великим королем, великим политиком, великим сановником, справедливым человеком, проницательным наблюдателем» (619),— пишет Дидро, и его ирония направлена против «слезной» драматургии. При этом он, отвергая сентиментальную слезливость, отнюдь не является противником чувства, которое он противопоставляет крайней чувствительности: «Быть чувствительным — это одно, а чувствовать — другое. Первое принадлежит душе, второе — рассудку» (627). Всякая аффектация была чужда Дидро, и поэтому он хотел, чтобы «при сильнейших терзаниях человек сохранял человеческий характер и достоинство своей породы» (581).

Создавая образы людей в драме, следует исходить из идеального человека. Но где взять его? В природе нет идеальных людей. Образ такого идеального человека создается воображением художника. Он является мерилом для тех конкретных живых идей, которые выражает художник в своем произведении. Обладая в своем сознании таким воображаемым идеальным человеком, драматург должен сопоставлять его с действительными людьми, что и послужит критерием оценки тех или иных личностей. Важно то, чтобы драматург в каждом персонаже видел человека. Более того, в каждом есть зародыш этого идеального человека, только идеальное в нем искажено жизненными условиями. «Изучение страстей, нравов, характеров, обычаев научит живописателя людей изменять свой образ и превращать его из человека вообще в человека доброго или злого, спокойного или разгневанного. Так из одного призрака возникнет бесконечное разнообразие представлений, которые заполнят сцену и полотно» (436).

На первый взгляд это положение может показаться идеалистическим. Однако такое суждение было бы слишком поспешным. Оно было бы таким, если бы Дидро не соотносил постоянно идеала с действительностью. Но в том-то и дело, что такое соотношение являлось для него законом. Идеал служил ему критерием оценки действительности. Им он мерил человека, его отношение к другим, его общественное положение и поступки. Это и составляло идейную основу просветительской теории драмы. При этом идеал должен был быть, по мнению Дидро, не просто плодом воображения драматурга,

а частью его натуры, характера. Только действительное стремление самого драматурга как человека к такому идеалу могло сделать и его художественное творчество убедительным средством перевоспитания людей. Здесь мы сталкиваемся с проблемой положительного героя в эстетике просветительства.

Этот положительный герой должен быть человечным во всех отношениях. Он может обладать человеческими слабостями, но вместе с тем должен иметь перед собой идеал, к которому стремится. Дидро не дает четкой характеристики положительного героя, но в «Беседах» о «Побочном сыне» разбросано множество замечаний по этому вопросу. Суть этих замечаний, как нам кажется, сводится к тому, что все положительные качества героя должны обнаруживаться не в формах декларативных, а драматически, через действие. Так, Дорваль говорит: «Не следует нарочито делать умными героев пьесы, а нужно уметь поставить их в такие условия, при которых они должны проявлять ум...» (107). В другом месте он замечает: «Чтобы сделать патетическими образы людей высокого общественного положения, нужно придать силу психологическим коллизиям» (165).

Любопытно замечание Дидро о том, что высокое общественное положение человека делает его в драме лицом, личные страсти и чувства которого как бы затушеваны его общественной миссией. Поэтому, для того чтобы он предстал перед зрителем в своей человечности, его следует приравнять к остальным персонажам в том отношении, что и он должен быть поставлен в какие-то условия, требующие от него не просто рассудочного решения, а эмоциональной реакции на события, что возможно лишь в том случае, когда он сам оказывается в положении человека, лично задетого всем происходящим.

Дидро хочет, чтобы герои вообще, а положительные в частности, выявляли свои качества не столько в сентенциях, сколько в действиях, поступках, при этом чем значительнее драматическая коллизия, тем более существенные черты характера обнаружатся в действии и речах. «Великие интересы — великие страсти,— говорит Дорваль.— Вот источник великих слов, полновесных слов. Почти все люди хорошо говорят перед смертью» (107).

Дидро настаивал на том, что театр должен прилагать усилия и показывать публике не только примеры, заслуживающие осуждения, но и образцы, достойные подражания. Он пишет в трактате «О драматической поэзии»: «Обязанности людей — такой же богатый источник для автора драмы, как и их смешные черты или пороки, честные, серьезные пьесы будут иметь успех везде, но у развращенного народа более верный, чем где бы то ни было. Ведь, отправляясь в театр, люди избавятся от общества злодеев, которые окружают их; там найдут они тех, с кем хотели бы жить; там увидят они человеческий род таким, как он есть, и примирятся с ним. Добродетельные люди редки, но они есть» (346).

Таким образом, теория драмы Дидро, решая художественные вопросы, настойчиво выдвигает проблемы социально-этические. Для нас очень существенно стремление Дидро найти не только идейное решение волнующих его вопросов общественной жизни, но и воплотить свои идеалы в образы живых носителей. При этом раскрывалось, что идеалы Дидро выходили за рамки буржуазной ограниченности, но носителей этих идеалов он находил в среде третьего сословия, как об этом свидетельствует его драматургия. Противоречие, присущее всей драматической теории Дидро, проявляется, таким образом, и в решении проблемы положительного героя.

§ 4. *Дидро о вопросах композиции драмы*

Наряду с решением вопросов социального и идейного содержания драмы, Дидро углублялся также в проблемы, которые мы можем назвать чисто художественными или даже техническими. Его интересовали не только тематика и содержание новой драмы, но и средства художественного выражения этого нового содержания. Естественно, что перед ним не мог не встать вопрос об отношении к поэтике драмы классицизма. Мы видели, что в вопросах идейного содержания Дидро в сущности решительно порвал с классицизмом. Это сказалось в том, что он отверг все принципы, присущие драматургии классицизма как искусству дворянскому. Посмотрим теперь, как относился он к вопросам композиции драмы.

Прежде всего, конечно, возникает проблема пресловутых трех единств. И действительно, в «Беседах» о «Побочном сыне» именно с этого вопроса и начинается рассуждение. Сам Дидро, как известно, в «Побочном сыне» подчинился закону трех единств. Собеседник Дорваля по этому поводу замечает: «Однако ведь невероятно, чтобы столько событий произошло в одном и том же месте, чтобы они заняли лишь промежуток времени в двадцать четыре часа и чтобы они следовали одно за другим в вашей жизни так же, как они связаны в вашем произведении» (87).

На это Дорваль отвечает, что драме вовсе нет необходимости натуралистически воспроизводить все факты действительности: «... если в действительности событие длилось пятнадцать дней, разве, по-вашему, нужно, чтобы и представление длилось столько же времени? Если между отдельными моментами события вклинивались другие события, нужно ли передавать эту мешанину?» (87).

Дидро считает, что, решая проблемы композиции драмы, нужно иметь в виду ее отличие от произведений эпических. В романе можно описать события со всеми деталями, подробностями и отклонениями. В драме это приведет лишь к тому, что распылит интерес публики. По мнению Дидро, в театре «представляют лишь отдельные моменты реальной жизни», и внимание публики «должно быть целиком сосредоточено на одном лишь явлении» (88). Вот почему Дорваль, вы-

ражая мнение Дидро, говорит: «Закон трех единств трудно соблюдать, но он разумен» (88). Единство действия для Дидро равнозначно изображению в драме единого события. Во всяком случае драма не должна изображать события, которые случайно совпали. Параллельное действие может иметь место лишь в том случае, если разные события оказались «связанными друг с другом связью взаимообусловленности» (88).

Дидро, как мы видим, отнюдь не склонен огульно отрицать правила трех единств и даже находит им рациональное оправдание. Однако меньше всего склонен он принимать эти правила в качестве догмы. Драматург должен следовать разуму, решая для себя вопрос о применении трех единств. Это театральная условность, и Дорваль говорит: «Тот, кому неизвестен поэтический смысл закона единств, неизвестны и основания этого закона, не сумеет ни отказаться от него вовремя, ни следовать ему, когда нужно. Он будет относиться к нему либо с излишней почтительностью, либо с излишним презрением,— соблазны противоположные, но одинаково опасные. Один сводит на нет наблюдения и опыт минувших веков и возвращает искусство к его младенчеству, другой останавливает его в данном его состоянии и мешает ему двигаться вперед» (89).

Таким образом, Дидро не заявляет себя ни решительным сторонником, ни решительным противником трех единств. Этот вопрос не является для него центральным или наиболее существенным, как для некоторых других теоретиков XVII—XVIII веков. Решать его нужно сообразно обстоятельствам. Для Дидро гораздо большее значение имеет другая проблема — приемы такого воплощения идейного замысла, которые способны воздействовать на духовный мир зрителя. Именно с этих позиций и подходит он ко всему комплексу проблем построения драматического действия.

Дидро ценит в драме простоту и ясность. В этом отношении опыт древних является для него образцом. Он не любит пьес, «где одинаково водят за нос и действующих лиц, и зрителей» (353). Гораздо ценнее в художественном отношении композиционные принципы античности: «Простое построение, действие, взятое возможно ближе к его концу, дабы все было в напряжении; катастрофа, постоянно надвигающаяся и все время отдаляемая каким-нибудь простым и правдоподобным обстоятельством; выразительные речи, сильные страсти; картины; один-два четко обрисованных характера — вот все их (древних авторов.—*А. А.*) средства» (353).

Сложно построенное действие заинтересовывает зрителя, пока он смотрит представление, но такое действие не запоминается. Запоминается действие простое, потому что оно концентрирует внимание публики на узком, но выразительно представленном узле драматических проблем. Закон единства действия, как мы сказали, Дидро считает разумным, ибо: «Почти невозможно провести две интриги так, чтобы одна не интересовала нас за счет другой» (353 — 354).

Существенное значение для понимания принципов драматической композиции, выдвигаемых Дидро, имеет XI глава трактата «О драматической поэзии»—«Об интересе». Здесь Дидро разрабатывает вопрос, имеющий не только теоретическое, но и больше практическое значение: как завладеть вниманием публики?

В сложных пьесах интерес обусловлен калейдоскопическим разнообразием событий, многие из которых к тому же оказываются неожиданными. В пьесах простых,— а мы помним, что Дидро предпочитает именно их,— интерес обусловливается речами действующих лиц. Действие должно возникнуть естественно, как бы самопроизвольно: «Пусть образуют они (персонажи.— *А. А.*) завязку, сами того не замечая, пусть все будет темно для них, пусть идут к развязке, не подозревая того» (378). Развязку не нужно скрывать от зрителя. Дидро даже мечтает о пьесе, «где развязка будет объявлена с первых же сцен и где я вызову самый захватывающий интерес именно этим обстоятельством» (379). Он подробно объясняет свою точку зрения, сущность которой сводится к тому, что зрителя не следует держать в неизвестности относительно обстоятельств действия и их возможного конечного результата. «Поэт готовит мне своей скрытностью миг изумления, доверием же он обрек бы меня на длительную тревогу». Смысл этого принципа состоит в том, что внимание зрителя следует сосредоточить не на внешних событиях, а на переживаниях персонажей, их мыслях и чувствах, их реакциях на действительность. Именно таким образом и создается необходимая предпосылка для того, чтобы идейное содержание, вложенное в драму, приобрело для публики наибольший интерес и значение.

Это не означает, что Дидро является противником драмы действенной. Однако действие должно быть построено экономно и продуманно, с тем чтобы сосредоточить внимание на самом главном и существенном. «Да будет поэт требователен в выборе событий и воздержан в их применении; пусть соразмерит их со значительностью сюжета и установит между ними связь, почти необходимую» (363). Естественно, что, начав какую-то линию действия, драматург должен ее завершить. Знаменитое чеховское положение о ружье, висящем на стене, встречается уже у Дидро: «Никогда не протягивайте нити впустую. Занимая меня путаницей, которая так и не разрешится, вы только отвлекаете мое внимание» (364).

В каком отношении находятся друг к другу связь событий в действительности и в драматическом произведении? Здесь Дидро возвращается к аристотелевскому сравнению поэзии с историей, причем, как и Аристотель, под историей он подразумевает не науку, устанавливающую закономерности развития, а само движение событий, как оно предстает в своей, так сказать, эмпирической данности. Иначе говоря, «история» здесь равнозначна самой действительности. Дидро говорит, что это соотношение поэзии с историей дает возможность составить четкое представление о правдивом, правдоподобном и возможном (365).

Не приходится удивляться тому, что, материалист и реалист, Дидро отвергает события сверхъестественные: «случаи в природе невозможные — сверхъестественны: драматическое искусство отвергает все сверхъестественное» (366). Однако не все существующее в действительности одинаково пригодно для драмы. «Не все исторические события годятся для создания трагедии; так же не всякое домашнее событие может служить сюжетом для комедии» (366). Есть события, хотя и вполне реальные, но нелепые. Драме нужны события правдоподобные. Вместе с тем драма не может изображать только «простое и холодное однообразие повседневности» (366), так как здесь не будет никакого элемента драматизма. Что-то должно случиться, и это «что-то» должно как-то выделяться из тусклого однообразия рутинных происшествий. В жизни встречаются необычные сочетания событий. Однако «в природе связь событий нередко ускользает от нас, и мы, не зная всей совокупности событий, видим в фактах лишь роковое совпадение» (366). В художественном произведении дело должно обстоять иначе: «поэт хочет, чтобы во всем его произведении царила видимая и осязаемая связь; таким образом, он менее правдив, но более правдоподобен, чем историк» (366).

Подобно Аристотелю, Дидро считает, что «цель поэзии шире, чем цель истории» (370). Продолжая это рассуждение, он пишет: «Воссоздать закономерную последовательность образов так, как они происходят в природе, значит рассуждать на основании фактов. Воссоздать последовательность образов так, как они *закономерно* происходили бы в природе при том или ином данном явлении, значит рассуждать на основании гипотезы или вымышлять; это значит быть философом или поэтом, в зависимости от поставленной цели» (371—372). (Курсив мой.— *А. А.*) Мы узнаем здесь известное суждение Аристотеля о том, что поэзия близка к философии.

Поэт вправе прибегать к вымыслу, но его вымысел должен служить именно цели обоснования закономерности событий. Художественное воображение отнюдь не есть анархическая свобода фантазии, а интеллектуальное качество, позволяющее увидеть действительность во всей сложности и закономерности ее развития. Поэтому для Дидро «вымышляющий поэт» и «рассуждающий философ» равно последовательны,— «ибо быть последовательным или обладать опытом в закономерном связывании явлений — одно и то же» (372). Вот почему для Дидро вымысел в искусстве есть лишь художественная форма, в которую облекается жизненная правда. Он и стремился к тому, «чтобы показать сходство правды и вымысла, охарактеризовать поэта и философа и поднять достоинство поэта, особенно эпического или драматического» (372).

Эти общие положения показывают, как Дидро связывает принципы реалистического искусства с конкретными задачами драматургического творчества в построении действия пьесы. Его замечания хотя и не новы, ибо они представляют собой развитие взгляда

Аристотеля, тем не менее глубоко верны и сохраняют свое значение в наше время.

Переходя затем к рассмотрению частей драмы, мы должны помнить, что из этих общих положений вытекает также и понимание интриги, лежащей в основе структуры драмы. Уже в «Беседах» о «Побочном сыне» Дидро утверждал: «Искусство интриги состоит в связывании событий таким образом, чтобы здравомыслящий зритель всегда находил при этом удовлетворяющие его мотивы. И чем необычнее события, тем более вескими должны быть эти мотивы» (88).

Уже экспозиция драмы имеет важное значение для всего последующего развития драматических событий. Она должна быть тесно связана с основным сюжетом, ибо от этого зависит и интерес, и эмоциональная настроенность зрителя. Принимая как должное закон единства действия, Дидро пишет: «Прекрасно лишь единое, и первое событие определит окраску всего произведения» (385). При этом Дидро не склонен видеть в экспозиции просто изображение обстановки и характеров персонажей. Событие уже должно быть в самом начале завязано. «Жанр требует стремительности» (385). Поэтому начинать надо с события.

«Событие, избранное для начала пьесы, послужит сюжетом первой сцены; она вызовет вторую, вторая вызовет третью, и акт заполнится. Важно, чтобы действие шло с возрастающей быстротой и было ясно... Чем больше событий первое действие оставляет еще в неразвитом состоянии, тем больше будет деталей для следующих актов» (385). Однако, стремясь к действенности экспозиции, можно совершить ошибку, которая погубит драму. Начальное событие не должно быть таким, чтобы интерес его превосходил интерес последующих сцен и событий: «Если вы начнете с сильного момента, остальное будет написано с равным ему напряжением, либо совсем захиреет. Сколько пьес убито началом! Поэт боялся начать холодно, и положения его были так сильны, что он не мог поддержать первое впечатление, которое произвел на меня» (385—386).

При построении драматического действия Дидро считает желательным, чтобы каждый акт представлял собой одно событие. Он допускает и другую возможность, когда акт состоит из нескольких событий, но, как он пишет: «После того, как я отдал преимущество простым драмам перед сложными, было бы странно, если бы я предпочел акт, насыщенный событиями, акту с одним лишь событием» (394).

Весьма любопытные соображения высказывает Дидро в XV главе — «Об антрактах». Он выдвигает здесь положение, что, «как только движение прекращается на сцене, оно продолжается за сценой» (395). Мотивировка, предлагаемая Дидро, очень проста: если после антракта персонажи просто продолжают то, что было в предыдущем акте, зритель подумает, что и они отдыхали, тогда как для создания иллюзии и для правдоподобия необходимо, чтобы казалось, будто и в антракте продолжается развитие судеб действующих

лиц. Но действительное основание этого правила следует видеть в изменившихся условиях сцены.

В античной драме действие было непрерывным. Единство времени требовало непрерывности действия. Это сохраняло свое значение и в ренессансной драме, поскольку сцена являла собой как бы картину непрерывно развертывающейся перед зрителем жизни.

Как условность, данное положение сохранялось и в театре XVII века, хотя в ряде пьес все чаще и чаще возникали перерывы в действии, и зритель узнавал о происшедшем из уст персонажей. Поскольку в XVIII веке организация театрального представления сделала антракт обязательной частью спектакля, возникла новая условность, вытеснившая старую условность непрерывно развивающегося действия. Принцип, выдвинутый Дидро, таким образом, представлял собой остроумное использование театральных условий, открывавших новые формальные возможности перед драматургией. Именно отсюда возникает в последующей драме разделение актов по времени действия, когда антракт символизирует более или менее длительный промежуток времени, от нескольких часов до нескольких дней и даже ряда лет. Положение Дидро об антрактах содержало в себе возможности полной ликвидации закона единства времени.

Каждый акт, таким образом, обретает большую внутреннюю самостоятельность, причем это придает ему и возможность становиться своеобразным обособленным тематическим элементом целого действия драмы. Опять-таки мы сталкиваемся здесь с тем, что принцип идейности должен подвести драматурга к необходимости сделать каждый акт не только и не столько частью единого события, составляющего драму, сколько одним из тех логических, психологических, нравственных или социальных тезисов, составляющих идею всей драмы. Это выражено Дидро следующим образом: «Если автор хорошо обдумал сюжет и хорошо распределил действие, он может дать название каждому акту... Удивляюсь, как не додумались до этого древние, это совершенно в их вкусе. Если б они называли свои акты, они бы оказали большую услугу нашим современникам, которые не преминули бы воспользоваться примером, а раз характер акта указан, автор обязан был бы осуществить задание» (400).

Борясь против декламационного стиля трагедий классицизма, Дидро выдвигает идею пантомимы. Он говорит об этом и в «Беседах» о «Побочном сыне» и в трактате «О драматической поэзии». Дидро имеет в виду, что драматург должен не только вложить в уста персонажей речи, но и предоставить им возможность выражать свои чувства, настроения, отношение друг к другу средствами мимическими. Мы не будем подробно излагать эту сторону драматической теории Дидро. Укажем лишь, что она имела существенное значение в борьбе против канонов классицизма. Дидро открыл здесь для драмы новые возможности. Немое действие, немая картина по-своему могут быть не менее выразительны, чем речь персонажей. Мастера

реалистической драмы не замедлили этим воспользоваться, и, например, классическая немая сцена, завершающая «Ревизор» Гоголя, является одним из великолепнейших художественных осуществлений идеи, выдвинутой Дидро.

Речи в драме, считает Дидро, должны быть живыми и естественными. Он ополчается против словесных тирад, которые называет болтовней. Необходимо вкладывать речи в уста согласно событиям, происходящим на сцене. При этом каждому характеру присущ свой тон. Каждое чувство требует своих выразительных средств и не обязательно речевых. Вот почему Дидро пишет: «Короткие, стремительные, разорванные сцены, частью пантомимические, частью разговорные, мне кажется, произвели бы еще больший эффект в трагедии» (409). Наконец, касается Дидро и монолога. И здесь он также стремится к тому, чтобы вместо упражнения в поэтическом красноречии слово актера звучало бы действенно. «Монолог,— пишет Дидро,— является моментом передышки для действия и волнений для персонажа» (409—410). Таким образом, монолог включается в действие драмы. Остановка внешнего действия не означает отказа от действия вообще. В монологе оно становится внутренним, выражая душевные движения, происходящие в сознании героя.

Оставляя в стороне некоторые другие второстепенные вопросы драматической композиции, затронутые Дидро в его работах по теории драмы, обратимся к рассмотрению взглядов великого мыслителя на одну из в высшей степени интересных проблем.

§ 5. *Дидро о зависимости драматургии от состояния общества*

В «Беседах» о «Побочном сыне» Дидро касается вопроса о характере театрального искусства и драмы, с одной стороны, и положения в обществе—с другой. Так, Дорваль отмечает «противоречия между нравами на театре и нравами в обществе» (114). В другом месте Дорваль говорит: «В каждом произведении, каково бы оно ни было, должен сказаться дух века. Если нравы становятся чище, предрассудки слабеют; если в настроениях общества замечается склонность к всеобщему доброжелательству, если растет потребность в полезных вещах, если народ интересуется делами государственного управления,— это должно находить отражение даже в комедиях» (136).

Ставя вопрос о связи драматического искусства с состоянием общества, Дидро еще целиком находится в пределах идеалистической социологии просветительства. И все же у него мелькает правильная догадка о том, что то или иное состояние искусства, те или иные драматические формы находятся в каком-то соответствии с положением, существенным для данного общества.

Дидро замечает: «Ни один народ не способен отличаться во всех драматических жанрах» (411). Это замечание, высказанное в трак-

тате «О драматической поэзии», имеет в виду отнюдь не национальные различия, а различия социальные. Далее следует утверждение, кажущееся парадоксальным, но в действительности глубоко продуманное. Хотя формулировка Дидро и является спорной, с точки зрения исторической, тем не менее смысл ее заслуживает нашего внимания. Дидро пишет: «Трагедия, мне кажется, ближе республиканскому духу, а комедия, особенно веселая, ближе к монархическому» (411). Этому парадоксу Дидро дает социально-психологическое объяснение. Там, где люди равны и независимы друг от друга, шутка, по его мнению, звучит резко. «Она легка лишь тогда, когда бьет вверх» (411). Феодальное государство представляется Дидро подобным высокой пирамиде, где люди делятся на разные сословия, и те, кто находится внизу, раздавлены непосильным бременем, вынуждающим их хранить умеренность даже в жалобах. В таком обществе, где неравенство сословий является законом, поэты вынуждены преклоняться перед господствующими сословиями. Они не смеют их прямо осуждать. Поэтому они «описывают только их нравы». Это очень сужает общественную пользу театра.

Мы слышим голос просветителя-революционера, когда Дидро заявляет: «У порабощенного народа все вырождается. Приходится унижать себя и в тоне, и в жестах, чтобы лишить истину ее веса и разящей силы. И поэты становятся подобны шутам при королевском дворе. К ним относятся с таким презрением, что позволяют говорить все, что угодно. Или, если это вам нравится, они похожи на преступников, привлеченных к суду, которые выходят оправданными лишь потому, что сумели прикинуться помешанными» (411).

Вероятно, Дидро имел в виду всю комедию нравов, включая даже и Мольера, искусство которого также не смело сказать истину прямо, но достаточно выразительно рисовало общество, чтобы зритель сам делал выводы.

Дидро устал от рабского языка искусства. Ему хочется, чтобы оно заговорило во весь голос, чтобы натура человека проявилась во всей своей мощи. И тут великий мыслитель снова вступает в противоречие с самим собой. Его революционный темперамент разбивает его же рационалистическую теорию искусства, дающего гармоническое изображение общественной ситуации и характеров. Он, рьяно боровшийся против крайностей, вдруг в конце рассуждения «О драматической поэзии» разражается тирадами, полными страсти.

Как и другие просветители, он еще мерит общество категориями «естественного состояния» и «цивилизации». «Вообще,— пишет Дидро,— чем народ культурнее, вежливее, тем менее поэтичны его нравы; смягчаясь, все слабеет» (412). И далее он рисует в поэтических красках картину «естественного» поведения человека, когда в нем кипит природа и он действует, повинуясь страстям. Перед нами возникают картины горя, отчаяния, гнева, злобы. Природа тогда дает искусству образцы, когда проявляется непринужденно: «В то

время, когда дети в отчаянии рвут волосы у постели умирающего отца, когда мать, обнажив грудь, проклинает сына и сосцы, вскормившие его, когда друг обрезает свои волосы и осыпает ими труп друга, когда он, поддерживая мертвую голову, несет его к костру, собирает его пепел и заключает в урну, которую долгие дни будет орошать слезами, когда впавшие в неистовство вдовы раздирают себе лицо ногтями, если смерть похитила их супруга, когда вожди народа во время общественных бедствий униженно склоняются главою к пыльной земле и, раскрыв одежды, скорбно бьют себя в грудь, когда отец берет в объятия новорожденного сына, поднимает его к небесам и возносит богам молитву, когда дитя, покинувшее родителей и свидевшееся с ними после долгой разлуки, целует их колени и, простершись ниц, ждет благословения, когда еда — это жертвоприношение, которое начинается и завершается чашами, наполненными льющимся через край вином, когда народ говорит со своими повелителями и повелители его слушают и отвечают...» (412)

Здесь мы прервем цитату, ибо, как нам кажется, именно тут Дидро дошел до существа дела: «естественное состояние» равнозначно свободе; народ является силой, перед которой должны склониться правители. И когда Дидро говорит о том, что девственная природа бесконечно поэтичнее, нежели природа возделанная, то он имеет в виду, что и общество, когда оно свободно, бесконечно поэтичнее общества, находящегося в условиях гнета.

Трагедия — это жанр поэтический, тогда как комедия насквозь проникнута прозой. Трагедия — выражение человеческой свободы, комедия — невольная дань рабству. Дидро здесь предвосхищает проблему, которая встанет во весь рост перед следующими поколениями, когда победит буржуазное общество и утвердится царство прозы. Темперамент, революционные склонности влекут его к природе, к свободе и, следовательно, к поэзии, и мы слышим в устах этого рационалиста поразительные слова: «Поэзия требует чего-то огромного, варварского и дикого» (413). Пророческому оку Дидро видится картина грандиозных социальных катастроф и революционных переворотов. Он отвергает максиму, гласящую, что «музы молчат, когда гремят мечи», и вдохновенно пишет: «Когда неистовство гражданской войны или фанатизма вооружает людей кинжалами и кровь широкими волнами прокатывается по земле, лавр Аполлона трепещет и зеленеет. Он хочет, чтобы кровь оросила его. Он увядает во времена покоя и бездействия. Золотой век создал, быть может, песню или элегию. Эпическая и драматическая поэзия требует других нравов» (413).

Не буржуа и либералом умеренного толка, не сторонником золотой середины, каким его иногда рисуют, видим мы здесь Дидро. Он прервет свой спокойный, почти академический трактат для того, чтобы задавать острые вопросы и смело отвечать на них: «Когда мы вновь увидим рождение поэзии? После полосы бедствий и великих

несчастий, когда измученные народы возвратятся к жизни. Тогда потрясенное ужасными зрелищами воображение опишет события, неизвестные тем, кто не был их свидетелем... Гений живет во все времена; но люди, которые являются его носителями, немы, пока необычайные события не воспламенят массу и не призовут их. Тогда чувства теснятся в груди, волнуют ее. И те, у кого есть голос, поднимают его в стремлении высказаться и облегчить себя» (413).

Дидро с горечью сознает, что это время еще не наступило. И тогда перед ним возникает вопрос: «Из каких же источников должен черпать поэт, если нравы его народа мелки, слабы и жеманны, если точное воспроизведение разговоров приведет лишь к нанизыванию лживых, бессмысленных и низких выражений, если нет ни откровенности, ни простодушия?.. Если в общественных обрядах нет ничего величественного, в домашнем быту — ничего трогательного и честного, в торжественных актах — ничего правдивого?» (413—414).

В таких случаях ничего не остается, как выбрать «обстоятельства, наиболее выгодные» для искусства. Однако нельзя приукрашивать общественные нравы. Дидро слишком хорошо сознает, что искусство может и должно исходить из реальной действительности. Поэтому для него очевидно, что возрождение истинной поэзии требует других общественных условий. Трагедии необходима свобода в общественных отношениях, когда человек действует, повинуясь своей природе, не зная над собой никакого гнета. Вот почему трагедия для Дидро — республиканский жанр.

Нас не интересует здесь то обстоятельство, что с исторической точки зрения Дидро был неточен, ибо ведь ему было хорошо известно, какого высокого развития достигла трагедия в период абсолютной монархии Людовика XIV. Суть вопроса совсем не в этом, а в том, что Дидро ищет соответствия между сущностью драматического действия и характером общественных отношений, господствующих в определенную эпоху. Эта идея Дидро оказалась чрезвычайно плодотворной, открыв путь для развития теоретической мысли в данном направлении. Вместе с тем любопытно отметить, что хотя все усилия Дидро-теоретика направлены на обоснование жанра серьезной драмы, его поэтическое чувство и свободолюбие вдруг повернули русло теоретических рассуждений в другую сторону — от буржуазной драмы к республиканской трагедии.

Глава 4

ЛЕССИНГ И ТЕОРИЯ ДРАМЫ В ГЕРМАНИИ XVIII ВЕКА

§ 1. *Теория драмы в Германии до Лессинга*

В то время, как Франция уже в XVII веке пережила расцвет классицизма, Германия еще находилась на той стадии общественного и культурного развития, когда в драматургии господствовало искусство, принадлежавшее к направлению, определяемому нами термином барокко. Это искусство имело глубокие национальные корни и представляло собой развитие некоторых элементов, возникших в народном театре. Вместе с тем английский театр также оказал некоторое влияние на развитие немецкой драмы в XVII веке. Английские актеры, начавшие гастролировать в Германии еще в конце XVI века после прекращения деятельности театров в годы пуританской революции, наводнили Германию, и их гастроли здесь явились фактором, способствовавшим укреплению таких жанров, как кровавая трагедия и комедия фарсового типа. Это была драма, совершенно игнорировавшая правила классицизма, в то время господствовавшие во Франции и все более утверждавшиеся в Англии.

Задержка общественного развития Германии сказывалась и в ее культуре, в частности, в том жалком положении, в каком находилось театральное искусство. Лишь в XVIII веке, когда развитие бюргерства стало фактором, уже оказывавшим некоторое влияние на общественную жизнь, возникает стремление поднять сценическое искусство на уровень передовых стран Западной Европы [55].

Начало этому движению положил Иоганн Кристоф Готшед (1700—1766). О деятельности Готшеда в литературе прочно установилось резко отрицательное мнение, которое впервые было высказано Лессингом. Как известно, Лессинг категорически отрицал за Готшедом какие бы то ни было заслуги в развитии немецкой литературы и театра. Пушкин называл Готшеда «тяжелым педантом», Чернышевский охарактеризовал его как человека «хитрого, но лишенного литературных талантов»[56].

[55] F. Breitmaier. Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mahler bis auf Lessing, 2 Bde., Frauenfeld, 1888—1889; История немецкой литературы, т. II. XVIII век. М., Изд.-во АН СССР, 1963.

[56] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1948, стр. 53.

Но деятельность Готшеда не может быть оценена только исходя из отрицательных личных качеств его как человека и крайней узости его литературных взглядов. Появление классицизма в Германии было обусловлено, конечно, отнюдь не личной волей Готшеда. Его возникновение было естественно связано с господством в Германии мелкокняжеского абсолютизма, культура которого была подражательной. Она ориентировалась на образцы французской придворной культуры, и поэтому естественно, что придворное театральное искусство в Германии раньше или позже должно было стать на путь классицизма.

Это предопределялось также все большим распространением в Германии рационалистической философии, и Готшед явился теоретиком, первым применившим ее принципы к решению проблем искусства. Нам представляется справедливым замечание немецкого философа Куно Фишера, указавшего на преемственную связь, существующую между образом мышления Готшеда и его философским предшественником Вольфом, явившимся, в свою очередь, популяризатором Лейбница.

Главный труд Готшеда «Критическая теория поэзии» (1730)[57] представлял собой поэтику, основанную на принципах классицизма XVII века. Готшед не шел далеко в глубь веков за источниками, пользуясь французскими образцами. Его правила художественного творчества пронизаны сухим рационализмом.

Пафос теоретических построений Готшеда направлен против аристократических элементов в культуре немецкого барокко. Особенно ненавистен ему мистицизм барочной драматургии. Восставал он и против вольного обращения с немецким языком, выдвигая требования упорядочения языковых норм. Готшед со всей определенностью выдвинул требование сделать драму проводником определенной морали.

Все эти положения поэтики Готшеда не представляли собой ничего нового. Но для Германии они имели некоторое положительное значение. Однако, в силу ограниченности занятых им позиций, Готшед не мог стать подлинным реформатором немецкой драмы. Важнейшим недостатком как его литературной деятельности, так и его теоретических рассуждений было то, что драматическое искусство отрывалось им от национальных и народных традиций. Впоследствии именно это обстоятельство побудило Лессинга особенно резко осудить Готшеда.

Деятельность Готшеда относилась к тому времени, когда возник просветительский классицизм. В известной мере Готшед уже подвергся и влиянию просветительских тенденций в вопросах драмы. Это, в частности, сказалось в его трагедии «Умирающий Катон» (1732), представлявшей собой переработку английской трагедии

[57] J. C. Gottsched. Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. Leipzig, 1730.

Аддисона. При всем том, что Готшед был бездарным поэтом и поверхностным мыслителем, все же его трагедия впервые в немецком театре XVIII века выразила идеалы гражданственности. Все это умерялось у Готшеда тем, что он был сервилистом, заискивавшим перед мелкими князьками, правившими тогдашней расчлененной Германией. Слабость буржуазного развития страны, ориентировка значительной части бюргерства на поддержку феодально-дворянского строя делала его просветительский классицизм узким и ограниченным. И просветительство его, и классицизм были мелкотравчатыми и ублюдочными, как определил Лессинг.

Среди предшественников Лессинга заслуживает упоминания драматург и поэт Иоганн Элиас Шлегель (1718—1748), автор нескольких трагедий и комедий, а также критических статей. Назовем в первую очередь «Сравнение Шекспира с Андреасом Грифиусом» (1741)[58]. Появление статьи было вызвано публикацией перевода шекспировского «Юлия Цезаря». Если Готшед воспользовался этим случаем, чтобы высказать безоговорочное осуждение Шекспира, то И. Э. Шлегель проявил больший интерес к английскому драматургу.

И. Э. Шлегель также был сторонником классицизма. Сравнивая Шекспира и Грифиуса, он в принципе отдает предпочтение второму. Как и Готшед, недостатком Шекспира он считает хаотичность композиции его произведений, не подчинявшейся правилам классицизма. Стиль Шекспира он находил низменным, упрекая его за чрезмерную украшенность. Но при всем том Шлегель все же был в числе первых, кто нашел у Шекспира достоинства, отметил у английского драматурга яркую и глубокую характеристику персонажей.

В статье «Восхищение» Шлегель высказал теоретические суждения, свидетельствовавшие о том, что не только отдельные оценки, но и некоторые общие положения классицистской критики он не принимал. Шлегель более глубоко, чем его современники, понимал различие между реальностью и художественным образом. Важно, считал он, не сходство образа с действительностью, а сила его эмоционального воздействия. Он отвергал распространенное среди классицистов наивно-реалистическое понимание иллюзии в театре. Зритель никогда не принимает сцену за подлинную жизнь, заявлял Шлегель. Классицисты, как известно, считали, что правила единств придают естественность всему происходящему на сцене. Шлегеля подобная мотивировка не удовлетворяла. Если он и защищает правила, то лишь потому, что они, по его мнению, концентрируют внимание зрителя на одном главном действии, на центральных характерах и на страстях героев[59].

Значительное влияние на дальнейшее развитие теоретической мысли оказали мыслители, не касавшиеся драмы, но зато развившие

---

[58] J. E. Schlegel. Vergleichung Shakespeares mit Andreas Gryphius.— Im: J. E. Schlegel. Aesthetische und dramaturgische Schriften. Heilbronn, 1887.

[59] R. Wellek. A History of Modern Criticism. The Later Eighteenth Century, p. 146.

новые эстетические принципы. В первую очередь надо назвать И. И. Винкельмана, автора «Истории искусства древности» (1763). Философ Моисей Мендельсон и критик Фридрих Николаи также сыграли роль в подготовке общих основ для теории драмы зрелого Просвещения в Германии [60].

§ 2. *Лессинг. Формирование его взглядов*

Значение Лессинга (1729—1781) в развитии теории драмы общеизвестно[61]. Огромна была его роль в общественной жизни и литературе Германии, и Н. Г. Чернышевский с полным правом писал: «Гамбургская драматургия была кодексом, на основании которого возникли «Гец фон Берлихинген» и «Фауст», «Разбойники» и «Вильгельм Телль»[62]. Это сочинение, по теории драмы имело и более широкое значение. Рассуждения Лессинга о драматическом искусстве содержали в себе мысли об общественной жизни, и читатели того времени отлично угадывали антифеодальную направленность замечательного труда Лессинга.

Однако его «Гамбургская драматургия» имела не только национальное значение. Она явилась трудом, обозначившим важнейшую веху в истории теоретической мысли, стремившейся постигнуть законы литературного творчества и драматургии. Лессинг представляет собой фигуру столь же значительную в теории драмы, как Аристотель. Опираясь на все предшествующее развитие теоретической мысли, исходя в своей поэтике из больших общественных задач драматического искусства Лессинг создал просветительскую теорию реализма в драме. Мы этим нисколько не хотим умалить значения теоретиков, выступивших до него и, в частности, Дени Дидро, которого сам Лессинг чрезвычайно высоко ценил и которому был многим обязан. Но именно Лессингу принадлежит заслуга обобщения и наиболее полного решения вопросов теории драмы в ту эпоху.

Мы не хотим этим сказать, что драматургическая теория Лессинга совершенна. Великий мыслитель уже в силу известных исторических условий не мог решить в одинаковой степени удовлетворительно все проблемы реалистической драмы. В его теоретических решениях сказались противоречия, свойственные идеологии просветителей. Однако даже ошибки Лессинга были поучительны в том отношении, что побудили мыслителей последующих эпох найти новые решения для выдвинутых им проблем.

---

[60] М. Ф. Овсянников, З. В. Смирнова. Очерки истории эстетических учений. М., 1963, стр. 163—172; В. Ф. Асмус. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.

[61] Из литературы о Лессинге: Н. Г. Чернышевский. Лессинг. Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1948; В. Р. Гриб. Жизнь и творчество Лессинга.— В кн. В. Гриб. Избранные работы. М., 1956; Иоганн Альтман. Лессинг и драма. М.— Л., 1939; Г. Фридлендер. Лессинг. М., 1957; J. G. Robertson. Lessing's Dramatic Theory. Cambridge, 1939.

[62] Н. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 160.

Вопросами драматургии Лессинг начал заниматься очень рано. Уже в 1749 году он стал издавать «Материалы по истории и критической оценке театра», где опубликовал свой перевод и критический разбор «Пленников» Плавта. Здесь Лессинг еще стоит на позициях классицизма. Но уже в следующей своей театрально-критической работе, в «Театральной библиотеке» (1754—1758), он проявляет большой интерес к новым явлениям в драме XVIII века — «слезной» комедии Лашоссе, просветительским трагедиям Вольтера и буржуазным трагедиям Лилло и Мура.

Как «Материалы», так и «Театральная библиотека» Лессинга имели задачей расширить знакомство немецкой публики с явлениями европейской драматургии, в частности, преодолеть то исключительное внимание, каким пользовалась после реформы Готшеда драматургия французского классицизма. Мы не можем говорить о том, что уже в ранних работах Лессинга получила оформление определенная система взглядов на драму. Она лишь постепенно кристаллизовалась в процессе ознакомления с драматургическим опытом и теоретическими высказываниями как отечественных, так и иностранных писателей.

Показательно, что молодого Лессинга сразу же привлекают к себе те драматургические жанры, которые возникали в процессе распада классицизма и самоопределения просветительского реализма. Поэтому на первых порах Лессинг приветствует «слезную» комедию. Однако он различает два ее типа. Одна группа «слезных» комедий, в частности, комедии Лашоссе, представляет собой произведения, в которых патетика и трогательность полностью вытеснили смех. Лессингу такой тип комедии кажется незакономерным. Допуская смешение комического и трогательного в комедии, Лессинг считает, что полное исключение комического просто разрушает данный жанр, поэтому он за такую комедию, в которой сохраняются достаточные элементы комического. Это вытекало у Лессинга не из абстрактных принципов, а из вполне конкретных нравственно-воспитательных задач, стоящих перед театром. Поэтому он писал: «Я позволю себе утверждать, что лишь те комедии истинны, которые изображают как добродетель, так и пороки, как благовоспитанность, так и различные причуды, ибо именно с помощью этого смешения они приближаются к своему оригиналу — человеческой жизни» [63].

Стремление помочь формированию реалистического искусства побуждает Лессинга обратиться к самостоятельному драматургическому творчеству. Уже в «Театральной библиотеке» Лессинг подчеркнул демократический характер английской буржуазной трагедии и после нескольких опытов в области комедии он сам выступает как автор первой немецкой буржуазной трагедии — «Мисс Сара Сампсон» (1755).

---

[63] Цит. по кн. Г. Фридлендер. Лессинг, стр. 43—44.

Вскоре после этого Лессинг делает дальнейшие шаги в своем художественном развитии, все более решительно отходя от классицизма. Это сказывается в его статье о поэме английского сентименталиста Д. Томсона «Времена года», переведенной на немецкий язык (1756). Здесь Лессинг выступает против правил в искусстве, утверждая, что источником творчества и руководством для художника должна быть жизнь. Как и другие просветители XVIII века, Лессинг не отвергает все правила без исключения. Подобно им, он признает, что в искусстве существуют определенные правила, но под этим он подразумевает не догматические принципы классицизма, а оправдавшие себя методы художественного творчества, в которых воплотилось понимание задач искусства как правдивого изображения жизни. Лессингу еще нравится Корнель, мужественность которого он противопоставляет расслабленной, изнеженной драматургии позднего классицизма, но он уже в это время отмечает, что следование правилам классицизма было не на пользу Корнелю.

Советский исследователь Г. Фридлендер важной вехой в развитии взглядов Лессинга на драму считает его переписку с друзьями М. Мендельсоном и Ф. Николаи, где особое внимание уделено проблеме трагического. Уже здесь Лессинг рассматривает трагедию как средство социального воспитания. «Назначение трагедии состоит в том, чтобы расширять нашу способность испытывать сострадание,— пишет Лессинг. И для него «человек, испытывающий сострадание»,— лучший человек, наиболее способный ко всем общественным добродетелям, ко всем видам великодушия» [64].

Лессингу не нравятся трагические герои, чрезмерно возвышенные и идеализированные. Герой должен быть похожим на обыкновенных людей, и его несчастья лишь тогда вызовут сострадание, когда перед зрителями будет реальный человек, а не величественная статуя. Поэтому и герои Корнеля, бесстрашные перед лицом страдания и смерти, и герой просветительской трагедии Катон представляются Лессингу неестественными.

Вместе с тем, как отмечает Фридлендер, Лессинг не только видит недостатки классицистской трагедии, в том числе и просветительской, «но его идеалам не вполне отвечает и более теплое, но узкое и ограниченное содержание мещанской драмы» [65].

В конце 1750-х годов происходит оформление системы взглядов Лессинга на общественные задачи искусства и — в связи с этим—на художественные средства, соответствующие потребностям современной литературы и драмы. Это получило отражение в критическом журнале «Письма о новейшей немецкой литературе» (1759—1765), где Лессинг выступил со статьями, явившимися первым теоретическим манифестом просветительского реализма в Германии. Особенно большое значение имело знаменитое 17-е письмо Лессинга. Со всей

---

[64] Г. Фридлендер, Лессинг, стр. 60.

[65] Там же, стр. 61.

силой своего критического и полемического дарования Лессинг обрушился здесь на Готшеда, обвиняя его в том, что своей реформой театра он причинил гораздо больше вреда, чем пользы. Главная беда была в том, что Готшед оторвал драму от ее национальной и народной почвы. Французская классицистская трагедия, которую Готшед стремился привить немецкому театру, не соответствовала, как пишет Лессинг, духу немецкой национальной культуры.

«Наши старые драматические пьесы..,— писал Лессинг,— куда больше соответствовали английскому вкусу, нежели французскому... Мы в своих трагедиях хотели больше видеть и мыслить, чем нам позволяет робкая французская трагедия... Великое, сильное, меланхолическое сильнее действует на нас, чем все учтивое, нежное, ласковое» [66].

Отвергая Корнеля и Расина, Лессинг выдвигает в качестве образца жизненно правдивого и по-настоящему впечатляющего драматического искусства Шекспира. При этом он отмечает, что Шекспир бесконечно ближе к «природе», чем французские классицисты. В этом отношении он родственен и древнегреческим трагикам, которые тоже писали согласно «природе», тогда как французские классицисты создавали свои произведения, отдалившись от «природы», рассматривая ее сквозь очки искусственных правил, чуждых драме нового времени.

Важным шагом вперед в развитии художественных теорий просветительства явилось положение Лессинга о том, что искусство не требует прямой поучительности. Еще раньше, уже в одной из своих первых работ, помещенных в «Театральной библиотеке», Лессинг, в связи с анализом трагедий Сенеки, писал, что не считает необходимым такое построение драматической фабулы, когда из нее вытекает прямое поучение. Это положение он развил далее в «Письмах о новейшей немецкой литературе», и оно имело большое значение для теории реалистической драмы. Просветительские классицисты такую поучительность считали своей первоочередной задачей. Лессинг, нисколько не отвергая воспитательных задач искусства, утверждал, однако, что эту задачу оно выполняет уже тем, что открывает читателю или зрителю истинную картину жизни.

Наконец, важнейшим этапом в развитии эстетических взглядов писателя был его трактат «Лаокоон, или О границах поэзии и живописи» (1766), где Лессинг сокрушил эстетические основы классицизма. Хотя вопросам драмы в этом сочинении уделено сравнительно мало места, тем не менее оно имело большое принципиальное значение и для решения проблем драматургии.

Лессинг повел здесь борьбу против положения эстетики классицизма, утверждавшего, что искусство должно давать изображение лишь «прекрасной природы». В противовес этому он выдвигает требование правдивости искусства, которое не должно останавливаться

---

[66] Там же, стр. 69.

перед изображением отрицательных сторон действительности и самых тяжелых страданий. В этом смысле большое значение имели те главы, где Лессинг, разбирая трагедию Софокла «Филоктет», показывает, что уже древние авторы давали такое изображение трагических жизненных ситуаций, которое отвергало приукрашивание действительности.

Таков был путь, пройденный Лессингом до создания своего главного теоретического труда «Гамбургская драматургия». Это был путь мыслителя, быстро освободившегося от пут классицизма и уверенно ставшего на почву реалистического понимания искусства.

§ 3. *Лессинг. Сущность и функция драмы*

Труд Лессинга по теории драмы — «Гамбургская драматургия» (1767—1768) — не представляет собой систематического изложения взглядов великого мыслителя на драму. Издавая театральный журнал, Лессинг публиковал в нем свои рецензии на пьесы гамбургского национального театра, сопровождая их рассуждениями по принципиальным вопросам драмы. Мы постараемся извлечь из статей «Гамбургской драматургии» основные теоретические суждения и представить их в систематической форме, ибо, при всей внешней разбросанности суждений Лессинга, у него несомненно была глубоко продуманная и разработанная концепция драматического искусства. При этом мы оставим в стороне критические оценки тех или иных драматических авторов, поскольку для нас важен не столько Лессинг-критик, сколько Лессинг-теоретик.

Искусство вообще и драматическое в частности имеет своей целью познание действительности. Таков исходный тезис Лессинга. Однако в природе все предстает перед нами в крайнем смешении. Для того, чтобы познать ее, необходимо обособить тот или иной ряд явлений и проанализировать его. Эту задачу выполняет искусство. Художник облегчает людям познание жизни тем, что он производит обособление тех или иных явлений, выделяет их из всеобщего смешения фактов и помогает людям сосредоточить свое внимание на определенных сторонах действительности. Если явления возникают перед нами в таком сочетании, когда важное смешивается с ничтожным, это мешает нам сосредоточиться. Такого рода сочетания достаточно в жизни, а от искусства мы ждем, что оно избавит нас от таких впечатлений, представив явления в их чистом виде.

Смешение же разнородных элементов жизни допустимо лишь в том случае, если это соответствует самой природе данного явления или круга фактов. Тогда искусство нам показывает именно это сочетание (258—259) [67].

---

[67] Лессинг. Гамбургская драматургия. Статья В. Гриба, комментарии Б. Пуришева. М., 1936. Здесь и далее в скобках указываются номера страниц по этому изданию.

Задача искусства, однако, далеко не ограничивается одним познанием действительности. Поэтому драма не может замыкаться в пределах простого подражания жизненным явлениям. Всякое искусство, как и деятельность человека вообще, характеризуется наличием цели. «Действовать с целью — это и есть условие, возвышающее человека над низшими существами; сочинять и подражать, имея в виду определенную цель,— это деятельность, отличающая гения от маленьких художников, которые сочиняют лишь затем, чтобы сочинять, подражают затем, чтоб подражать» (133).

Какую же цель преследует искусство драмы? На это Лессинг отвечает: «Научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с истинною сущностью добра и зла, приличного и смешного; показать нам красоту первого во всех его сочетаниях и следствиях, как оно дает счастье даже в несчастье, и выяснить, наоборот, безобразие последнего, которое бедственно даже и в счастье... Упражнять наши способности к симпатии и отвращению на таких предметах, которые достойны этого, и постоянно показывать эти предметы в их истинном свете, чтобы мы не увлекались ложным блеском, не чуждались того, чего должны желать, и не желали того, чего должны чуждаться» (133). Таким образом, искусство имеет задачей не только воспроизведение действительности, но и познание истины, оценку явлений жизни, и все это вместе взятое должно служить целям воспитания человека. Роль искусства в этом отношении исключительно велика. В условиях общества, где не существует подлинной гражданственности, искусство выполняет важнейшую социальную роль, оно выступает как нравственный судья. Закон оценивает жизненные явления с государственной точки зрения. Искусство оценивает их с точки зрения человечности. При несправедливом строе оно единственное дает справедливую оценку существующим порядкам. Но даже и для общества, нормально устроенного, сохраняется это же назначение искусства как нравственного суда.

«Есть такие явления в нравственном поведении человека,— пишет Лессинг, — которые слишком ничтожны по своему непосредственному влиянию на благосостояние общества и слишком изменчивы по своему характеру, чтобы быть достойными или способными стоять под надзором закона. С другой стороны, есть и такие, для которых недействительна вся сила закона, побудительные причины которых так непонятны, которые сами по себе столь чудовищны и так неизмеримы по своим последствиям, что или совсем ускользают от кары закона, или решительно не могут быть достойно наказаны по заслугам» (31). В таких случаях драматическое искусство и выступает в качестве судьи человеческого поведения, указывая на то, что следует делать, и предупреждая о том, чего следует избегать.

Отсюда сразу же выясняется одна существенная особенность драмы. Она не изображает нормальных жизненных ситуаций. Не ее дело решать жизненные проблемы, которые и так уже определяются общественными законами. Вот почему Лессинг выдвигает тезис: «Дра-

ма вообще берет свои сюжеты или по сю, или по ту сторону границ закона и касается предметов, подлежащих его ведению, лишь настолько, насколько они переходят в смешное или входят в область ужасного» (31). У драматического искусства, следовательно, есть своя сфера, и это относится как к предмету художественного изображения, так и к публике, к которой она обращается. Говоря философским языком, у драмы есть свой объект и свой субъект. Ее сферой является общественная жизнь, взятая со стороны нравственной и эстетической. Как мы уже видели, Лессинг говорит о том, что драма должна нас не только ознакомить с сущностью добра и зла, но также показать красоту добра и безобразие зла. Этическая и эстетическая задача искусства таким образом постулируется Лессингом с самого начала, ибо для него как истинного просветителя добро и красота также неотделимы друг от друга, как неотделимы зло и уродство.

Просветительское понимание природы человека, являющейся доброй в своей основе, предопределило и положение Лессинга о том, что искусство должно апеллировать к лучшим сторонам человеческой натуры, и это равно относится к людям высокого культурного уровня и к людям, лишенным благ образования. «Хороший писатель, в каком бы роде он ни писал, если он пишет не для того только, чтобы блеснуть своим остроумием и ученостью, всегда имеет в виду самых просвещенных и лучших людей своего времени и своей страны и считает достойным писать только то, что им нравится, что их может трогать. Даже драматический поэт, если он нисходит до простого народа, то лишь за тем, чтобы исправить его, а не для того, чтобы укреплять в нем его предрассудки, его неблагородный образ мыслей» (10).

Вера в изначальное добро человека приводит Лессинга к утверждению следующего принципа: «Поэт никогда не должен рассуждать так не философски, чтобы допускать, что человек может стремиться к злу ради самого зла, что он может, действуя на основании порочных принципов, сознавать их порочность и все-таки хвастаться ими перед самим собой и перед другими. Такой человек — бессмыслица столь же противная, сколь неназидательная; мысль создать тип его — не больше, как жалкая уловка пустой головы, считающей трескучие фразы высшими красотами трагедии» (14).

Это положение, как мы увидим далее, имеет существенное значение для всей концепции Лессинга. Оно нашло отражение в его собственных драмах и теоретических построениях.

Задачу нравственного воспитания драматург не должен превращать в прямое поучение. Он допускает, что можно построить в драме фабулу так, «чтобы она служила для разъяснения или подтверждения какой-нибудь великой нравственной истины» (49). Но, по мнению Лессинга, в этом отнюдь нет необходимости. «Могут быть весьма поучительные и безукоризненные пьесы, не имеющие в виду никакой такой отдельной максимы..., не основательно считать последнее

нравственное изречение, которое мы находим в конце некоторых трагедий древних, целью, для которой только и написано все произведение» (49).

Лессинг далее утверждает: «Драма не заявляет притязания на особое определенное поучение, которое вытекало бы из ее фабулы» (187). В этом отношении драма существенно отличается от басни. Если басня обращается к уму, а не к сердцу читателя, то драма «имеет в виду или страсти, которые ход ее действий и превратность судьбы могут возбудить и поддерживать, или наслаждение, доставляемое верным и живым изображением нравов и характеров» (137).

Здесь опять-таки проявляется существенное отличие просветительного реализма от просветительского классицизма. У классицистов главное было в утверждении определенной идеи, тезиса, и Лессинг это наглядно показывает, анализируя драматургию Вольтера. В отличие от просветителей-классицистов, Лессинг считает, что драма должна апеллировать не только к разуму, но и к чувствам человека. При этом эмоциональное воздействие драмы может привести к правильным интеллектуальным решениям.

В сочетании с этими положениями свежо и ново звучит у Лессинга старый тезис Аристотеля о том, что поэзия философичнее истории. Неоднократно возвращаясь к этой мысли Аристотеля, Лессинг подчеркивает всю важность такого изображения жизни, которое раскрывало бы перед зрителем причины и следствия, то есть, иначе говоря, показывало бы закономерность определенных явлений. Такую закономерность драматург обнаруживает в исторических событиях, и ее же он раскрывает в событиях вымышленных. Даже если изображаются невероятные события, действительно имевшие место, то художник не имеет права просто воспроизвести факт: «Если он истинный поэт, то он прежде всего постарается придумать такой ряд причин и следствий, в силу которых эти невероятные преступления должны совершиться. Ему недостаточно будет основывать возможность их просто на исторической достоверности. Он будет стараться соответственно изобразить характеры действующих лиц; будет стараться чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, вытекали одни из других с необходимостью,— а страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такой постепенностью, чтобы мы всюду видели только естественный, правильный ход вещей. При каждом шаге, который делают его герои, мы должны будем сознаться, что и мы поступили бы точно так же при подобном развитии страсти, при том же порядке вещей... Если поэт пойдет по этому пути, если талант подскажет ему, что он не сложит позорно оружия, то это уже устранит скудную краткость его фабулы. Его не будет уже заботить мысль о том, как наполнить пять действий столь немногими событиями. Он, напротив, будет бояться, что в рамке этих пяти действий не уместится весь тот материал, который при его обработке будет постоянно разрастаться сам собою, если только он сумеет понять скрытые в сюжете возможности и развернуть их»

(123—124). Здесь выражен реалистический принцип сюжетосложения. Как видим, для Лессинга существеннейшее правило заключается в том, что драматическое действие должно строиться как раскрытие закономерностей жизни, логики характеров и страстей. Главным в фабуле, по мнению Лессинга, является «изображение нравов, душевного настроения и выразительность» (148). Именно это, а не интрига, существенно для драмы.

Подобно Дидро, Лессинг является противником внешней занимательности действия. Поэтому он, как и французский теоретик, считал, что существо драмы вовсе не состоит в неожиданном развитии событий, хотя таковое и не исключается. Лессинг указывает на Еврипида как на образец драматурга, знавшего, в чем состоит главная сила драмы и что представляет в ней наибольший интерес для зрителей. Он пишет, что Еврипид «хотел вызвать сочувствие зрителей не тем, что будет совершаться, а тем, как это будет совершаться» (189). Исключительно большое значение придает Лессинг действию в драме. Именно посредством действия и раскрываются перед нами в драматическом произведении и идейная проблематика, и нравственные вопросы, которые хочет поставить писатель, и характеры людей. Это действие должно быть подобным жизни, но в тех пределах, в каких это присуще драме, то есть жизнь в драме должна представать очищенной от случайного и раскрывать, так сказать, механику общественных отношений и человеческих страстей.

В свете этих положений Лессинг и подходит к решению остальных проблем драматургического творчества. Его интересуют почти все стороны драмы: жанр, построение действия, характеры, язык персонажей, фантастический элемент в драме, вопросы ее сценического воплощения, наконец, даже поэтика заглавий.

Если для Дидро центральной была проблема жанра, то для Лессинга первоочередным является вопрос о характере героя в драме.

§ 4. *Лессинг. Проблема характера. Индивидуальное и типическое*

Общественно-политический смысл эстетики Лессинга был с исчерпывающей глубиной раскрыт советским литературоведом В. Грибом. Он очень верно показал, что поскольку идеалом просветителей было общество равных и свободных людей, в котором между материальными и духовными, личными и общественными интересами существует идеальное равновесие, то важнейшую роль приобретает личность человека как гражданина этого идеального общества.

В феодальном государстве общественный порядок немыслим без подавления свободы человека. Соответственно этому искусство классицизма, как идеологическое отражение практики абсолютистского государства, утверждало стоицизм и аскетическую мораль. Идеалом было самоотречение человека во имя государственности.

Лессинг поэтому и отрицал такого рода жизненную философию, утверждая, что «все стоическое не сценично». Для него героика, заключающаяся в том, что человек отвергает собственные влечения и потребности, является нарушением человеческой природы. Таких героев Лессинг называл «гладиаторами» и считал, что они могут вызвать лишь удивление тем, что все человеческие способности они отдают на дело подавления своей же собственной человечности.

Это же самоотречение утверждалось и религией феодального общества, что получило отражение в христианской придворной трагедии, например в «Полиевкте» Корнеля. Касаясь этой последней пьесы, Лессинг задается вопросом: может ли личность истинного христианина быть интересной с театральной точки зрения? «Быть может, тихая покорность, безмятежная кротость, существенные его свойства, противоречат самой задаче трагедии, которая имеет целью очищать страсти страстями?» (12).

Для Лессинга христианский герой — это «сумасброд, который охотно идет на смерть без всякой нужды, презрев все свои гражданские обязанности» (10). Такая жертвенность в глазах просветителя бессмысленна. Лессинг отнюдь не сторонник филистерского благоразумия и вовсе не склонен отрицать всякую жертвенность вообще. Но «... если поэт берет своим героем мученика, то пусть он даст ему мотивы самые чистые и самые основательные! Он должен поставить его в неизбежную необходимость сделать тот шаг, который ставит его лицом к лицу с опасностью!» (10).

Истинным героем для Лессинга является человек, действующий согласно побуждениям своей природы и имеющий перед собой высокие цели, выходящие за пределы его личных интересов. Великий просветитель не мог со всей откровенностью выразить тот гражданский идеал, который витал в его сознании, когда он излагал свою теорию характера героя в трагедии, но в разборе отдельных драматических произведений разбросаны характеристики, позволяющие нам узнать существенные черты этого героя. Это — «любовь к отечеству, доходящая до готовности умереть за него», это — «благородное и возвышенное чувство общежития» (9), то есть умение согласовать свои личные интересы с интересами общества, иначе говоря, подлинная гражданственность.

Если таков тот идеальный человек-гражданин, который видится умственному взору писателя-просветителя, то он вместе с тем отлично сознает, что века феодального гнета сделали реального человека далеким от этого идеала. Феодализм настолько искалечил людей, что они еще не готовы для того, чтобы стать гражданами общества, основанного на разуме справедливости. Отсюда, как пишет В. Гриб, важнейшее положение просветительства: «Нельзя ограничиться одной подготовкой нормальных порядков для людей. Нужно одновременно готовить и нормальных людей для этих порядков» [68].

[68] См. В. Гриб. Эстетические взгляды Лессинга и театр, в назв. изд. «Гамбургской драматургии», стр. XIII.

И исследователь приводит в подтверждение этой мысли слова самого Лессинга, который писал, что если существующий строй «превратил людей в машины, то дело поэта — превратить машины в людей» [69].

Это составляет ядро всей эстетики Лессинга и его теории драмы. Все теоретические построения, касающиеся вопросов драматического искусства, обусловлены у Лессинга не абстрактно-эстетическим подходом к законам драмы, а взглядом на нее как действенное средство воспитания будущего гражданина грядущего свободного общества. Отсюда возникает важнейшая принципиальная особенность теории характеров в эстетике Лессинга. Лессинг — реалист, сторонник жизненной правды. Но истина не равнозначна тому, что мы видим в действительности. Истинного человека общество исказило. Отсюда вытекает задача искусства — создать образ истинной человечности, которая и есть подлинная и высшая реальность, неизмеримо более прекрасная, чем тот действительный человек, какого можно наблюдать в повседневной жизни.

Но, с другой стороны, Лессинг отнюдь не сторонник той идеализации, которая превратит художественное изображение человека в нечто совершенно непохожее на реального человека. Мы уже видели, как он относился к героям — «гладиаторам» и «мученикам».

Решение этой проблемы в особенности и занимало Лессинга. Посмотрим же, как это отразилось в «Гамбургской драматургии». Дидро пришел к выводу о необходимости переменить акцент драматической композиции и уделять основное внимание не характерам, а «положению» людей. Он же, в частности, считал, что в действительности недостаточно разнообразия характеров.

Лессинг не согласен с Дидро. Он находит, что противник энциклопедистов Палиссо был прав, утверждая, что природа вовсе не так бедна самобытными характерами и будто комические поэты исчерпали их. Лессинг поддерживает его, говоря, что жизнь открывает перед поэтом возможности необычайно расширить галерею характеров.

Дидро мог бы возразить своему оппоненту, замечает Лессинг, что многообразие характеров, которые имеются в виду, возникают от многообразия общественных положений. Но тут же делает очень тонкое замечание. Если характер действует в соответствии со своим официальным положением в обществе, то его поступки должны идеально соответствовать данному положению, то есть если изображается судья, то он должен быть идеальным судьей. По мнению Лессинга, это скорее обеднит искусство, чем обогатит его, тогда получилось бы, что «личности, олицетворяющие сословие, стали бы поступать всегда так, как того требует долг и совесть, в полном согласии с книжной мудростью» (316).

Мы видим, таким образом, что концепция Лессинга имеет в виду реальные противоречия, которые могут иметь место между характе-

---

[69] В. Гриб. Указ. соч., стр. XIV.

ром человека и его общественным положением. Для Лессинга это существенно, ибо не только придает интерес действию, но может служить источником драматического конфликта.

Лессинг согласен с Дидро, что в драме предпочтительны характеры разные, но не противоположные. Он повторяет Дидро, говоря, что «характеры, составляющие между собой контраст, не столь естественны и усиливают тот романтический оттенок, без которого и помимо того редко обходится дело при создании драматической фабулы» (317). Но у Лессинга есть и возражения: «Разве характер, всегда неуклонно держащийся прямого пути, указанного ему разумом и добродетелью, не составляет явления еще более редкого?» (317). Это опять-таки возражение против идеальных характеров. Но для Лессинга существенно даже не это. Разными характеры бывают тогда, когда противоречия между ними не возникают в процессе жизни. Но как только обстоятельства меняются, и от каждого человека требуется решение данной ситуации, обнаруживается, что различия, казавшиеся сначала незначительными, перерастают в противоречия. Лессинг так и пишет: «Характеры, которые представляются только различными при спокойном и мирном настроении общества, окажутся противоположными, как скоро возникнет борьба вследствие столкновения интересов. Даже естественно, что тогда личности будут казаться еще более несходными, чем это есть на самом деле» (317—318).

Следовательно, драматург должен исходить не из характеров, какими они кажутся тогда, когда нет конфликта, а именно из того, как они проявляют себя в процессе жизненной борьбы. Это высказывание Лессинга существенно потому, что оно определяет не природу характера вообще, а именно природу характера драматического. Ведь драма изображает людей в условиях, когда мирное течение жизни нарушено, и, следовательно, уже по одной этой причине естественно предполагать, что и характер человека в таком случае обнаружится с большей четкостью и определенностью.

Мы думаем, что не навяжем Лессингу чуждые ему мысли, отметив это положение его теории драмы как свидетельство того, что жизнь не только виделась ему как борьба, но он желал именно такого состояния общества, когда противоречия обнаружатся с максимальной силой и потребуют от всех людей выбора позиции в этой борьбе.

Характер героя должен раскрываться в действии. Лессинг пишет, что в быту вполне можно полагаться на отзывы, которые честные люди дают один о другом. Но следовать этому в драме было бы неверно. «На сцене мы хотим видеть, каковы выведенные личности, а видеть это можно только по их действиям»(38). Если же действующие лица и дают словесные характеристики друг другу, то они должны быть драматически оправданны. Либо поступки персонажа подтвердят отзывы о нем, и тогда это будет свидетельством верности суждений тех лиц, кому принадлежат отзывы. Либо поступки персонажа

опровергнут сложившееся о нем мнение, и тогда это будет характеризовать тех, кто придерживался его, как людей ошибающихся и впавших в заблуждение. С другой стороны, драма дает иногда недостаточно простора для того, чтобы в полной мере показать через действие характер человека. В частности, если драматург следует правилу единства времени, то едва ли герой сможет совершить много великих дел. По этому поводу Лессинг замечает, что драма не обязательно требует множества грандиозных поступков. «Характер человека,— пишет он,— может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки, самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности» (38—39).

Здесь перед драматическим автором возникает много опасностей. Он не может полагаться только на свидетельство действительности. В жизни поступки людей бывают мотивированы самыми различными причинами, причем нередко причинами случайными. В драме это не должно иметь места. «В театре,— пишет Лессинг,— нам следует узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает *каждый* человек с *известным характером* при известных *данных условиях*» (76).

Это положение Лессинг развивает в дальнейшем весьма подробно, анализируя комедию Фавара «Солиман II» («Три султанши»). Он утверждает: «Характеры для поэта должны быть гораздо священнее фактов. Во-первых, если характеры будут строго выдержаны, то поступки, поскольку они служат следствиями их, сами собою могут произойти почти только так, как произошли. Напротив, одинаковые поступки могут проистекать из разных характеров. Во-вторых, назидательны не сами факты, но сознание той истины, что известные характеры при известных условиях обыкновенно ведут и должны вести к известным поступкам или фактам» (129).

По мнению Лессинга, изображение характера в драме должно подчиняться двум основным требованиям: согласованности и целесообразности. Согласованность состоит в следующем: «В характерах не должно быть никаких внутренних противоречий; они должны быть всегда единообразны, всегда верны себе; они могут проявляться то сильнее, то слабее, смотря по тому, как действуют на них внешние условия; но ни одно из этих условий не должно влиять настолько сильно, чтобы делать черное белым» (131). Мы увидим далее, что это отнюдь не понимается Лессингом в смысле необходимости одностороннего изображения характеров. Но определенность характера для него важна, ибо от нее зависит то, что он называет «целесообразностью». Если, как мы знаем, задача театра научить, «что мы должны делать и чего не делать», то чрезвычайно важно, чтобы характер человека обнаруживал определенные моральные качества, которые и подлежат нашей оценке.

Таким образом, в характере героя должно содержаться нечто назидательное. Если в характере нет такой назидательности, то он лишен драматической целесообразности. Как исключение Лессинг

допускает изображение характера внутренне противоречивого. Тогда предметом назидания будут эти противоречия, приводящие к смешным или печальным следствиям (133).

Все это подводит нас к проблеме типичности характеров. Здесь Лессинг снова вспоминает о Дидро. Мы уже отмечали точку зрения Дидро, состоящую в том, что комедия изображает типы, а трагедия — индивиды. Лессинг, приводя это положение Дидро, подробнейшим образом рассматривает его так же, как и примеры, которыми Дидро стремился подкрепить свой тезис. Он приходит к выводу, что Дидро оставил свое утверждение без всяких доказательств (323). Для решения этого вопроса Лессинг обращается к авторитету Аристотеля. «Неоспоримо,— пишет он,— что в отношении всеобщности Аристотель прямо не признает никакого различия между действующими лицами трагедии и комедии. Как те, так и другие, и даже герои эпоса, одним словом, все лица, являющиеся в поэтическом подражании, должны без различия говорить и действовать не так, как могло бы быть свойственно только им, но как говорил бы и действовал каждый, имеющий их свойства, при тех же самых обстоятельствах» (324).

Отсутствие типичности делает персонажи случайными, а это возвращает нас к нерасчлененной действительности, в которой поэт не произвел необходимого «обособления» фактов. Всеобщность и есть то, что мы определяем как типичное, в ней «только и кроется причина, почему поэзия философичнее, а следовательно, и назидательнее истории» (324).

Лессинг отмечает, что сам же Дидро считает незакономерным для комедии превращение того или иного персонажа просто в портрет одного лица. Это возвратило бы комедию к ее детскому состоянию. Поэтому, если в трагедии ограничиться изображением некоего, пусть даже известного, исторического лица, этим не будет достигнута никакая назидательность. Показывая Цезаря или Катона со всеми теми свойствами, которыми они, судя по историческим свидетельствам, обладали, драматург должен показать, что эти свойства являются у них общими с многими людьми. Если этого не будет, трагедия утратит свою философичность, назидательность и низведется на степень «истории», то есть простой констатации фактов без их объяснения и выявления сущности события или характера.

Дальнейшее рассмотрение вопроса об индивидуальном и типическом мы находим в рассуждении Лессинга об именах персонажей. Он указывает, что, согласно Аристотелю и толкованиям его комментаторов, в комедии будто бы давались произвольные имена. Против этого Лессинг возражает: «Персонажи комедии получали такие имена, которые по своему грамматическому происхождению и составу или по своему значению выражали свойства этих лиц» (327). Он приводит далее примеры, показывающие, что в античной драме имена действующих лиц «всегда имеют отношение к тому сословию, образу мыслей или чему иному, что является для этих лиц общим

с другими, хотя мы не всегда точно и с уверенностью можем объяснить эту этимологию» (328). Лессинг далее утверждает, что при правильном понимании «Поэтики» Аристотеля такое заключение можно вывести даже из текста этого трактата. Но если в пьесах сатирического характера выводилась известная личность, то она выступала под своим собственным именем. И все же, кроме этого лица, все остальные были наделены вымышленными именами со значением, которое являлось более или менее точным определением того типа, к которому принадлежал данный характер.

В частности, Лессинг обращает внимание на фигуру Сократа в комедии Аристофана «Облака». Ряд черт этого персонажа комедии не соответствует действительной личности Сократа. По этому поводу Лессинг замечает, что неправильно было бы считать, будто Аристофан прибег к произвольной клевете на философа. Черты, приписанные комедиографом Сократу, были, по словам Лессинга, «на самом деле обобщением отдельной личности, возведением частного явления в общий тип» (330).

Интересно и следующее замечание Лессинга. Сократ в «Облаках» не представлял собой действительной личности философа и не должен был представлять ее. Он выведен Аристофаном как «олицетворенный идеал», то есть как тип «суетной и опасной школьной мудрости», имя Сократа было дано персонажу потому, что уже существовало мнение о нем как о развратителе умов и обманщике, вообще опасном софисте. Таким образом, давая персонажу имя реального лица, автор комедии уже сочетал это с определенным представлением об этом лице, и в самом этом представлении, сложившемся у части общества, были черты, делавшие Сократа воплощением определенных черт отнюдь не индивидуального характера. С другой стороны, драматург, создавая такой образ, утверждал в общественном сознании именно данное понимание личности Сократа как носителя черт, считавшихся вообще отрицательными.

Обращаясь к трагедии, Лессинг замечает, что все сказанное о комедии вполне применимо и к другому жанру: «Представление о характере, обыкновенно соединяемое нами с именами Регула, Катона и Брута, служит причиною, почему трагический поэт дает своим героям эти имена. Он выводит на сцену Регула, Брута не с тем, чтобы ознакомить нас с подлинною жизнью этих людей и освежить ее в нашей памяти, но чтобы завлечь нас изображением таких событий, которые вообще могут и должны случиться с людьми, имеющими их характеры» (331—332).

В связи с этим встает вопрос о связи между характером данного исторического лица и событиями, в которых этот характер проявился. Может случиться, что события, известные из истории, не обладают достаточной ясностью, чтобы послужить сюжетом для драмы. В таком случае автор предпочтет вымышленные события действительным и все же сохранит действующим лицам их настоящие

имена. Лессинг считает, что это обусловливается двумя причинами: «Во-первых, потому что мы привыкли с этими именами соединять мысль о таких характерах, какие он изображает в их всеобщности, во-вторых, потому, что подлинные имена кажутся тесно связанными с подлинными событиями, и все, что раз случилось, достовернее того, что не случилось» (332). Это подводит нас к вопросу о пределах историзма в драме.

Драматург существенно отличается от историка. Воспроизводя перед нашими глазами события, имевшие место в прошлом, он делает это «не ради одной исторической истины, а с другой, высшей целью» (46). Этой целью является изображение нравов. Лессинг возражает против мнения, что историческая драма имеет целью напоминание о великих людях или знаменательных событиях. По его мнению, это умалило бы истинное достоинство театра, ибо драма превратилась бы «просто в панегирик знаменитых мужей», или в средство «льстить национальной гордости» (76). И Лессинг формулирует вполне в духе Аристотеля свое понимание исторической драмы. «В театре нам следует узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает *каждый* человек с *известным характером* при известных *данных условиях*. *Цель трагедии* гораздо более *философская*, чем цель *истории*» (76).

Для драматурга в истории важны характеры. Он считает, что «*трагедия не история, изложенная в форме разговоров*; история для трагедии есть не что иное, *как перечень имен, с которыми мы привыкли соединять известные характеры*» (90). И так как важны именно характеры, то этим решается вопрос, насколько может поэт отступать от исторической истины в драме. Ответ Лессинга таков: «Во всем, что не относится до характеров, он может отступать, насколько хочет. *Только характеры священны для него*; придать им больше силы, представить их в более ярком свете — вот все, что он может прибавить от себя» (92). Все эти исследования и рассуждения завершаются у Лессинга положением: «Характеры в трагедии должны быть в той же мере общи, как и характеры в комедии» (332).

Таким образом, Лессинг устанавливает, что типизация является законом для всех видов драмы. Он далее переходит к рассмотрению взглядов на характер, высказанных английским критиком Хердом, и приводит длинные выписки из его рассуждений, которые приведены нами выше. Он указывает, что позиция Херда еще недостаточно близка к позиции Дидро, ибо он тоже считает, что трагедия изображает индивидуальные характеры, наделенные лишь некоторыми чертами всеобщности.

Лессингу представляется, что Херд все же в какой-то мере приближается к принципу всеобщности, или типизации, выдвинутому Аристотелем. Ему при этом не хотелось бы, чтобы точку зрения Дидро восприняли как совершенно противоречащую взглядам Аристотеля. В связи с этим он поднимает вопрос, существенный для понимания проблемы типического.

Возможны два толкования «всеобщности» характера. Первое толкование такое, «... в котором собирают воедино все черты, замеченные у нескольких или у всех индивидуумов. Короче, это насыщенный характер, скорее олицетворенная идея характера, чем охарактеризованная личность» (334). Это, следовательно, характер, в котором типическое преобладает над индивидуальным.

Но возможно и другое понимание «всеобщности» характера. Этот характер не представляет собой такой крайней концентрации всех типичных черт, какую мы видим в первом случае. Здесь в характере дана «... средняя пропорция всего того, что замечено у многих или у всех индивидуумов. Короче — это обыкновенный характер, не потому, что обыкновенен самый характер, а потому, что обыкновенна степень, мера его» (344). По мнению Лессинга, именно это второе понимание «всеобщности» и соответствует точке зрения Аристотеля. Но тут перед Лессингом возникает новая проблема: возможно ли сочетание обоих типов «всеобщности»? Иначе говоря, может ли характер быть одновременно концентрированным выражением черт, присущих данному типу, и вместе с тем быть обыкновенным, часто встречающимся в жизни? Эту проблему он не берется решать и ограничивается лишь констатацией ее.

Однако, судя по всему, что говорит Лессинг в «Гамбургской драматургии», должно быть очевидно, что именно второй тип обобщения характеров, то есть приближение их к уровню обыкновенных людей, Лессинг считает более целесообразным, так как это обеспечивает доходчивость драматического произведения, восприятие его зрителем как чего-то касающегося его и всех других людей. Во всяком случае, такой глубокий знаток драматургической теории Лессинга, как В. Гриб, стоит именно на этой точке зрения: «Жизненные условия, в которые поставлены герои, должны как можно более приближаться к среднему, общераспространенному типу действительных житейских ситуаций. То же самое относится и к характерам. Драматург должен сделать своего героя человеком такого же калибра, как и мы»[70].

Рассмотрение проблемы характера в «Гамбургской драматургии» Лессинга наглядно показывает нам формирование реалистических принципов великого мыслителя. Все его рассуждения посвящены тому, чтобы найти и определить художественные средства, при помощи которых драма сумеет отобразить действительность, не просто копируя ее, а с познавательной и воспитательной целью, выявляя существенное и выводя из характера и поведения человека нравственные уроки. Однако, как мы уже неоднократно отмечали, своей назидательной цели искусство достигает не рассудочным путем, а средствами эмоционального воздействия. Каковы эти средства и в чем их сущность, мы увидим, обратившись к теории драматических жанров, которой Лессинг уделил значительное внимание в своем труде.

[70] В. Гриб. Указ. соч., стр. XXX.

§ 5. *Лессинг. Учение о трагедии. Толкование катарсиса*

В ряде статей «Гамбургской драматургии» Лессинг показывает, что драматургическая теория классицизма извратила учение Аристотеля о трагедии. В частности, это проявляется в том, что классицисты понимали трагедию как драматическое произведение, возбуждающее ужас. Как показывает Лессинг, это решительно противоречит точке зрения Аристотеля. Теоретики, введшие в определение трагического понятие ужаса, не поняли Аристотеля, который говорит совсем о другой эмоции, именно о страхе. Это вовсе не является схоластическим спором, ибо различные оттенки, существующие между понятиями ужаса и страха, существенны, так как теснейшим образом связаны с эмоциональным воздействием искусства на зрителя и, следовательно, воздействием на его нравственные чувства. Ужас вызывает лишь удивление. Зрелище разного рода преступлений, недоступных сознанию нормального человека, создает такое эмоциональное состояние, которое внушает лишь страх перед случившимся, смешанный даже с некоторой долей отвращения (271).

У Аристотеля же речь идет не о такого рода страхе, а о страхе, сочетающемся с чувством сострадания. Для Лессинга в высшей степени важны социальные стороны чувствований человека. Поэтому он и возвращается к Аристотелю и его определению эмоций, вызываемых трагедией. Страх, сочетающийся с состраданием, есть чувство глубоко человечное, оно указывает на связь, объединяющую людей, на общность их перед лицом бедствий.

Лессинг обращается за поддержкой к философу-просветителю Моисею Мендельсону и цитирует большой отрывок из его «Писем об ощущениях». Приведем конец этой цитаты, где выражено самое главное: «За кого ужасается зритель, когда Меропа поднимает секиру над своим сыном? Конечно, не за себя, а за Эгиста, спасение жизни которого нам так желательно, и за обманутую царицу, которая считает его убийцей своего сына. Если же мы назовем состраданием только скорбь, причиняемую нам совершающимся несчастьем другого лица, то должны отличать от сострадания в собственном смысле не только ужас, но и все другие чувства, внушаемые нам другим человеком» (274).

В трагическом страх и сострадание сочетаются вместе, ибо этим определяется сила воздействия драмы на нас. Речь идет не просто о филантропии, о сочувствии страданию другого лица. Такое чувство мы испытываем тогда, когда ужасное несчастье обрушивается на лицо, близкое или дорогое нам, или, наконец, вообще на человека, незаслуженно и несправедливо страдающего. Тогда мы видим ужасность свершившегося, и нам жаль того человека, с которым это произошло. Но такое чувство еще недостаточно глубоко, чтобы произвести на нас сильное воздействие. Совсем иное дело, когда то или иное несчастье воспринимается нами как нечто могущее про-

изойти и с каждым из нас. По мнению Лессинга, Аристотель имеет в виду именно такое понимание страха и сострадания. Это не страх за другого, а страх, который возникает «... вследствие нашего сходства с личностью страдающей; это страх того, что бедствия, постигшие ее, могут постичь и нас самих; это страх перед тем, что мы сами можем сделаться предметом сострадания. Одним словом, этот страх есть *сострадание, отнесенное к нам самим*» (274).

Это положение выводится Лессингом из «Поэтики» и «Риторики» Аристотеля. Но оно же обсновывается Лессингом и на основании нравственно-этических построений просветителей о «разумном эгоизме», свойственном человеческой природе. Наконец, такое определение эмоций, вызываемых трагедией, связано и со всем комплексом принципов реалистического искусства. Он пишет, что несчастье, постигшее человека, возбудит наше сострадание, если мы видим, что подобного же рода беда может постигнуть и нас, и «... эта возможность имеется, и она может возрасти до степени сильной вероятности, если поэт изобразит своего героя не хуже того, чем мы обыкновенно бываем, если он заставит его думать и действовать так, как мы бы думали и действовали в его положении или по крайней мере полагаем, что должны бы были думать и действовать. Одним словом, если он изобразит его человеком, сделанным из одного с нами теста. В силу этого сходства возникает страх, что наша судьба столь же легко будет походить на его судьбу, как мы походим на него, и этот страх порождает в нас сострадание» (276).

Лессинг считает, что определение трагедии, данное Аристотелем, отнюдь не является строгой логической формулой. В него входят и второстепенные, случайные признаки. Эти последние нужно отделить для того, чтобы выявить существо жанра, и, по мнению Лессинга, «трагедия, выражаясь кратко, *есть поэтическое произведение, возбуждающее сострадание*» (282).

Именно драма является, как полагает Лессинг, той формой искусства, которая в наибольшей степени способна вызвать такого рода эмоции. Рассказ, как представляется Лессингу, не может в такой же степени возбудить чувство сострадания. Ведь рассказ касается чего-то происшедшего более или менее давно, а мы не можем так сильно сострадать давно минувшему несчастью, как тому, которое происходит сейчас и перед нашими глазами. Вот почему Лессинг настаивает, что именно драма в наибольшей степени способна вызвать сострадание.

Наконец, Лессинг обращается к вопросу, который был спорным с давних времен — к вопросу о катарсисе. Эта проблема решается им в духе всей его эстетики.

Корнель также дал свою трактовку катарсиса. Согласно его точке зрения, дело заключалось в «очищении страстей вообще». Лессинг в «Гамбургской драматургии» дает в своем переводе определение катарсиса, принадлежащее Корнелю, и подвергает его разбору. Корнель, пишет Лессинг, делает страсть лишь орудием, при

помощи которого сострадание совершает очищение страстей. Выходит, что трагедия могла бы очищать наш гнев, любопытство, зависть, честолюбие и любую другую страсть, приведшую человека к несчастью. Но ведь этих страстей не испытывает зритель трагедии. Испытывает он только страх и сострадание. Причем действующие лица трагедии, в свою очередь, не испытывают именно страха и сострадания: «это те страсти, которыми нас трогают действующие лица, а не те, которыми они навлекают на себя несчастья» (286).

Скрупулезно разбирая комментаторов Аристотеля и, в частности Дасье, Лессинг приходит к выводу, что исчерпать смысл слов Аристотеля о катарсисе можно следующим образом: «1) трагическое сострадание — наше сострадание, 2) трагический страх — наш страх, 3) трагическое сострадание — наш страх и 4) трагический страх — наше сострадание» (288).

В чем же заключается действительный эффект катарсиса? По Лессингу, это «очищение состоит просто в превращении страстей в добродетельные наклонности, а по обе стороны каждой добродетели, по учению нашего философа, расположены крайности, между которыми она находится», и поэтому «трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна быть в состоянии очистить нас от обеих крайностей сострадания» (288).

Таким образом, чувство, вызываемое зрелищем трагедии, производит очищение, но этот процесс уже не является чисто эмоциональным, ибо совершенно очевидно, что в нем должно участвовать наше суждение, производящее оценку явлений с нравственной точки зрения.

Вот почему Лессинг считал, что трагедия необязательно должна заканчиваться поучением относительно тех или иных нравственных правил. Наше сознание само в состоянии разобраться в содержании драматического конфликта, и оно же помогает очиститься от того эмоционального возбуждения, которое мы испытываем, наблюдая развитие трагической судьбы героя.

В связи с проблемой катарсиса встает и вопрос о том, какое значение имеет характер героя для развития в нас того круга эмоций, который связан с «очищением». Лессинг рассматривает два типа трагических героев. Один из них — персонаж отрицательный. Это герой трагедии Вейссе «Ричард III». Лессинг оговаривает, что у Вейссе весь сюжет оказался значительно обедненным по сравнению с Шекспиром, но в каких-то общих чертах его «Ричард III» все же напоминает мрачную фигуру, созданную английским драматургом.

Ричард — злодей, и сам по себе он никакого сострадания, конечно, вызвать не может. Наше сострадание может быть обращено на жертвы его злодеяний, но они не обладают величием, присущим трагическим героям. Поэтому произведение Вейссе не является трагедией в собственном смысле, и катарсиса не вызывает. Но как драматическое произведение оно тем не менее не лишено известных

достоинств. В частности, образ Ричарда вызывает несомненный интерес. Объясняется это тем, что, хотя Ричард совершает чудовищные поступки, он преследует определенную цель и действует по плану, и Лессинг говорит, что «... всюду, где мы замечаем известный план действий, любопытство наше постоянно возбуждается. Мы охотно ждем, будет ли он исполнен и каким образом. Мы так пристрастны ко всему целесообразному, что оно доставляет нам наслаждение, независимо от нравственного характера самой цели» (292).

Лессинг не случайно выбрал характер Ричарда III для иллюстрации своего положения. В соответствии со своей просветительской и демократической идеологией, он, естественно, не может признать тирана достойным сострадания, не может он явиться для него и героем трагедии вообще. Однако интереса недостаточно для трагедии. Свое назначение она выполнит лишь тогда, когда в центре ее будет стоять герой, способный вызвать наше сочувствие.

Здесь, споря с Корнелем, Лессинг снова обращается к Аристотелю. Герой должен быть таким, каким предписывал Аристотель, то есть обладать характером, в сущности, благородным и добродетельным, но быть лишенным совершенства. У него должна быть какая-нибудь слабость или он должен совершить ошибку, что и явится причиной его трагической гибели.

Этот пункт драматургической теории Лессинга расценивается критикой как свидетельство противоречий, присущих просветительскому мировоззрению Лессинга.

Таким образом, возникает двойственность, заключающаяся, по определению В. Гриба, в следующем: «Трагический герой и виновен и не виновен в своем несчастье: он не заслужил своего несчастья, хотя и навлек его своей слабостью. Сущность трагического конфликта состоит в том, что самые естественные и позволительные влечения человека при известных условиях могут незаметно для него самого развиться до степени, превышающей закон и норму, превратиться в «слабости». Поскольку человек сам нарушил закон, он виновен, поскольку он нарушил его, повинуясь естественным побуждениям, он не виновен» [71].

Этим положением, по существу, открывалась дорога теории трагической вины, которая получит впоследствии развитие в учении о драме философов-идеалистов начала XIX века.

§ 6. *Лессинг о комедии, трагикомедии и «слезной» драме*

Теории комического Лессинг уделил сравнительно меньше внимания, чем теории трагического. Его понимание комедии во многом аналогично пониманию трагедии. Если трагедия исправляет нравы посредством страха и сострадания, то комедия достигает этого посред-

[71] В. Гриб. Указ. соч., стр. XXIX—XXX.

ством смеха. При этом Лессинг с самого начала отвергает мнение, будто воспитательную роль играет насмешка над теми или иными пороками. Он указывает, что «Скупой» Мольера не исправил ни одного скупого, а «Игрок» Реньяра не заставил ни одного картежника отказаться от игры. Точно так же, как трагедия не занимается непосредственно исправлением тех или иных пороков, так не занимается этим и комедия. Подобно трагедии, укрепляющей наклонность к добродетели вообще, комедия также имеет самую общую цель. Приведем слова самого Лессинга: «Комедия старается исправлять людей смехом, а не насмешкой... Ее истинная польза, общая для всех, заключается в самом смехе, в упражнении нашей способности подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его, под разными масками страсти и моды, во всех его сочетаниях с другими, еще худшими качествами, а также с хорошими, даже под морщинами строгой серьезности» (112).

В чем же различие между смехом и насмешкой? Насмешка представляет собой осуждение определенных качеств, а заодно и их носителя, тогда как смех вызывается ошибками поведения и различными недостатками, которые отнюдь не обязательно свидетельствуют об отрицательных нравственных качествах данного человека вообще. В частности, забегая несколько вперед, укажем, что Лессинг опроверг одно из критических замечаний Жан-Жака Руссо, направленное против Мольера. Руссо рассуждал так: Мольер заставляет нас смеяться над Альцестом («Мизантроп»), но Альцест — честный человек. Стало быть, Мольер осмеивает добродетельного человека. На это Лессинг отвечает: Альцест может быть вполне достойным человеком, но все же, при всех его достоинствах, его поведение или отдельные недостатки могут вызывать смех.

Эстетическая мысль придет впоследствии к тому, что даже и положительные качества могут при известных условиях оказаться объектом смеха.

В связи с комическим жанром у Лессинга возникает еще одно суждение, заслуживающее нашего интереса. Оно касается вопроса об изображении иностранных нравов в комедии. Оно возникает у Лессинга в связи с пьесой Романуса «Братья», представляющей собою переработку комедии Теренция. Автор произвел перемены в сюжете с целью приблизить изображаемое к немецким нравам.

Вопрос этот служил предметом внимания теоретиков. Так, Лессинг приводит мнение английского поэта Александра Попа, считавшего, что трагедия привлекает нас прежде всего событиями и своим действием, и поэтому для нее не имеет значения, насколько близки изображаемые в ней нравы к отечественным. Наоборот, она даже выигрывает в величественности, когда изображаются, скажем, события, относящиеся к античности. Иное дело в комедии. Так как комедия дает картину обыденной жизни, то приближение ее к нравам страны, где ставится пьеса, придает действию бо́льшую достоверность.

Лессинг считает, что в принципе отечественные нравы всегда выгоднее для драмы, делая ее более понятной и убедительной в глазах публики. Это относится, по его мнению, и к трагедии и к комедии. Говоря о трагедии, Лессинг напоминает, что греки и римляне создавали трагедии именно о своем народе. То же относится и к комедиям. Драматург имеет право переделать комедию, приведя ее в соответствие с нравами своего народа. Но такого рода переделка весьма трудна, так как влечет за собой изменение в фабуле. Если при этом у драматурга — прекрасный образец, то требуется большое искусство, чтобы, приспосабливая комедию к отечественным нравам, не испортить замысла в целом.

Напомним, что в России к такой точке зрения пришел Лукин, о чем мы пишем ниже. Но не только он. Этот взгляд получил широкое распространение в XVIII и начале XIX века. Он сказался в драматургической практике. Современному читателю и зрителю эти понятия XVIII века стали чуждыми. Поэтому в настоящее время с некоторым предосуждением относятся к тем авторам, которые заимствовали иностранные сюжеты и переделывали их в соответствии с нравами своей страны. Мы знаем, что в нашей драматургии подобные факты имели место не раз. Литературоведы сравнительно-исторической школы делали из этого незакономерный вывод о рабской зависимости русских авторов от тех оригиналов, которые они переделывали. В нашей критике возникла тенденция совершенно противоположного рода, заключающаяся либо в замалчивании факта таких переделок, либо в отрицании их. Познакомившись теперь со взглядами Лессинга, который был законодателем драмы для нескольких поколений, мы поймем, что с точки зрения людей XVIII и начала XIX века ничего предосудительного не было в такого рода литературных переделках, и они даже рекомендовались таким авторитетом, как Лессинг. Само собой разумеется, Лессингу было ясно, что в некоторых случаях переделка перерастает в самостоятельный творческий акт.

Из других драматических жанров Лессинг мельком касается трагикомедии, отмечая, что этим термином «называлось изображение важного события, происходящего между знатными лицами, которое при этом имело счастливое завершение» (214).

Лессинг, по-видимому, не считает этот жанр живым и сохранившим значение, и поэтому он ограничивается лишь беглыми замечаниями, не делая попыток найти какое-либо обоснование этому жанру. Надо отметить, что он напоминает, как Корнель впоследствии переименовал «Сида» из трагикомедии в трагедию, «как только отрешился от предрассудка, что трагедия непременно должна заканчиваться катастрофой» (214).

Беглый характер носит также характеристика «слезных» комедий в «Гамбургской драматургии». Лессинг повторяет замечание Вольтера, что совершенно серьезная комедия, не вызывающая смеха или улыбки, чудовищна. Но решительные возражения против

этого жанра кажутся Лессингу необоснованными. Он считает, что подобного рода вопросы решаются практикой творчества, а такое произведение, как «Отец семейства» Дидро, заставляет его считать, что возможна серьезная комедия (85).

Наконец, в вопросах, связанных с правилами единств, Лессинг занимает позицию, противоположную классицистам. Не приводя всей его аргументации, мы ограничимся лишь тем, что укажем на безоговорочное признание им единства действия, тогда как вопрос о применении двух других правил решался им в соответствии с особенностями сюжета. Лессинг не протестовал против любого из двух других правил или обоих вместе, если это допускалось сюжетом, но если это приводило к насилию над ним, то он не считал нужным следование этим правилам.

То обстоятельство, что Лессинга в теории драмы в особенности интересовал вопрос о трагедии, свидетельствует о большом значении, какое мыслитель придавал этому жанру. Это понятно, если мы примем в соображение, что вся теория искусства нужна Лессингу в той мере, в какой она может помочь решению общественных задач и, в первую очередь, воспитанию людей, способных к борьбе за просветительские идеалы. Для Лессинга трагедия была жанром наиболее социально значимым именно в силу связи с общественно-политической борьбой, которую вели просветители. Поскольку жанр трагедии, как показывал Лессинг, производит наиболее глубокое эмоциональное воздействие, он и рассматривался им как вид драматического искусства, в наибольшей степени способствующий воспитанию просветительских нравственных идеалов.

Здесь мы должны вернуться к вопросу о буржуазной трагедии. Является ли тот трагический жанр, который разрабатывается Лессингом, буржуазной трагедией в точном смысле слова?

Обращает на себя внимание, что Лессинг почти не коснулся произведений, принадлежавших к жанру буржуазной трагедии. С нашей точки зрения, это естественно, ибо просветительские идеалы, выдвигавшиеся Лессингом, могли объективно соответствовать задачам развития буржуазного общества, но субъективно Лессинг, как и другие просветители, имел в виду идеал такого общества, в котором человеческое безусловно не было бы связано с буржуазной корыстью и эгоизмом.

Снизить высокие гуманные идеи до уровня буржуазной прозы значило бы предать эти идеи. Поэтому Лессинг всюду, где он рассуждает о трагедии и трагическом, свой идеал выражает в абстрактных понятиях благородных человеческих качеств, никак не связывая их с практикой мещанского быта. Показательно, что и в собственном драматургическом творчестве Лессинг пришел к тому, что старался отдалить защищаемые им благородные нравственные понятия от буржуазного быта, перенося конфликт в план морально-этический. Особенно наглядно это в «Эмилии Галотти». Лессинг свои идеалы не столько конкретизировал, воплощая их в образы героев, сколько

противопоставлял требования истинно человечной морали понятиям феодальным. Тогда эти идеалы выступали с самой положительной стороны. Этим он в значительной мере предопределил развитие немецкой классической трагедии, которая в целом чуждалась буржуазного быта, так как последователи Лессинга в не меньшей мере, чем он, ощущали, как принижаются просветительские идеалы погружением в мещанский быт. Если они и брали героев и ситуации из бюргерской среды, то освобождали их от своекорыстных интересов, превращая их в борцов за права и достоинство человека.

Таким образом, уже в период расцвета просветительской теории драмы выявляется противоречие между просветительскими идеалами и реальным буржуазным бытием эпохи. Только драматурги мещанства делали попытки использовать действительные мотивы, встречающиеся в буржуазном быту, в качестве материала для трагических произведений. Просветители-демократы делали попытки создания буржуазной трагедии, но очень быстро осознали, насколько это сковывает их. Поэтому наиболее значительные достижения драматургии XVIII века были не в сфере той драматургии, которая пыталась положительно решить проблемы буржуазного общественного развития и частного быта, а в произведениях, где основным содержанием становилось противопоставление свободолюбивых идеалов просветительства всей системе феодального гнета и унижения человека.

В теории и драме зрелого Просвещения эта проблема не была исчерпана. Она впоследствии встанет еще раз в эпоху буржуазной революции. Вместе с тем, и вопрос о бытовых реалистических элементах драмы также вскоре будет поднят и получит свое решение в теории и практике сентиментализма.

Глава 5

ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ В ОСВЕЩЕНИИ ИТАЛЬЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XVIII ВЕКА

§ 1. *Сочинения эстетиков и теоретиков*

Как известно, Италия первой возвестила кредо классицизма. Даже в эпоху развития искусства маньеризма и барокко [72], по крайней мере на словах, все писавшие о драме отдавали должное Аристотелю, Горацию и признавали совершенство древних авторов трагедий и комедий. Поэтому утверждение классицизма в Италии совершилось наиболее естественным образом. Но, конечно, становление просветительского классицизма не обошлось без полемики. Сторонники классицизма выступали против тех сторон драматургии XVII века, в которых они видели нарушение природы театра.

Лодовико Антонио Муратори в трактате «О совершенной итальянской поэзии» (1706) [73] ополчился против итальянской народной комедии, которая, по его словам, «... грешила против основных правил хорошего театра. Немалая часть этих комедий состоит сегодня из шутовских сцен и из грязных интриг, одним словом, из нагромождения смехотворных действий, в которых мы не находим и толики того правдоподобия, что так необходимо сюжету»[74]. Театр «попал в руки людей невежественных», процветающая в нем комедия «наносит серьезный ущерб нравам народа и целомудренным душам»[75].

Опираясь на критические замечания Буало о Мольере, Муратори обрушивается с упреками и на французского комедиографа: «Его театр — школа самого отвратительного волокитства, сопровождающегося тысячью ухищрений и коварств в любви; в его комедиях без конца высмеиваются заботы родителей о том, чтобы защитить своих детей от пороков...»[76]

---

[72] Очерк эстетической мысли рассматриваемого периода впервые на русском языке дан И. Голенищевым-Кутузовым в кн.: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. II, стр. 601—610; там же, стр. 668—670 — библиография по эстетике и теории литературы в Италии.

[73] Lodovico Antonio Muratori. Della perfetta poesia italiana, 1706.

[74] «Памятники мировой эстетической мысли», т. II, стр. 649.

[75] Там же.

[76] Там же.

Стремление превратить театр в школу добрых нравов владело и другим итальянским автором — Джан Винченцо Гравиной. В трактате «О поэтическом мышлении» (1708) Гравина со всей категоричностью ставит вопрос: «Для услаждения или для поучения была создана поэзия?» В древности, говорит он, не было разделения этих двух целей. Мудрец был «в одно и то же время философом, поэтом и музыкантом», разобщение и разделение этих профессий привело в дальнейшем каждую из них к ослаблению, ибо философ, лишенный инструмента поэзии, и поэт, лишенный музыкального инструмента, не могут ко всеобщей пользе свое доброе слово народу нести»[77].

Как и Муратори, Гравина жалуется на то, что театр утратил самое главное, когда лишился «поэтического красноречия и всякого философского смысла». Упреки адресованы как внешне красочной барочной драме и опере, так и импровизационной народной комедии.

Гравина—поклонник античности. Ее театр сочетал философию, поэзию и музыку. Общественная функция театра проявлялась уже в том, что, как он полагает, сатиры (то есть сатировские драмы) обличали «пороки и насилия власть имущих»[78]. В его понимании трагедия — это истинно философский жанр. Мудрецы древности, пишет он, дали народу трагедию «в виде реального действия, в котором более, чем в любой другой человеческой затее, проявляется сила и многообразие чувств и непостоянство судьбы и где красноречию отводится роль более важная и более пропорциональная искусству, разнообразию и благородству выражений». Поучительная роль драмы утверждается Гравиной как нечто безусловное. «Если свести трагедию к ее истинной идее, то она несет народу плоды философии и красноречия, исправляя его привычки и его речь...»[79] Такого рода нравоучительную драму Гравина противопоставляет драматургии развлекательной и не скрывает, что́ он имеет в виду: «В нашем театре, вместо того, чтобы воспитывать зрителя, трагедия разлагающе действует на него»[80]. Муратори и Гравина, выдвигая общественно-нравственные задачи театра, вместе с тем утверждали, что наиболее соответствуют его назначению те художественные формы, которые выработали классики.

С требованием реформы театра выступил также Луиджи Риккобони, автор книг «Об искусстве представления» (1725), «Исторические и критические размышления о различных европейских театрах» (1738) и «О реформе театра» (1743). Следуя за Муратори и Гравиной, он пишет: «Исправление нравов, внушение доброй морали, внедрение любви к добродетели — вот главные задачи пьес нового театра»[81].

---

[77] «Памятники мировой эстетической мысли», т. II, стр. 635—636.

[78] Там же.

[79] Там же, стр. 636—637.

[80] Там же, стр. 636.

[81] «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. II, стр. 193.

Выступления теоретиков, требовавших реформы театра, были направлены в особенности против импровизационной комедии (commedia dell'arte). «Первоначально она представляла собой явление типичное, национальное по своему характеру. На ней лежали догорающие отблески культуры Ренессанса, определившей лучшее, что в ней было: мирской дух, свободное отношение к миру, смелость в критике, высокая человечность. Преследования духовной и светской полиции постепенно вытеснили с итальянских подмостков выдающихся представителей комедии дель арте... Позднее, в силу сложившихся исторических условий, комедия масок стала превращаться в театр придворный, аристократический» [82]. Она перестала удовлетворять широкие слои зрителей как с идейной, так и с художественной стороны. Назрела потребность в театре иного характера. Это стало ясно как сторонникам академической драмы, так и тем, кто стремился к демократизации сценического искусства.

§ 2. *Гольдони как глашатай просветительского реализма*

Реформа, о которой мечтали некоторые теоретики, была осуществлена великим итальянским комедиографом Карло Гольдони. К мысли о необходимости преобразования театра его привела практическая деятельность. Он видел, что старая импровизационная манера исчерпала себя в художественном отношении. Главное же было в том, что она уже не отвечала новым идейным требованиям, которые буржуазная и демократическая публика стала предъявлять театру. От него ждали теперь ответа на волнующие общественные проблемы. Театр должен был примкнуть к той идеологической борьбе, которую передовые слои общества вели против феодальных пережитков за создание образцового буржуазно-демократического строя.

Театральная реформа Гольдони началась с изменений чисто сценического характера. «Изменение сценической техники было сознательным элементом реформы Гольдони. Ее бессознательная тенденция была гораздо шире самых широких театральных рамок»,— писал А. К. Дживелегов [83]. Реформа Гольдони возвращала итальянский театр на широкий путь реализма, она содействовала идейному обогащению сценического искусства.

Характеризуя деятельность Гольдони в этом направлении, тот же исследователь определил: «Основная его задача распадалась на два момента, тесно между собой связанных: пропаганду новых идей и изображение новых людей» [84].

---

[82] А. Дживелегов. Итальянская народная комедия. М., 1954, стр. 218.

[83] См. вступительную статью к кн.: Карло Гольдони. Комедии, т. I. М., 1933, стр. 21—22.

[84] Там же, стр. 22.

В 1738 году Гольдони, как он рассказывает об этом в своих «Мемуарах» (1787), имел возможность работать с хорошей труппой и решился на осуществление тех экспериментов, о которых он стал с некоторого времени мечтать. «Пришло, кажется, время, когда я могу попробовать осуществить давно намеченную реформу,— пишет Гольдони.— Да, я буду разрабатывать сюжеты, построенные на характерах; только они и являются источником хорошей комедии; именно с них начал свою деятельность великий Мольер, достигший такого совершенства...»[85] Как он постепенно осуществлял свои цели, Гольдони подробно рассказывает в мемуарах, раскрывая на ряде примеров, что главным было обращение к живым типам, вместо использования традиционных образов масок.

В 1750 году Гольдони поставил на сцене пьесу «Комический театр», которая была своего рода манифестом новой драмы. Он вложил в уста персонажей речи, выражавшие его взгляды по основным вопросам драмы и особенно о комедии.

Вот как характеризуется устами Ансельмо основная цель комедии: «Комедия была измышлена для исправления пороков, для осмеивания дурных нравов; и так как античная комедия именно эти цели и преследовала, то народ обсуждал их, находя в сценических характерах копии или с самих себя или с ближних своих. Когда комедии стали только смешными, с ними перестали считаться, потому, что в стремлении насмешить они допускали самые невероятные, самые звонкие глупости. Теперь же, когда комедии снова вылавливают свое существо из великого моря природы, зрителей хватает за сердце увлечение страстью или изображаемым характером: они уже разбираются в том, как выдержана страсть, хорошо ли наблюден и проведен характер»[86].

Как видим, проблема характера является для Гольдони центральной. Его внимание сосредоточено на ней, ибо именно характер имеет ключевое значение для решения всех главных вопросов просветительской реалистической комедии. Характер воплощает реальный жизненный тип, через него раскрываются нравы, страсти, пороки. Соответственным изображением всего этого театр достигнет своей нравственной цели.

Мольер, как мы знаем, был для Гольдони образцом комедиографа-реалиста. Но французская комедия, как она сложилась в XVII веке, уже не удовлетворяет Гольдони в полной мере. «Нельзя, чтобы во французских комедиях не было прекрасных, хорошо выдержанных характеров, чтобы они не умели ловко обращаться со страстями и чтобы их концепции не были остроумны, удачны и блестящи, но зрители этой страны довольствуются слишком малым. Французы строят свою комедию всего лишь на одном характере. Вокруг одной страсти, правда, хорошо разработанной и проведен-

[85] Мемуары Гольдони, т. I. М., 1933, стр. 364.
[86] К. Гольдони. Комедии, т. I, Пг., 1922, стр. 137.

ной, вращается целый ряд положений, которые силою выражения кажутся новыми»[87].

Односторонности, композиционной ограниченности французской комедии Гольдони противопоставляет комедию более широкого реалистического плана: «Наши итальянцы желают бóльшего. Они желают, чтобы главный характер был силен, оригинален и ясен, чтобы почти все, даже только эпизодические фигуры, тоже были, как-никак, характерами; чтобы завязка достаточно изобиловала случайностями и новизной. Они желают, чтобы мораль была пересыпана шутками и остротами. Желают финала неожиданного, но ясно вытекающего из всего хода комедии»[88].

Это целая программа, изложенная лаконично, но выразительно. Гольдони, как видим, настаивает, чтобы все персонажи были характерами. Он готов включить в комедию разнообразный жизненный материал,— таков источник «новизны», о которой он говорит. Развязка должна быть не условной, а тоже подсказанной жизненным сюжетом пьесы. Наконец, сухое морализаторство претит Гольдони, хотя нравственные задачи театра он ставит высоко.

В своей комедии Гольдони касается также пресловутого вопроса о правилах единства места и времени. При этом он замечает, что о комедии Аристотель вообще высказался кратко, и страницы, посвященные этому виду драмы, в его трактате являются «несовершенными». «В своей «Поэтике» он предписывает единство места лишь по отношению к трагедии, а о комедии не говорит ни слова,— прибегает Гольдони к уловке формального характера.— Некоторые утверждают, будто все, что он писал о трагедии, относится также и к комедии, и что если бы он закончил свой трактат о комедии, то предписал бы единство места и для нее. Но на это отвечают, что если бы Аристотель был еще жив, то он сам отказался бы от этого трудного правила, ибо из него родятся тысячи бессмыслиц, тысячи неточностей и нелепиц. Я различаю только два рода комедий: простую и комедию интриги. Комедия простая может иметь единство места, комедия интриги может иметь его лишь с натяжкою и неточностями. В старину не было тех удобств для перемены декораций, какими обладаем мы, вот почему и приходилось считаться с единством места. Мы соблюдаем единство места уже тем, что комедия происходит в одном и том же городе, еще более того, если в одном и том же доме; лишь бы не перескакивать из Неаполя в Кастилию, как это легко проделывали испанцы... Из всего этого я делаю вывод: если комедия может быть выполнена без натяжек и нелепостей с соблюдением единства места,— прекрасно; если ради единства места приходится вводить бессмыслицы,— лучше переменить место и соблюсти правила правдоподобия»[89].

---

[87] Там же, стр. 141.
[88] Там же, стр. 141—142.
[89] Там же, стр. 142—143.

Это высказывание не нуждается в комментариях. Оно свидетельствует о том, что стремление к жизненной правде помогает Гольдони преодолевать догматизм классицистской теории драмы. В своих мемуарах Гольдони еще раз возвращается к вопросу о единстве места и повторяет уже известные нам соображения по этому поводу [90].

Гольдони рассказал также о том, как он писал свои комедии. Сначала творческий процесс протекал у него сложно и складывался из четырех последовательных операций: «1) составление плана пьесы с разделением ее на три главные части: экспозицию, интригу и развязку; 2) разбивка действия на акты и сцены; 3) сочинение диалога наиболее важных сцен; 4) сочинение диалога всей пьесы в целом» [91]. Такой способ сочинения пьесы можно назвать механическим. Драматург следует определенной схеме композиции.

Однако Гольдони стал замечать, что, создавая диалог всей пьесы, он оказывался вынужденным менять и разбивку сюжета на акты, и сцены, и содержание диалога главных эпизодов. «Так как идеи находятся в тесной связи,— пишет Гольдони,— одна сцена влечет за собой другую, и случайно найденное словечко порождает новую мысль» [92]. Гольдони изменил свою творческую манеру: он перестал расчленять написание пьесы на отдельные задачи и свел все «операции» к одной: «Имея в голове план и разделение на три главные части, я сразу начинаю писать: «Действие первое, сцена первая», и так продолжаю до самого конца, руководствуясь правилом, что все линии должны привести к одной определенной точке, то есть к развязке пьесы, ее основному моменту, для которого все остальное служит подготовкой» [93].

Этот метод представляется более органическим. Обращение к нему тесно связано со стремлением к жизненной правде и естественности в развитии драматического действия.

Просветительский реализм Гольдони сыграл переломную роль в истории итальянской драмы. Театр, основанный на драматургии, победил импровизационный театр, жанр комедии масок был вытеснен реалистической комедией. Однако победа просветительского реализма не стала полной. У него оказался серьезный противник.

§ 3. *Гоцци — критик реализма Гольдони. Его драматургические принципы*

Театральная жизнь в Венеции XVIII века била ключом. Комедии Гольдони имели и подражателей и противников. Одно время серьезным соперником Гольдони оказался драматург Пьетро Кьяри,

[90] К. Гольдони. Мемуары, т. 2, стр. 29—30.
[91] Там же, стр. 361.
[92] Там же.
[93] Там же.

писавший пьесы в ответ чуть ли не на каждую комедию Гольдони. Хотя Кьяри претендовал на то, что именно он, а не Гольдони совершил театральную реформу, на самом деле он был писателем второго разряда. Он тяготел не столько к реализму, сколько к романтике.

Театралы Венеции разделились на гольдонистов и кьяристов. Полемика между ними приняла острый характер. На «Комический театр» Гольдони Кьяри ответил пьесой «Комический поэт», в которой выставлял свои заслуги перед итальянским театром. Одно время его сторонники стали получать явное преобладание. Но тут произошло событие, которое примирило обоих драматургов. Оба они подверглись критике, и перед лицом общего врага старый спор сразу был предан забвению.

Против них выступил Карло Гоцци, тогда еще не писавший пьес. Он был членом Академии Гранеллески, ставившей целью охрану чистоты итальянского литературного языка. С этой точки зрения, пьесы Гольдони и Кьяри давали поводы для критики, так как их комедийный язык содержал просторечия, диалектизмы и другие элементы, возмущавшие ревнителей чистоты языка.

Гоцци не ограничился только стилистикой этих драматургов. Он подверг критике всю их драматургическую практику. Сделано это было в пародийной форме. Гоцци написал памфлет — «Тартана влияний на високосный 1756 год», затем ряд сатирических стихотворений и юмористическую поэму «Причудница Марфиза» (1761—1768).

Свои взгляды на драму, как и критику Гольдони и Кьяри, Гоцци изложил в серьезной форме в двух сочинениях. Первое из них — «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок» (1772) — и второе — «Бесполезные мемуары» (1797).

Принципиальные соображения, побудившие его выступить против Гольдони и Кьяри, Гоцци изложил так: «Изменчивая мода, объявившая высшим законом свободную беспорядочность и творческий порыв, делала большие успехи, как мода очень удобная. Сбитые с толку, смущенные умы утратили всякое различие между хорошими и плохими писаниями и, по невежеству, одинаково рукоплескали как хорошему, так и дурному. Мало-помалу установилась всеобщая откровенная тривиальность и крикливая, темная напыщенность. Простая, культурная, разумная и естественная манера писать стала считаться расслабленностью и недостойной аффектацией.

Несчастная зараза распространилась с такой силой, что стали обращать внимание, расхваливать и рукоплескать произведениям доктора Карло Гольдони и аббата Пьетро Кьяри, которые прослыли прекрасными, оригинальными, неподражаемыми итальянскими писателями и вызвали недолговечную моду, содействовавшую окончательной гибели правильного и чистого литературного языка»[94].

---

[94] «Бесполезные мемуары»,— Цит. по кн.: «Хрестоматия...», т. 2, стр. 592.

Не отрицая таланта Гольдони, Гоцци считал, однако, что он писал слишком много и небрежно. По мнению Гоцци, Гольдони не обладал «... критической способностью рассудка отличать, просеивать и выбирать собранные им мысли... Он выставлял на сцене все истины, которые попадались ему под руку, грубо и дословно копируя действительность, а не подражая природе с изяществом, необходимым для писателя»[95]. Гоцци предъявляет Гольдони и моральные упреки: «Его комедии всегда отдают дурными нравами. Сладострастие и порок борются в них со скромностью и добродетелью, и нередко первые побеждают последних»[96].

Аристократ Гоцци недоволен тем, что Гольдони «нередко в своих комедиях... выводил подлинных дворян как достойный осмеяния образец порока и в противовес им выставлял разных плебеев как пример серьезности, добродетели и степенства». Гоцци находит комедии Гольдони хаотичными и композиционно неслаженными: «Многие его комедии представляют собой простое нагромождение сцен...»[97].

Критика Гоцци имеет четкую направленность. Ему претит демократический реализм Гольдони, он находит его пьесы недостаточно художественными. Гоцци считает большим грехом Гольдони и Кьяри то, что они «хотели задушить невинную итальянскую импровизированную комедию»[98].

Много страниц «Чистосердечного рассуждения» Гоцци посвятил народной импровизационной комедии, которую он противопоставляет комедии реалистической и бытовой. Имея в виду Гольдони и Кьяри, Гоцци пишет: «Кажется невероятным, что некоторые люди, которых в наше время считают писателями, не обращают внимания на то, как они смешны, заменяя свою обычную серьезность карикатурным гневом против Бригеллы, Панталоне, Доктора, Тартальи и Труффальдино... Мы слышим, как они в отчаянии утверждают, что благодаря новым талантливым реформаторам итальянского театра в Италии прекратили существование неуклюжие импровизированные комедии и упразднены маски; они утверждают это в то самое время, когда театр импровизированной комедии посещается больше всего и государи приглашают маски к своим дворам, чтобы развлечься»[99].

Гоцци видит в импровизированной комедии гордость Италии. Он ставит актеров-импровизаторов выше «импровизирующих поэтов». Кроме того, у него есть еще один аргумент: «Всякая писаная театральная пьеса через известный короткий промежуток времени непременно должна прийти в упадок. Подобного рода вещи всегда

---

[95] К. Гоцци. Чистосердечное рассуждение... — В кн.: К. Гоцци. Сказки для театра. М., 1956, стр. 65.

[96] Там же, стр. 65.

[97] Там же, стр. 65—66.

[98] «Бесполезные мемуары».— «Хрестоматия...», т. 2, стр. 597.

[99] К. Гоцци. Сказки для театра, стр. 40—41.

нуждались в обновлении или по крайней мере в некоторой внешней, хотя бы и обманной, новизне...»[100]

Иное дело импровизированная комедия. «Это волшебное чудовище исходит, может быть, из трехсот бесформенных сюжетов, заключающих в себе подбор самых сильных театральных положений, самых испытанных утонченных шуток, свойственных театру, неоспоримых по своему действию, испробованных и успешно повторявшихся. Она всегда остается постоянной, изменяясь лишь сообразно характеру своих исполнителей»[101].

Гоцци даже пускается в рассуждения исторического характера, чтобы доказать преимущества импровизированной комедии. Он оспаривает мнение, будто писаная комедия древнее импровизированной. Древнейшая комедия «скорее произошла от импровизации, чем от «предумышления»,— заявляет он... Импровизированная итальянская комедия, так называемая commedia dell'arte, очень стара и, конечно, старше правильной, писаной итальянской комедии»[102].

Гоцци переносит затем спор на современную почву, доказывая, что современная драматургия, в частности французская, которая была в большой чести у итальянцев, не имеет ни художественных, ни общественно-нравственных преимуществ перед импровизированной комедией. В особенности указывает он на «слезные мещанские драмы... В их обманчивой возвышенности скрыта змея, заставляющая ссылками на волнение души вводить новые слезные мещанские драмы с благородными страстями, переводимые и защищаемые... как орудие здравого нравственного воспитания»[103].

Здесь Гоцци окончательно поднимает забрало и откровенно говорит о том, что́ же ему не нравится в современной драме. Становится очевидным, что не нравится ему ее социальное содержание. «Искусная и хорошо построенная защита естественного права, изображение живыми красноречивыми чертами представителей власти, обманутых дурными советами и ставших вследствие этого деспотичными и неверными своему слову, называние предрассудками непоколебимых семейных устоев и законов, подчеркивание несправедливого распределения прав, бесчеловечной жестокости отцов, поощрение свободы мыслей и действий, наконец, распространение скрытого и остроумного нечестия, вызывая *волнение души игрой благородных страстей*, — вот та возвышенность, которую я презираю, и то народное воспитание, которое считаю нежелательным»[104]. Идейное содержание таких пьес, по мнению Гоцци, возбуждает зрителей «против подчинения мудрым законам, продиктованным долгим опытом; уничтожает необходимую субординацию в дочерях,

---

[100] Там же, стр. 42.
[101] Там же, стр. 43.
[102] Там же, стр. 44—45.
[103] Там же, стр. 52.
[104] Там же, стр. 52.

сыновьях, женах, слугах и подданных; разрушает возвышенный и полезнейший образ религии и страх перед невидимым карающим судьей, вызывает неравные, непредвиденные браки, расшатывающие основы семейственности, прискорбные самоубийства, убийства и даже участившиеся в наше время отвратительные покушения на священную жизнь судей и монархов»[105].

Осудив таким образом демократическую просветительскую идеологию, отвергавшую сословные предрассудки, выказав себя защитником существующих порядков, Гоцци тут же излагает свою позитивную программу: «Воспитание низших классов... заключается в религии, усердном и честном занятии своим ремеслом, слепом повиновении своему государю и преклонении главы перед прекрасным порядком общественной субординации...»[106].

Все это не оставляет никаких сомнений относительно охранительно-консервативных общественных позиций Гоцци. Однако, при всем своем стремлении защитить существующие феодальные сословные привилегии, Гоцци был не чужд некоторого народолюбия, но оно у него имело явный патриархально-консервативный характер.

Как бы то ни было, остается фактом, что именно аристократ Гоцци выступил с защитой традиционного народного театра — театра импровизации. Желая способствовать его возрождению, он написал свои «Сказки для театра». Они явились плодом тщательной творческой работы, ибо Гоцци стремился «сделать из них произведения, достойные публики, ввести в них интригу, придумать сильно драматические ситуации, придать им оттенок истины, сочинить подходящие ясные аллегории, снабдить их остротами, шутками, критикой нравов, возможным красноречием и прочими необходимыми подробностями, придающими сказке характер правдоподобия и способность держать в напряженном внимании аудиторию, безразлично, ученую или необразованную, и в течение трех часов заставить ее терпеливо слушать и выражать свое одобрение»[107].

Гоцци подчеркивал, что избранный им шутливый тон отнюдь не означал отсутствия серьезности намерений: «Проницательные люди легко могут убедиться в том, что я часто в шутливой форме затрагивал самые важные и серьезные вопросы... Шутливый, насмешливый тон, если только он удается благодаря какой-то допускаемой всеми привилегии свободы, заставляет людей встряхнуться и по крайней мере побуждает их внимательно читать; потому-то я и хочу заручиться его полезным действием»[108].

Отметим, наконец, также и то, что Гоцци заявил о необязательности классицистских правил единств. Возникнув в древности, эти правила имели тогда цель: «создавать произведения, в которых правдоподобие и связь между частями достигли бы полнейшей гар-

[105] К. Гоцци. Указ. соч., стр. 52
[106] Там же, стр. 53.
[107] Там же, стр. 72.
[108] Там же.

монии, цельности и пропорциональности». Но с течением времени они оказались стесняющими, вынуждая авторов наполнять произведения нелепостями, чтобы вогнать драматическое действие в узкие рамки. «Испанцы, англичане, итальянцы, желая идти навстречу публике, первые освободились от этих уз. Более тонкие французы сумели дольше сохранить эти правила, но теперь и они уже не придерживаются их... В нынешних французских пьесах мы уже видим залы, тюрьму, сад, парк, ограду, храм, площадь с мостом и различные другие перемены места в одной и той же пьесе».

Если брать только декларации, то Гольдони, пожалуй, выглядит писателем более привлекательным, чем Гоцци, особенно в части, касающейся общественно-политических взглядов. Но о писателях надо судить в первую очередь по их творчеству. Сопоставление пьес обоих авторов показывает, что каждый имеет свои достоинства. История театра решила спор между Гольдони и Гоцци, признав обоих драматургов мастерами большого, хотя и разного по духу искусства. Комедии Гольдони и сказки Гоцци живут на сцене и в наше время. Как показывают постановки современного итальянского театра, комедии Гольдони значительно выигрывают и утрачивают бытовую буржуазную тяжеловесность, когда в исполнение их вводятся элементы живой игры импровизационной комедии масок.

Глава 6

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ КЛАССИЦИЗМ И МЕЩАНСКАЯ ДРАМА В РОССИИ XVIII ВЕКА

§ 1. *Просветительский классицизм в России от Сумарокова до Крылова* [109]

Русская народная драма, как известно, не переросла средневековых рамок. Будучи в свое время явлением передовой демократической культуры, она и в XVII веке, в силу исторических условий, сложившихся в России, оставалась на уровне, близком к тому, на каком она была в предшествующие столетия. Попытки Петра I создать русский национальный театр далеко не сразу принесли результаты.

Первые ростки нового понимания драмы можно увидеть в теоретических высказываниях и драматургическом творчестве Феофана Прокоповича. В 1704 году он читал лекции по поэтике в Киевской духовной академии. Эти лекции распространялись в рукописных копиях. Правда, будучи написаны по-латыни, его теоретические сочинения могли быть доступны лишь узкому кругу читателей. Они были напечатаны лишь в 1786 году [110].

Феофан Прокопович знаком с теоретическими сочинениями некоторых основоположников классицизма, знает античную драматургию и считает, как это было принято тогда, что образцом в трагедии должен служить Сенека, а в комедии — Плавт и Теренций. Сторонник классических единств, Ф. Прокопович писал: «в трагедии не должно представлять в действии целую жизнь какого-нибудь человека, а также одно деяние, окончившееся в течение многих месяцев или лет, но только такое одно действие, которое произошло или могло произойти в течение двух или по крайней мере трех

[109] «История русской литературы», т. 3, 4. М.—Л., Изд-во, АН СССР, 1941, 1947; История русской критики, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958; История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. М., Изд-во АН СССР, 1963 (раздел «Россия XVII и XVIII веков», глава о театре, написанная Т. Родиной), стр. 369—397; Г. Гуковский. Русская литература XVIII века. М., 1939; Д. Благой. История русской литературы XVIII века, изд. 4-е. М., 1960; В. Всеволодский-Гернгросс. Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957; Б. Асеев. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958.

[110] De arte poetica libri; De arte rhetorica libri; перевод поэтики см. в кн.: Ф. Прокопович. Сочинения. Под ред. И. П. Еремина. Л., 1961.

дней»[111]. Прокопович излагает также правила, связанные с декорумом, требует, чтобы речи персонажей соответствовали их званию, запрещает непристойности. Свои теоретические принципы Феофан Прокопович применил в написанной им самим драме «Владимир» (1705), которая, по мнению знатоков, является лучшей из русских школьных драм. Соблюдая единство действия и места, Прокопович, однако, несколько отклонился от строгой классицистской догмы, создав «трагедокомедию». Сам он писал, что в его пьесе «вещи смешные и забавные перемешиваются с серьезными и печальными и лица низкие со знаменитыми»[112]. По-видимому, следует признать правильным мнение Т. Родиной о том, что взгляды и драматургия Ф. Прокоповича являются переходными от барокко к классицизму [113].

Вопросов драматургии более или менее подробно касались писатели, утверждавшие классицистскую теорию литературы в средние десятилетия XVIII века.

Разрабатывая теорию трех стилей, М. В. Ломоносов особо указывал, каким языком следует писать пьесы. В целом он сторонник «среднего стиля» как наиболее общедоступного, но для комедии допускает стиль низкий. В трагедии рекомендуется применение высокого стиля.

В. К. Тредиаковский, неоднократно касавшийся в своих сочинениях вопросов театра, написал «Рассуждение о комедии вообще», посвященное античной драматургии, но содержащее отдельные мысли относительно природы театра в целом, о назначении театра как воспитателя правильных нравственных понятий.

Теоретической декларацией классицизма в России была «Эпистола о стихотворстве», написанная А. П. Сумароковым в 1747 году. Сумароков ставит перед драмой и театром большие нравственно-воспитательные задачи. Пьеса должна воздействовать на сознание зрителей, на их разум. Драматург должен «смотрителей своих чрез действо ум тронуть». Как и все классицисты, Сумароков требует, чтобы соблюдалось «различие родов», и решительно не допускает смешения комического и трагического. В драме должно быть единство действия, которое обеспечивает единство впечатления, тогда как раздвоение интереса «смотрителей» ведет к утрате силы воздействия на них:

Не представляй двух действ к смешению мне дум;
Смотритель к одному свой устремляет ум...

Настаивает он также на соблюдении единства времени, считая его естественным законом, применение которого придает правдо-

---

[111] Ф. Прокопович. Сочинения, стр. 435.

[112] В. Всеволодский-Гернгросс. Русский театр от истоков до середины XVIII века, стр. 138.

[113] История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века, стр. 373.

подобие действию. Он поучает автора:

Не тщись глаза и слух различием прельстить
И бытие трех лет мне в три часа вместить.
Старайся мне в игре часами мерить;
Чтоб, я забывшися, возмог тебе поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившесь бытие...

Столь же категоричен Сумароков и в требовании соблюдения единства места, ибо и в нем он видит разумное начало — соответствие реальности; ведь зритель будто бы не может примириться с постоянными переменами места действия.

Не сделай трудности и место мне своим,
Чтоб мне театр твой зря имеючи на Рим,
Не полететь в Москву, а из Москвы к Пекину;
Всмотряся в Рим, я Рим так скоро не покину.

Как и в ряде других стран Европы, усвоение рационалистических правил поэтики классицизма было первой ступенью в формировании драматического искусства, одновременно реалистического и нравоучительного.

Значение классицистского этапа русской литературы и драмы получило верное, на наш взгляд, определение у советского литературоведа Г. Гуковского, который писал: «Сумароков и вообще русские поэты середины XVIII века включились в общеевропейское движение классицизма и приняли его принципы не случайно. Во-первых, усваивая принципы классицизма, русская литература оказывалась наследницей наиболее зрелых достижений Запада, становилась на один уровень с самыми передовыми литературами мира. Во-вторых, классицизм вполне соответствовал по своим идейным установкам основному направлению, указанному русской культуре всем историческим путем России с начала XVIII века; именно культ общественного государственного долга, подчинение частного, личного интересам страны и разума, столь характерные для классицизма на всех его стадиях, был близок передовым людям России, воспитанным жертвами, усилиями и победами петровского времени. С другой стороны, классицизм учил, анализируя человека вообще, идеал человека, воспитывать людей в духе этого идеала; эта задача подчинения душевной жизни человека идеалу разума и культуры стояла весьма отчетливо перед русскими писателями; устроив удовлетворительно внешнее положение своего государства, отвоевав ему почетное место в Европе, они с особым усердием обратились к задаче воспитания граждан новой России и в их политическом бытии и в их частных, интимных отношениях»[114].

[114] Г. Гуковский. Русская литература XVIII века. М., 1939, стр. 126.

Приобщение к классицизму было частным выражением того факта, что выдвижение России в качестве крупнейшей мировой державы клало конец ее оторванности и обособлению от остальной европейской культуры. Русские люди, как пишет Гуковский, обретали «общий язык с лучшими людьми мира», а для этого «необходимо было принять и тот стиль, тот художественный метод, который стал стилем и методом всей европейской литературы»[115],— то есть стиль и метод классицизма.

Тот же исследователь справедливо отмечает, что освоение русскими писателями принципов классицизма отнюдь не означало отказа от национальной самобытности. «Русский классицизм был включен в общеевропейское литературное движение как классицизм, но он вошел в него именно как русский, своеобразный, национальный отряд литературы классицизма» [116].

В развитии русского классицизма были свои стадии. Сумароков представлял начальный этап теории классицизма. Он стремился сделать жанр трагедии носителем передовых идей. Дальнейшее развитие просветительского реализма связано с перенесением центра тяжести в жанр сатирической комедии. Начало этому положил Княжнин, но вершиной просветительства в русской драме XVIII века было творчество Д. И. Фонвизина. Его комедии «Бригадир» и «Недоросль» открывают совершенно новую линию в развитии русской литературы и драмы. «Фонвизиным,— писал М. Горький,— начата великолепнейшая и, может быть, наиболее социально плодотворная линия русской литературы — линия обличительно-реалистическая...»[117]

Сатирическая комедиография Фонвизина находится примерно в таком же отношении к классицизму, в каком находились по отношению к нему комедии Мольера. Главное в этих произведениях не то, что здесь соблюдены правила поэтики классицизма, а то, что благодаря большей свободе, допускавшейся в «низком» жанре комедии, писатели могли ближе подойти к подлинной жизни и создать образцовые реалистические произведения.

В 1770-е годы в журналах Н. И. Новикова все чаще появляются заметки о театре, и это кладет начало русской театральной критике просветительского направления. Особенно большое значение для русской драмы XVIII века имела критическая деятельность И. А. Крылова, который и сам был, как известно, драматургом. В журналах «Почта духов» (1789) и «Санкт-Петербургский Меркурий» (1793) Крылов неоднократно касался вопросов драматургии, главным образом с целью утверждения жизненной правды. Оставаясь еще на позициях классицизма, Крылов, не затрагивая его основополагающих единств, вместе с тем осмеивал всякую искусственность, которой было так много в трагедиях классицистов.

[115] Там же.

[116] Там же, стр. 126—127.

[117] М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 25.

В одной из рецензий, разбирая незначительную пьесу, Крылов выразил свое понимание законов драмы. Следовать природе — вот первый закон, закон, трактуемый Крыловым в духе реализма: «Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо на своем месте. Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы» [118].

Крылов, естественно, был сторонником драмы нравоучительной. Но откровенный дидактизм ему претил: «На театре должно нравоучение извлекаться из действия. Пусть говорит философ, сколь недостойно питать в сердце зависть к счастью ближнего; сколь вредна страсть сил в общежитии, сколь пагубна в сильных людях; пусть истощает все риторические украшения, дабы сделать отвратительное изображение сей страсти: я буду восхищен и тронут его красноречием; но драматический автор должен мне показать завидливого, коего ритор сделал описание,— он должен придать ему такое действие и оттенки, которые бы, без помощи его слова, заставили меня ненавидеть это лицо, а с ним вместе и пагубную страсть, в нем образованную» [119].

Крылов против введения фигур резонеров, против появления в драме персонажей, не связанных с действием. Он настаивает на естественном развитии фабулы и осуждает нарочитую запутанность действия, создаваемую для того, чтобы заинтриговать зрителей. «Никогда хитрость достигнуть к цели не должна быть труднее препятств, к тому противоположных. А еще более никогда не должно употреблять тем большей хитрости, где нет больших препятств, которые бы ее оправдывали» [120].

Мы видим, таким образом, как в недрах просветительского классицизма начинает формироваться теория реалистической драмы, получившая в XIX веке такое значительное развитие в России.

§ 2. *В. И. Лукин и теория мещанской драмы в России*

Интересно отметить, что даже в такой стране, как Россия, значительно отставшей в своем социально-политическом развитии от тех стран Европы, где капитализм уже стал важной силой в общественном производстве, появляются тенденции к созданию своей буржуазной драматургии. Эта тенденция получила свое выражение в драматическом творчестве и теоретических высказываниях Владимира Игнатьевича Лукина (1737—1794). Мелкий чиновник, В. Лукин относился к группе общественных и литературных деятелей, выражавших интересы той своеобразной среды, которая, не будучи буржуазной в том смысле, в каком мы применяем это слово по отношению к Англии или Франции XVIII века, все же по существу

[118] И. А. Крылов. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 399.
[119] Там же.
[120] Там же, стр. 410.

принадлежала именно к возникавшим в России буржуазным элементам общества. Эта группа литераторов проявляла особый интерес к тогдашней английской и французской драме. В нее входили, помимо Лукина, И. П. Елагин, Б. Е. Ельчанинов. В молодые годы к ним примыкал Фонвизин. Все они занимались переводами произведений французской драматургии — Детуша, Лашоссе, Дидро, Грессе. В поле их внимания попал также датский драматург Л. Хольберг.

Лукин с самого начала занял позицию, враждебную Сумарокову и его школе. Для него Сумароков был глашатаем классицизма, с одной стороны, а с другой — он видел в нем писателя, сохранявшего элементы простонародных «игрищ» древней допетровской Руси, представлявшихся ему ненужной архаикой. Сам Лукин ориентировался на послеклассицистскую драматургию XVIII века. Его пьесы не были оригинальны. Как правило, они представляли собой переделки произведений французских драматургов.

На первый взгляд может показаться, что между Лукиным и классицистами, принадлежавшими к школе Сумарокова, не должно было быть никакой разницы, ибо те так же, как и Лукин, весьма часто переводили произведения французских драматургов. Однако именно в вопросе о том, как приспосабливать для русской сцены произведения иностранных писателей, и проявилось отличие позиций Лукина от позиций сумароковской школы.

Лукин упрекал Сумарокова и его последователей за то, что они, приспосабливая для русской сцены пьесы иностранных авторов, совершенно не считались с тем, насколько изображаемое в этих произведениях соответствует понятиям и нравам русской публики.

Свои взгляды Лукин высказывал в предисловиях к пьесам, которые превращались у него в небольшие рассуждения теоретического и полемического характера.

Лукин жалуется на то, что публика смеется в театре, не задаваясь вопросом: «свойственная ли нашим нравам комедия представляется, или и виду сходствия не имеющая». Например, он возмущается публикой, которая смеется на представлении «Брака поневоле» Мольера. Его удивляет, чему смеется публика при виде педанта, когда «большая часть из них не знает истинного, слова педант, понятия; и когда им сие неизвестно, то уже кольми паче не ведомы им латинские речения и наименования наук, в речь Панкратову вплетенные»[121]. Смеется он и над тем, что публике преподносят пьесу, в которой русский подьячий приходит в дом и спрашивает: «Здесь ли имеется квартира господина Оронта? — Здесь, скажут ему: да чего же ты от него хочешь? — Свадебной написать контракт, скажет в ответ подьячий. Сие вскружит у знающего зрителя голову. В подлинной русской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта подьячему вовсе не свойственно».

[121] В. И. Лукин, Б. Е. Ельчанинов. Сочинения и переводы. Предисловие А. Н. Пыпина. СПб., 1868, стр. 52.

Лукин декларирует в предисловии к «Моту, любовью исправленному», что он взялся за перо, «следуя единому только сердечному побуждению, которое заставляет меня искать осмеянием пороков и своего собственного в добродетели удовольствования и пользы моим согражданам, доставляя им невинное и забавное времени провождение»[122]. Утверждая поучительность задачей комедии, Лукин вместе с тем подчеркивает и ее развлекательный характер. Заимствовав сюжет, он переделывает его. При этом специально оговаривает, что он различает два вида переводов: переделку и подражание. «Подражать и переделывать, великая разница,— пишет он.— Подражать, значит брать или характер, или некоторую часть содержания, или нечто весьма малое и отделенное и так несколько заимствовать; а переделывать значит нечто включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонять на наши нравы»[123].

Лукин принципиальный сторонник таких переделок, ибо от этого, по его мнению, зависит действенность драмы. «Мне всегда несвойственно казалось,— пишет он,— слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые долженствуют изображением *наших нравов* исправлять не только общие всего света, но более *участные нашего народа пороки*; и неоднократно слыхал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по нескольку на наши нравы походящие, называются в представлении *Клитандром*, *Дорантом*, *Цитадиною* и *Кладиною* и говорят речи, не *наши поведения знаменующие*. Негодование сих зрителей давно почитал я правильным»[124].

Мы видим, таким образом, что Лукин борется за приближение драмы к понятиям, связанным с русской жизнью. Он утверждает также необходимость придания характерам чисто русских национальных черт и, наконец, использования богатств народного языка. Лукин считает, что «надлежит в русском быть чему ни есть русскому»[125], но вместе с тем, как уже было сказано, он решительно против возвращения к традициям русского народного театра у других народов. Он так и пишет: «Заимствовать необходимо надлежит; мы на то рождены...»[126] Уже это противоречие — с одной стороны, стремление приблизить театр к народным и национальным интересам, а с другой, ориентировка на иностранные образцы — указывает нам на то, что своеобразие позиций Лукина объяснялось условиями русской жизни того времени. Типично буржуазные конфликты, вполне уместные в драматургии Англии или Франции, еще не стали для России столь характерными, хотя, по-видимому, и в русской жизни уже назревали эти конфликты, предвосхищением чего и явилась драматургия Лукина.

---

[122] Там же, стр. 6.
[123] Там же, стр. 48.
[124] Там же, стр. 49.
[125] Там же, стр. 58.
[126] Там же, стр. 57.

Глава 7

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ КЛАССИЦИЗМ В ДАНИИ. Л. ХОЛЬБЕРГ

Одним из наиболее знаменитых писателей XVIII века был Лудвиг Хольберг, основоположник новой датской литературы и театра. Его драматургическая деятельность приходится в основном на вторую четверть XVIII столетия. Создатель национального репертуара датского театра, Хольберг пользовался широкой известностью за пределами своей страны — во Франции, Италии, Германии, России, где его переводили и ставили на сцене.

Писатель универсального характера, Хольберг оставил ряд суждений о драме, содержащиеся преимущественно в его «Письмах» (5 томов., последний том вышел посмертно в 1754 году). Хольберг был большим знатоком античной комедии, но его кумиром и образцом являлся Мольер. Он осуждал современных ему французских комедиографов, утративших сатирическую остроту и нравоучительность Мольера (см. его 113-е письмо).

Хольбергу приходилось выступать в обстановке всеобщего преклонения образованных слоев датского общества перед всем французским. Высоко ценя подлинную культуру Франции, он решительно отвергал слепое восхищение всем чужеземным и воспитывал своих читателей и зрителей в духе уважения и интереса к прошлому и настоящему своей страны.

Он, видимо, хорошо усвоил мнение Мольера о значении правил для драматургического творчества. Подобно великому французскому комедиографу, Хольберг не считал, что следование правилам должно быть безоговорочным. Цель драматурга не в том, чтобы выполнять предписания теоретиков драмы, а в том, чтобы создавать произведения, отвечающие интересам и вкусам зрителей. Одно дело — правила, другое — сценичность пьесы. «Опыт ведь уже часто показывал, что комедия, хотя и написанная по всем академическим правилам, все же может не заслуживать названия комедии. А наряду с этим некоторые пьесы, кажущиеся плохими и неинтересными в чтении, нередко производят большое впечатление, когда видишь их поставленными на сцене» [127].

[127] Цит. по немецкому переводу.: L. Holberg, Briefe, B. 3, 1763, S. 42.

Исследователь творчества Хольберга А. Гозенпуд пишет: «Поэтика датского драматурга сформировалась под воздействием классицизма. Но из трех единств он стремился сохранить верность только единству времени. Для Хольберга-мыслителя, прошедшего школу Бейля, категория времени была главной в применении к искусству театра. Он стремился добиться максимального сближения театрального и житейского времени»[128]. Хольберг преодолевал традиции народного театра, в котором, как известно, допускались большие вольности в отношении времени действия. В пьесе «Улисс» А. Хольберг пародировал ту трактовку времени, которая допускалась на народной сцене. Изображая возвращение Одиссея на родину, длящееся сорок лет, Хольберг строит действие так, что «месяцы и годы проходят в течение секунд, и сами действующие лица не перестают этому удивляться»[129]. Некоторые из комических эффектов пьесы построены на несуразностях, происходящих от пренебрежения к счету времени.

Вопросам языка комедии Хольберг уделял особенно большое внимание. В 28-м письме он выступает против обычая писать комедии в стихах. Что из того, что так сочиняли свои комедии французы и даже сам Мольер! Хольберг считает «доказательством хорошего и естественного вкуса датской нации» то, что публике нравятся комедии, написанные прозой, «ибо ничто не может быть более безрассудным, чем облекать в стихи и рифмы разговоры, которые происходят в повседневной жизни»[130].

Чопорная публика часто сетовала на грубость речей в комедиях Гольберга. Драматург не оправдывал скабрезностей, но в ряде писем решительно отстаивал право вводить в речи персонажей просторечия и обороты, казавшиеся грубыми светским пуристам.

Нововведение Хольберга в отношении языка комедий имело большое значение. Оно сыграло важную роль в том, что проза постепенно вытеснила в XVIII веке стихотворную речь из комедий.

---

[128] А. Гозенпуд, Л. Хольберг. В кн.: Л. Хольберг. Комедии. Л.—М., 1957, стр. 15.
[129] Там же.
[130] L. Holberg. Op. cit., S. 138.

Часть 6

МЕЖДУ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИМ РЕАЛИЗМОМ И РОМАНТИЗМОМ

Глава 1

ТЕОРИЯ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА В АНГЛИИ И ФРАНЦИИ

§ 1. *Продолжатели просветительства во Франции*

Последние десятилетия XVIII века ознаменовались распадом просветительской теории драмы в том виде, в каком ее сформулировали Дидро и Лессинг, главные теоретики просветительского реализма. Причиной этого были социальные движения накануне и во время первой буржуазной революции во Франции, когда общественные противоречия достигли высшего предела. Борьба идей, отражавшая переплетение социально-политических противоречий этого времени, получила выражение и в теории драмы, где разные течения по-своему формулировали понимание общественных задач театра. Различия в позициях теоретиков обусловливались в первую очередь социальными противоречиями, но эти различия еще усугублялись особенностями национального развития той или иной страны.

В драме, в теоретической литературе, посвященной ей, а также в критике драматических произведений конца XVIII века мы наблюдаем следующие течения. Еще сохраняются приверженцы просветительского классицизма. Пожалуй, наиболее ортодоксальным сторонником этой концепции был Лагарп (1739—1803). Современник французской буржуазной революции, он изложил свои позиции в «Курсе древней и современной литературы», известном также под названием «Лицей» (начало публикации — 1799) [1]. Лагарп в основном следовал взглядам Вольтера на драму, и творчество великого просветительского классициста превозносится им как лучший образец высокой идейности и хорошего вкуса. Отрицательное отношение Лагарпа к Шекспиру также характеризует его как последователя вольтеровского просветительского классицизма.

Мармонтель (1723—1799) продолжал линию теоретической мысли, начатую Дидро. Ему принадлежит большинство статей о литературе и драме в «Энциклопедии» Дидро. Впоследствии Мармон-

[1] Jean Francois de la Harpe. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris (1799—1805). Русский перевод: Ф. Лагарп. Ликей, или Круг словесности древней и новой, 5 т. СПб., 1810—1814.

тель собрал их и издал отдельной книгой под названием «Элементы литературы» [2]. Великолепный систематизатор, он, однако, не отличался оригинальностью идей и даже не во всем до конца следовал за Дидро, сохраняя приверженность к классицистской просветительской драме, хотя вместе с тем поддерживал Дидро в его теории средних жанров.

К Дидро был близок и Фридрих Мельхиор Гримм (1723—1807), известный автор «Литературной корреспонденции» [3], листков, которые он в период между 1753—1763 годами рассылал ограниченному кругу подписчиков, преимущественно из числа просвещенной знати и венценосцев; среди них были русская императрица Екатерина II, шведская королева и король Польши. Близость Гримма к взглядам Дидро была такова, что его можно назвать пропагандистом теории последнего.

Взгляды близкие к Дидро развивал в «Рассуждении о серьезном жанре» (1767) Бомарше. Однако практическое применение этой теории в драме «Евгения» было еще менее удачным, чем пьесы Дидро. Бомарше обратился после этого к комедии и создал «Севильский цырюльник» (1775) и «Женитьбу Фигаро» (1784). Он сопроводил их предисловиями, но теоретические высказывания Бомарше не столь оригинальны и менее значительны, чем его комедийные шедевры, воплотившие в высокохудожественной форме социальные, этические и эстетические идеи Просвещения.

§ 2. *Формирование теории сентиментализма в Англии*

Во второй половине XVIII века возникает движение сентиментализма, означавшее новый этап в развитии просветительской мысли. Это движение в основе своей также было буржуазно-демократическим и антифеодальным, как и просветительское. Более того, можно говорить о том, что сентиментализм представлял собой наиболее левое демократическое течение в просветительстве, отражавшее максимальное обострение общественных противоречий в период, предшествовавший первой буржуазной революции во Франции. Правда, и в самом сентиментализме были отдельные проявления буржуазно-умеренных взглядов на общественную жизнь, что особенно сказывалось в Англии, но как правило сентиментализм отличался именно дальнейшим углублением демократизма в просветительской идеологии.

Свое общефилософское обоснование литературная и драматическая теория сентиментализма получила первоначально в Англии. Зачатки этой теории были уже у шотландского философа Ф. Хатче-

[2] Jean Francois Marmontel. Eléments de littérature. Paris, 1787.

[3] Frédéric-Melchior Baron de Grimm. Correspondance littéraire, philosophique et critique. Paris, 1812.

сона, который в своем «Исследовании о происхождении наших идей о красоте и добродетели» (1725) [4] трансформирует классицистское понятие хорошего вкуса, рассматривая его как проявление внутреннего чувства. Еще дальше пошел известный философ Давид Юм, который в трактате о «Норме вкуса» (1757) [5] становится на точку зрения, что вкус формируется чувством, и всякое чувство для него является правомерным. Вкус поэтому есть выражение субъективного восприятия и оценки явлений. Для того чтобы избежать крайнего субъективизма, Юм, однако, указывает, что ввиду общности человеческой природы существуют и основания для общности вкуса в оценке произведений искусства.

Эдмунд Берк стремился в своем «Философском исследовании происхождения наших идей о возвышенном и прекрасном» (1757) [6] примирить чувство и суждение как два равноценных и связанных друг с другом фактора, влияющие на оценку художественных произведений. Это, в частности, сказалось в его суждении о трагедии. Бедствия, происходящие в действительности, вызывают наше сочувствие к пострадавшим. Иное дело — изображение несчастий в произведении искусства: «Давно уже замечено, что предметы, которые неприятно потрясли бы нас в действительности, могут явиться источником высших наслаждений, будучи представлены в виде трагедии...» [7]

Двойственность восприятия художественного произведения заключается в том, что наслаждение, получаемое при этом, «... не бывает настолько совершенным, чтобы мы не заметили, что оно (изображение.— *А. А.*) есть подражание... Однако, я думаю, мы очень ошибемся, если припишем сколько-нибудь значительную часть удовольствия от трагедии тому соображению, что трагедия есть обман, а ее представление не содержит ничего действительного. Чем больше приближается она к действительности и заставляет нас забывать о вымысле, тем совершеннее ее воздействие» [8]. Однако, по мнению Берка, действительное происшествие всегда производит более сильное впечатление, чем его изображение на сцене. Если во время самого блестящего представления трагедии объявить, что на соседней площади собираются казнить высокопоставленного государственного преступника, в мгновение ока театр опустеет.

Толпа будет испытывать сочувствие казнимому, а симпатия к реальному человеку всегда сильнее удовольствия от художественного произведения.

---

[4] Francis Hutcheson. An Inquiry into the Origin of our Ideas of Beauty and Virtue. London, 1725.

[5] David Hume. Of the Standard of Taste (1757), in: Essays, Moral, Political and Literary. London, 1903.

[6] Edmund Burke. A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London, 1757.

[7] Цит. по кн.: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 2. М., 1965, стр. 106.

[8] Там же, стр. 108.

Вскоре после Берка Александр Джерард в «Опыте о вкусе (1759)[9] утверждает, что основой вкуса являются чувства, и в первую очередь чувства возвышенного, красоты, гармонии.

Наиболее полное выражение литературная теория сентиментализма получает у Эдуарда Юнга в его «Предположениях об оригинальном творчестве» (1759)[10]. Юнг отказывается считать «правила» основой хорошего вкуса. Всякое художественное произведение, по его мнению, есть продукт индивидуального творчества, и критерий художественности устанавливается самим творцом. Когда древние создавали свои произведения, они не подражали никому, у них не было заранее данных правил. Художники античности сами вырабатывали творческие принципы, положенные ими в основу своих произведений. Истинное творчество не может основываться на подражании каким бы то ни было прекрасным образцам. Каждый художник сам создает образцы искусства.

В природе существует такое явление, как гений, и он является той силой, которая творит новое в искусстве. Творческое воображение гения является высшим законом в искусстве. Гений вправе создавать произведения, совершенно непохожие на все, что существовало прежде. Именно способность создавать совершенно новое и является признаком гениальности. Это не значит, что в искусстве может царить полнейший произвол. Гений есть воплощение естественных стремлений человеческой природы, достигших своего высшего развития.

Произведение искусства возникает в результате духовной деятельности художника, а эта последняя подчиняется законам природы. Процесс творчества может быть неосознанным, ибо художником руководят его чувства и в особенности воображение. Творческий акт подобен биологическому развитию и росту. Посягать на него, применяя для его оценки рассудочные мерки, значит не понимать природы искусства.

В своих конкретных оценках Юнг отнюдь не выступает как противник древних авторов, в которых он видит тоже гениев, выросших в условиях своего времени и своей страны. Но, с другой стороны, такой художник, как Шекспир, для него является оригинальным гением, и его надо мерить не тем, насколько он похож на древних, сколько тем, насколько он самобытен и выражает иную природу, чем та, которая проявилась в искусстве античности.

Юнг наносит сокрушительнейший удар по одному из кардинальных положений теории классицизма — по принципу подражания древним. Не подражание, а оригинальность является первейшим свидетельством дарования художника.

Взгляды Юнга оказали большое влияние на всю эстетическую мысль второй половины XVIII века. Он первый с наибольшей яс-

---

[9] Alexander Gerard. An Essay on Taste. London, 1759.

[10] Edward Young. Conjectures on Original Composition. London, 1759.

ностью и решительностью обосновал необходимость полного разрыва с традиционным преклонением перед образцами «хорошего вкуса». Его апология чувства, художественной индивидуальности и его концепция гениальности легли в основу литературной и драматической теории сентиментализма.

§ 3. *Вико и его место среди предшественников новой эстетической теории*

У сентиментализма был еще один теоретический предшественник — итальянский философ Джамбатиста Вико (1668—1744)[11]. Известно, что современные историки философии придают очень большое значение этому мыслителю, у которого они находят зародыши многих идей, занявших центральное положение в философской мысли XIX века. Это не приходится оспаривать. Однако для правильной исторической перспективы необходимо иметь в виду, что если в Италии XVIII века идеи Вико и получили некоторое распространение, то в других странах Европы они оставались почти неизвестными. Пожалуй, лишь у одного Гердера, в самом конце XVIII века, можно встретить некоторые отголоски литературных идей Вико. Вообще европейская известность этого мыслителя начинается в эпоху романтизма с появлением немецкого перевода (1822) и изложения и характеристики его главного труда французским историком Мишле (1827). Мы указываем на это обстоятельство для того, чтобы у читателя не возникло неправильного представления о значении Вико в развитии теоретической мысли, касающейся искусства, и в частности искусства драмы. Тем не менее в равной мере было бы неправильно не отметить идей Вико, ибо они характерны для эпохи.

В своей «Новой науке» (1725, 2-е изд. 1730[12]) Вико, намного опережая мыслителей других европейских стран, выдвигает положение, что поэзия имеет своим источником не рассудок, а чувство. Поэтическое творчество строится на воображении и воплощается в мифах. Подлинная поэзия возможна лишь там и тогда, где человек ближе к природе, и в периоды истории, когда интеллектуальная культура не подавила непосредственных проявлений человеческой натуры. Поэтому для Вико эпохи поэзии это одновременно эпохи сравнительного примитивизма общественной жизни.

Новейшее искусство, по мнению Вико, лишено подлинной поэтичности, так как оно насквозь проникнуто интеллектуальностью

---

[11] М. Лифшиц. Вступительная статья к кн.: Д. Вико. Основания новой науки. Л., 1940; В. Максимовский. Эстетические взгляды Джамбатиста Вико.— «Литературный критик», 1935, № 11, стр. 10—27; «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. II, стр. 638—648.

[12] Giambattista Vico. Principi di scienza d'intorno alla commune natura delle nazioni, in: Opere. Milano — Napoli, 1953. Русский перевод: Джамбаттиста Вико. Основания новой науки об общей природе наций. Пер. и коммент. А. А. Губера. Л., 1940.

и рассудочностью. Только природа может явиться источником подлинного вдохновения, дать пищу художественному воображению, тогда как рассудок убивает поэзию.

Мы видим, таким образом, что философская и эстетическая мысль XVIII века содержит элементы, подрывавшие самые основы рационализма в искусстве, а ведь этот последний был присущ не только классицизму, но и просветительскому реализму. Антирационалистическая реакция в философии не замедлила получить выражение и непосредственно в литературных мнениях второй половины XVIII века.

§ 4. *Взгляды Жан-Жака Руссо на драму и театр*

Крупнейшим представителем сентиментализма, оказавшим огромное влияние на всю европейскую литературу, был французский философ и писатель Жан Жак Руссо (1712—1778) [13]. Как известно, деятельность Руссо представляла собой новый этап в развитии просветительства. Он одним из первых подметил противоречия просветительской теории общественного развития. Ему же принадлежит заслуга преодоления тех сравнительно узких рамок, в которые укладывалось просветительство XVIII века на первых этапах его развития. Руссо выступал как теоретик плебейской демократии XVIII века, он разошелся не только с Вольтером, но и с Дидро, считая их позиции недостаточно демократичными.

Более глубоко, чем другие просветители, взглянул Руссо на природу складывающихся общественных отношений в буржуазном строе, который шел на смену феодальному. Энгельс отмечал наличие во взглядах Руссо «высоких образцов диалектики» [14].

В многообразной деятельности этого мыслителя немалое место занимали его театральные интересы. Он сам писал пьесы, однако в истории театра и драматической теории Руссо остался прежде всего своей критикой театра и драматического искусства. Он выступил как ниспровергатель драматического искусства вообще.

Уже в своей первой диссертации «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов» (1750) Руссо, давая отрицательный ответ на этот вопрос и указывая, что с развитием цивилизации уменьшалась свобода человечества, между прочим замечал, что как наука, так литература и искусство играют позорную роль: они «обвивают гирляндами цветов оковывающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют их любить свое рабство...» [15]

---

[13] Из литературы о Руссо: И. Верцман. Жан Жак Руссо. М., 1958; М. Н. Розанов, Ж. Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. на Западе и в России, т. I. М., 1910.

[14] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, 1-е изд., т. XIV, стр. 20.

[15] Жан Жак Руссо. Избранные сочинения в трех томах, т. 1. М., 1961, стр. 45.

Замечания, высказанные в этом сочинении вскользь, получили через восемь лет развернутую аргументацию. Поводом для возвращения к этой теме послужила статья Д'Аламбера «Женева» в седьмом томе «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера. Характеризуя жизнь этого города, Д'Аламбер в конце статьи отметил, что населению недостает театра, который содействовал бы нравственному воспитанию граждан.

Установлено, что это замечание было вставлено Д'Аламбером по совету Вольтера, который, живя поблизости от Женевы, очень сожалел, что там нет театра. Но дело, конечно, не только в том, что Д'Аламбер выполнил просьбу Вольтера. Статья Д'Аламбера выражала точку зрения, общую для всех просветителей, которые считали театро дним из важнейших средств воспитания общественной нравственности.

Статья в «Энциклопедии» вызвала гневную реакцию у Руссо, которому нравилось, что в Женеве, как и вообще в Швейцарии, еще сохранились значительные элементы патриархального быта. Как известно, Руссо стоял на точке зрения, что общественное развитие, сопровождавшееся утверждением сложной системы социально-политических отношений, привело к установлению неравенства. Чем развитее гражданское общество, тем больше в нем неравенства, тем меньше в нем свободы. Выступая поборником интересов наиболее угнетенных слоев общества, Руссо призывает человечество отказаться от всей этой цивилизации, не принесшей ничего, кроме рабства, и вернуться к природе и к патриархальным отношениям между людьми.

Социальная философия Руссо глубоко противоречива: «Руссо метался от одной крайности к другой — то жаждал переворота и верил в осуществимость своих замыслов, то боялся революции, мечтал о покое и мещанском уюте; иногда он устремлял свою мысль в будущее, иногда при посредстве воображения убегал от настоящего к эре первобытной анархии, представляя себе вольницу добрых, чувствительных дикарей, не испорченных цивилизацией и живущих необщественной жизнью» [16].

Статья Д'Бламбера была воспринята Руссо как повод для критики просветительской концепции роли и значения искусства, и в частности театра, в общественной жизни. В ответ на статью «Женева» он опубликовал «Письмо к Д'Аламберу о театральных представлениях» (1758). Этот документ представляет исключительно большой интерес как начало нового этапа в теории драматического искусства. Общая социально-политическая концепция Руссо и его критика цивилизации предопределили весь характер его ответа Д'Аламберу.

Сочинение Руссо распадается на три части. Сначала Руссо подвергает сомнению пользу театральных представлений вообще.

[16] И. Верцман. Жан Жак Руссо. М., 1958, стр. 58.

Аргументирует он это следующим образом. Вопреки утверждениям просветителей, считавших, что театр есть учреждение, предназначенное для нравственного воспитания граждан, Руссо заявляет, что фактически театр является просто местом развлечения, он служит для отдыха, а не для дела.

Далее Руссо говорит, что не столь полезно поощрять любовь народа к развлечениям, сколько умерять его склонность к ним. Здесь сразу же следует отметить, что критика театра как средства развлечения у Руссо не имеет ничего общего с той критикой, которая исходила от Боссюэ и других церковников. Те осуждали зрелища с точки зрения религии, а также и потому, что всякого рода безнравственность, насаждаемая, по их мнению, театром, в конечном счете может привести к возбуждению духа беззаконности. Руссо критикует театр с абсолютно противоположных позиций — не с позиций монархической государственности, а с позиций республиканской гражданственности. Энергию народа он желает видеть направленной на общественно-полезный труд и гражданскую деятельность, преследующую цель достижения максимальной свободы в общественных отношениях. Руссо протестует против развлечений с точки зрения республиканского аскетизма, считая, что у народа есть более серьезные задачи, заключающиеся в создании гораздо более совершенных социальных учреждений.

Отвергает Руссо и точку зрения просветителей, что театр учит ненавидеть порок и любить добродетель. Исходя из просветительской концепции изначальной доброты человека, Руссо спрашивает: «Разве там, где нет театра, эти чувства слабее?»[17] Его вывод таков, что театр не в состоянии улучшить нравы. Наоборот, по самой своей природе драма должна показывать всякого рода пороки и дурные страсти, и Руссо сомневается в том, чтобы подобного рода зрелища содействовали очищению нравов.

Руссо приводит много довольно убедительных доводов, из которых следует, что театр не улучшает нравы, а скорее развращает. Состояние тогдашнего французского театра давало ему достаточно оснований для обвинений в фривольности и возбуждении дурных страстей.

Как и другие просветители, Руссо сохраняет веру в разум, но утверждает, что не разум является главной силой в театре. Он совершенно справедливо замечает, что проповедь разумных жизненных начал со сцены не доходит до публики. Она ищет в театре не столько поучения, сколько развлечения.

«Вообще говоря, сцена — это картина человеческих страстей, оригинал которой — во всех сердцах; но если бы художник не позаботился о том, чтобы этим страстям польстить, их изображение скоро оттолкнуло бы зрителей, так как им было бы тягостно узнавать самих себя в таком позорном виде. Если же он и рисует некоторые

[17] Ж. Ж. Руссо. Избранные сочинения, т. 1, стр. 81.

страсти отвратительными, то лишь те, которые составляют удел немногих и сами по себе вызывают естественную ненависть. Так что и тут автор удовлетворяет желания публики; отталкивающие страсти всегда служат для оттенения других, если не более законных, то по крайней мере более привлекательных. Человек, лишенный страстей или всегда над ними господствующий, никому не интересен, и уже замечено, что стоик в трагедии был бы несносен, а в комедии — самое большее смешон»[18].

Руссо обнаруживает здесь неплохое знание классической теории драмы. Что человек, лишенный страстей, не годится в герои трагедии, явствует из «Поэтики» Аристотеля. Положение Аристотеля — одна из аксиом теории драмы. Руссо его категорически отвергает. Театр, считает он, не способен повлиять на чувства и нравы так, чтобы они изменились. Он может лишь следовать им, украшать излюбленные страсти, но не в состоянии преобразовать людей.

Взгляды Руссо, если смотреть на них с точки зрения просветителей, кажутся нелепыми и неверными. Однако для людей, знакомых с теорией драмы XX века, точка зрения Руссо отнюдь не наивна и не нелепа, как может показаться на первый взгляд читателю, не пошедшему дальше просветительской точки зрения на театр.

Руссо подвергает сомнению один из центральных пунктов учения Аристотеля о трагедии. Поэтика, пишет он, предписывает «... очищение страстей через их возбуждение; но я что-то плохо это понимаю. Выходит, что прежде чем стать сдержанным и благоразумным, надо сперва быть и неистовым и сумасшедшим?» [19]

Продолжая рассмотрение этого вопроса, Руссо признает, что последователи Аристотеля вовсе не настаивают на том, чтобы переживания зрителей были тождественны переживаниям героев: наоборот, цель трагедии вызвать чувства противоположные. Что же касается изображения дурных страстей, то оно, в конце концов, служит предостережением от них. Руссо считает все эти доводы фальшивыми. «Волнение, тревога, жалость, испытываемые во время действия и длящиеся после его окончания,— разве такое состояние духа благоприятствует преодолению и укрощению страстей?.. Каким образом картина порождаемых страстями несчастий может вытеснить из нашего сознания картину радостей и восторгов, также ими порождаемых и к тому же разукрашенных авторами для придания пьесе большей привлекательности? Разве не известно, что все страсти — сестры, что довольно одной, чтобы пробудить тысячу других, и что подавлять одну при помощи другой — это верный способ открыть сердце всем остальным?» [20]

Общепринятая теория вызывает возражение Руссо, который ловит своих возможных оппонентов на противоречии, характерном

---

[18] Ж. Ж. Руссо. Избранные сочинения, т. 1, стр. 79.
[19] Там же.
[20] Там же, стр. 80.

для всей теории очищения: «театр очищает страсти, которых у тебя нет, и разжигает те, которые ты имеешь»[21]. Считать театр рассадником добродетели наивно. Ее источником является сам человек, ибо от природы он добр, учит Руссо. «Источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращения к злу находится в нас самих, а не в пьесах»[21]. Утверждая это, Руссо выражает одно из центральных положений теории сентиментализма. Но мы знаем, что как мыслитель он противоречив, и подтверждением этого является его мысль: «Единственное орудие, которое могло бы служить очищению страстей,— это разум»[23].

Сам Руссо в этом трактате весьма рассудителен. Его анализ переживаний зрителя основан на трезвой оценке психологического состояния человека во время представления. Это, в частности, проявляется в его придирчивом, но небезосновательном разборе эффекта очищения. «Говорят, будто трагедия ведет через страх к состраданию,— пишет Руссо.— Допустим, но что это за сострадание? Преходящее пустое волнение, длящееся не дольше вызвавшей его иллюзии; остаток естественного чувства, вскоре заглушенный страстями; бесплодная жалость, довольствующаяся легкой данью в виде нескольких слезинок и ни разу еще не породившая ни одного гуманного поступка. Так плакал кровавый Сулла, слушая рассказ о чужих жестокостях... Каждый раз, когда я вижу в зрительном зале тетральных плакальщиц, мне тотчас приходят на память слезы Мессалины о бедном Валерии Азиатском»[24].

Слова Руссо чудовищно не согласуются с его собственной художественной практикой, прежде всего с его прославленной «Новой Элоизой», заставившей плакать всю читающую Европу его времени. Но можно ли отвергнуть мысль Руссо о том, что симпатии, возбуждаемые произведением искусства, вовсе не меняют характер человека и что жестокий тиран может проливать слезы над сентиментальной пьесой или романом? Говорят, Наполеон всю молодость носил в кармане своего мундира «Страдания молодого Вертера».

Руссо был первым, кто подверг сомнению эффективность театрального воздействия на зрителей, его действенную нравственную силу. Относилось это именно к эмоциональной стороне театрального зрелища. Вот почему, читая приведенную выше тираду, нельзя не вспомнить Бертольта Брехта, который также не доверял эмоциям, возбуждаемым спектаклем. Он мог бы подписаться под словами Руссо, сделав единственное изменение: подставить вместо античных имен современные.

Имея в виду, что герой трагедии, согласно теории Аристотеля, не должен быть ни идеально хорошим, ни безусловно дурным, Рус-

---

[21] Там же.
[23] Там же, стр. 82.
[23] Там же, стр. 80.
[24] Там же, стр. 83.

со замечает, что, поскольку трагедия изображает ошибки и преступные действия, приводящие героев к трагическому концу, она невольно возбуждает сочувствие к людям, которые совершают поступки предосудительные с точки зрения общественной нравственности. Более того, в ряде трагедий героями оказываются лица, являющиеся носителями дурных и преступных начал. Таков, например, Магомет в одноименной трагедии Вольтера. Руссо обвиняет Вольтера в том, что он сделал интересным персонаж, который должен внушать к себе отрицательное отношение.

Руссо оспаривает мнение, будто польза произведения Вольтера в том, что оно вызывает отвращение к фанатизму. И здесь из его уст вырывается суждение, показывающее революционную основу всей критики театра, которую мы находим у Руссо: «Раз уж фанатизм возник, мне кажется, есть только один способ остановить его распространение: обратить против него его собственное оружие. Тут не место ни доказательствам, ни рассуждениям: надо отложить в сторону философию, закрыть книги, взять в руки меч и покарать лжецов»[25].

Руссо заявляет себя противником трагедий еще и потому, что они изображают необыкновенно значительных людей. Он хотел бы видеть на сцене не исключительных героев, а обыкновенных людей, похожих на всех остальных, людей слабых и несчастных. «Не следует ли пожелать, чтобы наши выспренные авторы соблаговолили немного спуститься со своих излюбленных высот и время от времени будили в нас жалость к простому страждущему человечеству...»[26] Здесь мы слышим голос Руссо-демократа, представителя самых плебейских слоев общества, страдающего от социальной несправедливости и мечтающего о свободе и равенстве всех людей.

Таким образом, мы видим, что критика французского театра и просветительской теории драмы имела у Руссо глубокие социально-политические основы. Вся концепция Руссо о театре отражает, как и другие его работы, зреющее революционное негодование масс, жаждущих действия и борьбы и уже не удовлетворяющихся одной только пропагандой идей разума.

Свое отрицание театра Руссо распространяет и на комедию. Здесь объектом его критики оказывается Мольер. Признавая величие Мольера как художника, Руссо заявляет, что тем опаснее воздействие его искусства: «Театр того самого Мольера, чьими талантами я восхищаюсь больше всех, представляет собой целую школу пороков и дурных нравов... Величайшая его забота состоит в том, чтобы высмеивать доброту и простодушие и вызывать сочувствие к тем, на чьей стороне хитрость и ложь: у него честные люди только болтают, а порочные действуют и чаще всего — с блестящим успе-

---

[25] Ж. Ж. Руссо. Избранные сочинения, т. 1, стр. 88.
[26] Там же, стр. 89.

хом; наконец, рукоплесканиями очень редко награждается у него более достойный уважения, а почти всегда более ловкий»[27].

Руссо подробно разбирает «Мизантропа» Мольера, показывая, что герой комедии Альцест, характер в основе своей добродетельный, выведен в смешном виде. Нетрудно увидеть, что, защищая Альцеста от Мольера, Руссо защищает самого себя от современников, которые, как ему казалось, не понимали его, осмеивали и несправедливо осуждали. Хотя это и не имеет теоретического значения, а относится к другой сфере, мы все же приведем характеристику «Мизантропа», являющуюся самооценкой Руссо. Альцест, по его словам, «... порядочный человек, который питает отвращение к нравам своего века и своих современников; человек, который именно из любви к ближним ненавидит в них страдания, причиняемые ими друг другу, и пороки, являющиеся источником этих страданий. Если бы он был равнодушен к человеческим заблуждениям, не так негодовал бы против окружающей несправедливости, разве в силу этого он был бы более человечен?..

Таким образом, он враг не людям, а злой воле одних и поддержке, которую она находит у других. Если бы не было ни обманщиков, ни льстецов, он любил бы весь человеческий род»[28].

Руссо не только оправдывает себя. Он создал здесь прообраз героя, который скоро войдет в драму,— благородного человека, со всей страстью и неистовством восстающего против пороков общества.

Если по отношению к Мольеру Руссо еще находит добрые слова, то по отношению к его последователям он беспощаден. Современная комедия характеризуется им как явление аморальное и общественно опасное. В особенности возмущает его то, что преобладающей тематикой комических пьес является любовь.

«Утратив силу, способную создавать комическое и характерное, нажали на любовную интригу. То же самое проделали в трагедии — для замены положений, основанных на интересах государства, теперь ставших чуждыми, и на простых естественных чувствах, никого более не интересующих. Авторы, ради собственной пользы, усердно соревнуются в том, чтобы оживить новой энергией и расцветить по-новому эту опасную страсть; и со времени Мольера и Корнеля на театре снискивают успех одни только романы, носящие название драматических произведений»[29].

Осуждая современное драматическое искусство, Руссо все же не доходит до полного отрицания искусства вообще. Как и Дидро, он мечтает о таком искусстве, которое будет теснейшим образом связано с общественными интересами людей. Третья часть его рассуждения посвящена характеристике зрелищ, которые Руссо считает общественно-полезными.

---

[27] Там же, стр. 91.
[28] Там же, стр. 94.
[29] Там же, стр. 102.

Он вспоминает театр древних греков, указывает на народный характер античного драматического искусства. Театр древних греков был учреждением гражданским: «в актерах видели не столько людей, изображающих небылицы, сколько образованных граждан, представляющих перед своими соотечественниками историю страны»[30]. Для Руссо особенно характерно подчеркивание того, что греки обожали свободу и считали себя «свободными по природе», но при этом они любили «... вспоминать о прежних своих несчастьях и преступлениях своих властителей. Эти великие картины были для них всегда полны назидания».

Античные представления были школой гражданственности и мужества, в них выражалась и близость народа к природе: «Эти великолепные, грандиозные зрелища, устраиваемые под открытым небом, перед лицом всего народа, состояли сплошь из сражений, побед, триумфов — событий, способных вызвать в греках пламенное стремление к первенству, усилить в сердцах их жажду подвигов и славы» [31].

Такие зрелища нужны народу. Они должны воспитывать его свободолюбие и гражданские добродетели. Предпосылка такого искусства — свобода. «В республиках они (зрелища.— *А. А.*) родились, на лоне их они процветают во всем своем праздничном блеске» [32]. Народные празднества противопоставляются театру как таковому, отражающему неравенство и несвободу общества: «Не будем переносить к себе (т. е. в Женеву.— *А. А.*) этих зрелищ для немногих, зрелищ, замыкающих маленькую группку людей в темном логове, где они сидят испуганные и неподвижные, в молчании и бездействии, зрелищ, где кругом видишь одни только стены, да острия шпаг, да солдат, да печальные картины неравенства и рабства! Нет, счастливые народы, такие празднества не для вас! Под открытым небом, на воздухе — вот, где должны вы собираться, упиваясь сладостным ощущением своего счастья. Пусть удовольствия ваши не будут ни изнеживающими, ни купленными за деньги; пусть не отравляет их ничто, отмеченное принуждением и мыслью о наживе; пусть они будут свободными и бескорыстными, как вы; пусть солнце озаряет ваши невинные зрелища; вы сами будете представлять самое достойное зрелище, какое оно только может озарить» [33].

Мысль Руссо выходит здесь далеко за пределы исторически сложившегося театра. Плебей-демократ видит перед своим вдохновенным взором грядущую свободу человечества и от феодального насилия, и от буржуазной корысти. Но в этом утопическом царстве идеальной свободы не оказывается места для подлинной драмы. И Руссо декларирует это как принцип: «Но что же послужит сюжетом для этих зрелищ? Что будут там показывать? Если хотите — ничего.

---

[30] Ж. Ж. Руссо. Избранные сочинения, т. 1, стр. 128.
[31] Там же.
[32] Там же, стр. 167.
[33] Там же, стр. 167, 168.

В условиях свободы, где ни соберется толпа, всюду царит радость жизни. Воткните посреди людной площади украшенный цветами шест, соберите вокруг него народ — вот вам и празднество. Или еще лучше: вовлекайте зрителей в зрелище; сделайте их самих актерами; устройте так, чтобы каждый узнавал и любил себя в других и чтобы все сплотились от этого еще сильней»[34].

Утопист-идеалист вытесняет здесь мыслителя-диалектика: царство свободы видится Руссо избавленным от противоречий. И тогда возникает — такова ирония судьбы — первая теория бесконфликтности. Руссо—трезвый реалист, когда он рассуждает о прошлом: оно драматично и трагично. Но он становится идеалистом, когда рисует себе будущее лишенным противоречий, борьбы и драматизма.

Теоретическая позиция Руссо в вопросе о трагедии, комедии и театре теснейшим образом связана с его социально-политической программой. Руссо — противник искусства, принадлежащего избранным высшим сословиям, и сторонник театра народного в самом своем существе. Собственно, Руссо желает разрушить театр, как он сложился, и сделать все элементы зрелищности частью республиканского быта. Он хочет уничтожить разделение между наслаждением, которое получает исполнитель, и наслаждением, которое выпадает на долю зрителя, сделав так, чтобы театральное действо стало действом самого народа.

Эта сторона руссоизма получила свое продолжение в деятельности французских буржуазных революционеров, которые устраивали массовые народные празднества. Любопытно, однако, что эта попытка воплощения идей Руссо в жизнь получила вполне классицистское оформление. Массовые празднества французской республики не включали почти никаких элементов французских национальных празднеств, а строились по античным образцам. Отчасти в этом повинен был сам Жан Жак Руссо, который указывал на то, что образцом для его являются лакедемонские праздники. Но, конечно, французские плебеи конца XVIII века, при всем том, что им усердно прививали знание античных нравов и обычаев, все же должны были воспринимать все эти торжества по древнегреческому образцу как нечто чуждое и искусственное. Однако сама по себе идея Руссо является в высокой степени плодотворной, хотя для осуществления ее необходимы особые условия. Если практические планы Руссо еще не доказали в полной мере своей жизнеспособности, то в целом его критика театра в сословном обществе была безусловно прогрессивной. Она показала отрыв этого театра от интересов массы народа и выдвинула задачи создания такого драматического искусства, которое было бы близко народу.

Руссо оказал влияние на теорию и практику драмы не только своим письмом Д'Аламберу, но также и всем комплексом идей своего

---

[4] Там же, стр. 168.

творчества. Его любовь к природе, эстетическое восприятие ее, глубокий лиризм, характеризующий его пейзажи в «Новой Элоизе», прославление чувства, защита страсти также были восприняты современниками, и отражение этого мы находим во многих драматических произведениях эпохи. То же нужно сказать о нравственных идеях Руссо. Его проповедь альтруизма, утверждение морали, основанной на нравственном инстинкте, на естественных влечениях человеческой натуры, наконец, его религия, опирающаяся на эстетическое восприятие природы, идеализация примитивизма, сельской жизни также наложили печать на все искусство сентиментализма, и в том числе на драму.

Влияние Руссо было исключительно большим. Он нашел последователей всюду. Драматическая теория сентиментализма сформировалась именно под непосредственным влиянием его идей.

§ 5. *Мерсье и теория драмы французских сентименталистов*

Взгляды Руссо получили дальнейшее развитие у его последователя Луи Себастьяна Мерсье (1740—1814)[35]. Он издал теоретическое сочинение «О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве» (1773)[36], в котором изложил принципы сентиментализма в драме.

По своим социальным взглядам Мерсье был крайним демократом, и это определило весь характер его поэтики драмы. Как в трактате «О театре», так и в других сочинениях Мерсье со всей решительностью выступает против литературной теории классицизма и в том числе против классицистской теории драмы. Заявляя себя сторонником Руссо, Мерсье не скрывает, а, наоборот, со всей откровенностью декларирует социально-политические основы критики классицизма. В книге «О Жан Жаке Руссо как об одном из первых творцов революции» (1791) Мерсье так объясняет позицию Руссо: «Он объявил войну нашему театру, потому что тот походил на наше правительство. На сцене его фигурировали лишь одни короли, изъясняясь странной речью; в комедии легкомысленно трактовались серьезные предметы... Его сочинение о театральных представлениях говорит нам с начала до конца о том, что национальная трагедия принадлежит лишь свободному народу, тогда как наши театральные произведения отзывают школой рабства: лишь одни маркизы и вельможи занимали собой сцену, да маркизы выставляли напоказ свою высокомерную спесь и свой жаргон распутных нравов»[37].

---

[35] Анализу взглядов Мерсье на драму посвящена глава «Французская попытка литературной реформы» в кн.: М. Н. Розанов. Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц. М., 1901, стр. 143—162.

[36] Louis Sebastien Mercier. Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam, 1773.

[37] Цит. по кн. «Хрестоматия...», т. 2, стр. 363.

Однако, поддерживая Руссо в его критике дворянского театра, Мерсье считает нужным внести поправку в позицию своего учителя. Он не следует за Руссо в утверждении полной ненужности театра, как он есть. Театр нужен и нужен в первую очередь народу. В трактате «О театре» Мерсье указывает на то, что современные театры недоступны для народа, но из этого он не делает вывода, какой сделал его учитель,— что в таком случае театры не нужны. Наоборот, Мерсье желает, чтобы театр стал доступен народу: «Почему закрываете вы ваши театры для народа, скупая или надменная нация? Если вы рассуждаете о полезном спектакле, по какому праву вы лишаете его бóльшую часть нации?.. Увеличьте эту жалкую залу, удвойте скамьи, отворите портики. Пусть массы войдут толпами и заполнят эти ложи; огромное участие народа зажжет всякого актера, придаст драме новую теплоту» [38].

Мерсье сохраняет свойственное просветителям убеждение о том, что театр является одним из могущественнейших средств гражданского воспитания народа.Он пишет: «Самое действительное и самое целесообразное средство вооружить непреодолимой силой человеческий разум и бросить вдруг в народ массу просветительных идей заключается несомненно в театре. Там, подобно потрясающему звуку трубы, который в известный день должен поразить мертвых, красноречие, простое и яркое, может пробудить в одно мгновение уснувшую нацию. Там величавая мысль одного человека воспламенит, подобно электрическому току, все души. Там, наконец, законодательство встретит менее всего препятствий и достигнет величайших результатов, легко и без насилий» [39].

В отличие от старшего поколения просветителей Мерсье считает, что театр должен апеллировать не столько к рассудку или разуму публики, сколько к ее чувствам. В этом отношении он подлинный сентименталист. Театр должен вызвать потрясение у публики. Зрелище несправедливости должно рождать гнев, а угнетенная невинность вызывать сочувствие. Эмоциональность — первое требование, которое Мерсье предъявляет к театральному искусству. Его критика классицизма строится именно на том, что он отвергает рассудочность в искусстве, утверждая эмоциональность. Вместе с тем Мерсье сторонник жизненного правдоподобия в драме. Театр должен давать изображение современной действительности. С этой точки зрения он отвергает всю драматургию классицизма, изображавшую древних греков, римлян, но не показывавшую современную жизнь. В свойственной ему эмоциональной манере изложения он патетически восклицает: «Неужели мы не осмелимся иметь свой театр, изображать подобных нам, сочувствовать им и интересоваться ими? Неужели нам всегда будут нужны люди, одетые в пурпур, окруженные гвардией, убранные диадемами?» [40]

[38] Там же, стр. 369.
[39] Там же, стр. 368.
[40] Там же, стр. 369.

Современная драма должна отвечать ряду условий. Во-первых быть интересной, увлекать изображением действительной жизни и ее действительных конфликтов. Драме надлежит быть нравственной, но эта нравственность, как и у Руссо, должна иметь своим источником не предписания официальной морали, а ту естественную моральность, которая вытекает из человеческой природы. Она должна быть реалистической, быть «картиной века», а изображенные в ней характеры со всеми свойственными им добродетелями и пороками находиться в соответствовии с действительностью.

Вместе с тем драматургия для достижения своих целей должна пользоваться всеми средствами, накопленными искусством театра. Мерсье пишет о том, что пьесы должны быть «забавными», но при этом драматическую композицию надлежит строить так, чтобы добродетели не выставлялись в смешном виде. В этом пункте Мерсье вспоминает критику мольеровского «Мизантропа», данную Руссо, отмечавшим, что благородный Альцест оказывался в смешном положении и становился предметом насмешек публики. Согласно Мерсье, драма должна быть так «выгодно построенной, что один порок будет нести черты смешного» [41].

Еще одно требование, выдвигаемое Мерсье, состоит в том, чтобы драма была оптимистической, «радостной», как он пишет, и это может быть достигнуто посредством изображения того, как добродетель, преодолев все препятствия, одерживает победу.

Если драматург хочет «нарисовать обычаи города и страсти тех, кто обитает в нем»,— то Мерсье советует ему: «Смотрите на массы людей, рисуйте вещи близкие и обыденные; в них течет источник человеческой жизни. Именно в толпе запечатлевается облик нации; ухватывайте великие черты. У вас будут широкие мазки кистью. Вы встретите характеры выразительные и подвижные, вы овладеете незаметно для себя мужественными оттенками» [42]. Знание жизни должно быть у драматурга не книжным, а непосредственным. Его нужно черпать и в обществе придворных, и среди буржуа, в лавках купцов, в мастерских художников, но при этом обращать особенное внимание на людей самого низкого звания.

Люди простого звания по многим причинам привлекают внимание Мерсье. Прежде всего потому, что он сам демократ, и видит в народе основу общества. Человеческая природа проявляется в наиболее чистом и естественном виде именно у людей простого звания, так как они меньше испорчены ложной и искусственной цивилизацией. Наконец, именно здесь, в среде простых людей, легче всего встретить подлинную нравственность.

Идеей огромного новаторского значения было утверждение Мерсье, что героями драмы надо делать людей самого низшего общественного положения: земледельца, ткача, рабочего. «Эти ра-

[41] «Хрестоматия...», т. 2, стр. 369.
[42] Там же, стр. 370.

бочие, эти ремесленники,— пишет Мерсье,— могут появиться на сцене благородными; я знаю этих людей именно такими в их нравах и в их труде». При этом нет нужды приукрашивать их, придавать им внешнюю элегантность, как это делают в комической опере, когда выводят людей низшего сословия. «Каждому своя одежда, в театре так же, как и в жизни»,— таково требование Мерсье [43].

В этом вопросе Мерсье идет значительно дальше просветителей. Для последних важно было утвердить изображение на сцене третьего сословия. Их героем был человек среднего состояния, буржуа. Мерсье желает ввести на сцену «четвертое сословие»: крестьян и ремесленников. «На каком основании,— пишет он,— мы стали бы пренебрегать крестьянами и их простыми честными нравами? — спрашивает Мерсье.— Ремесленники имеют еще большее право на внимание» [44].

Наиболее угнетенная часть человечества, самые страждущие представители его должны занять свое место на сцене. Мерсье мечтает о том, чтобы «воспроизвести перед глазами богача картину больницы». Ему это нужно для того, чтобы заставить «трепетать сердца», возбудить чувство сострадания к униженным и оскорбленным: «В то время, когда изображались бы жестокости, причиняемые бедным и несчастным,— счастье злых, их эгоистическое спокойствие было бы прервано на несколько часов» [45].

Стремясь проникнуть в условия жизни трудового народа и раскрыть перед зрителями, что именно в этой среде есть место для подлинной общественно-полезной деятельности, Мерсье ставит вопрос об изображении трудовых процессов: «Сколько разнообразия вносят ткацкий станок, молоток, весы, наугольник, квадрат, ножницы в этот процесс, который с первого взгляда кажется безличным! Как! Читают с увлечением техническое описание ремесел, а тот, кто измышляет, налаживает, изобретает эти остроумные машины, не представляет интереса! Это чудовищное разнообразие промыслов, личных взглядов, образа мыслей кажется мне в сто раз увлекательнее, чем пошлости маркизов, которых выдают нам за единственных действительно существующих людей и которые при всей своей болтливости не имеют и сотой доли ума, каким обладает честный ремесленник» [46].

Мерсье, конечно, имел в виду не столько непосредственное воспроизведение трудового процесса, который сам по себе едва ли является драматичным, сколько отражение в психологии людей труда навыков и особенностей их ремесла. Ему важно это для раскрытия жизненных условий, в которых живут герои. Так, в драме «Неимущий» (1782), Мерсье помещает на сцену столярный верстак.

---

[43] Там же, стр. 371.

[44] Цит. по кн.: М. Н. Розанов. Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, стр. 154.

[45] «Хрестоматия....», т. 2, стр. 371.

[46] Там же, стр. 370—371.

Новизна позиций Мерсье проявилась и в понимании драматических жанров. Это раскрывается перед нами в его критике трагедии классицистского типа, чему он посвятил несколько страниц в своих «Картинах Парижа» (1781). Рассуждения Мерсье по этому вопросу не представляют ничего нового. Интересно лишь то, что Мерсье свидетельствует о широком распространении отрицательного отношения к шаблонам трагедии классицизма.

Трагедии классицистского типа Мерсье противопоставляет трагедию нового образца. Ограниченная тематика старой трагедии и ее сословная узость должны уступить место широким гражданским интересам, которые одни способны вернуть трагедии народность. «Это будет трагедия,— пишет Мерсье,— которую услышат и которой овладеют все сословия граждан, которая будет иметь тесную связь с политическими событиями, которая заменит народу ораторскую трибуну и просветит народ, сообщив ему о его настоящих интересах, и представит их ему в поражающих чертах, которая зажжет в его сердце пламенный патриотизм и заставит его дорожить отчизной» [47]. Древнегреческая трагедия, по мнению Мерсье, лишь отчасти удовлетворяла таким требованиям. Свой идеал трагедии Мерсье связывает с установлением нового общественно-политического строя, основанного на действительной свободе.

В «Картинах Парижа» Мерсье рассматривает также вопрос о комедии. Он заявляет себя противником комедий, построенных на бессодержательных интригах. Задача комедии также является общественной. Она призвана обличать пороки, существующие в обществе. При этом Мерсье не останавливается и перед идеей о возрождении комедии, критикующей не только общие пороки, но и указующей на отдельных живых носителей социального зла,— совсем в духе Аристофана, которого, он, естественно, упоминает в данной связи.

Рассматривая вопрос о композиции комедии, Мерсье приходит к мнению, что практика французских авторов, делающих характер движущей пружиной развития сюжета, неверна. «Мне представляется, что характер должен рождаться из сюжета, а не быть его направляющей силой» [48]. Это, по мысли Мерсье, больше соответствует действительности.

Мы помним, что Дидро определял трагедию как республиканский жанр, а комедию как жанр монархический. Мерсье восстает против такого определения жанров. В частности, он указывает на то, что при монархическом строе и строгой театральной цензуре комедия подлинного общественного звучания не может получить действительного развития. Драматург, пишет Мерсье, «... должен писать яркие картины на современные темы, но ему запрещается

---

[47] «Хрестоматия...», т. 2, стр. 369.

[48] Цит. по кн.: М. Н. Розанов. Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, стр. 180. Эта мысль высказана Мерсье в сочинении «О театре».

согласовывать заботу о нравах с требованиями искусства. Нападать на порок он может, только изображая добродетель, и, вместо того, чтобы таскать этот порок за волосы по сцене и наглядно показывать его отвратительный облик, он вынужден произносить вялые нравоучительные тирады. Ни о какой комедии с жизненными характерами не может быть и речи при нашей форме правления» [49]. Мерсье, отмечает, что даже Мольер осмелился сочинить всего лишь одну комедию, действительно обличительную по своему содержанию. В остальном он вынужден был подчиняться существующим условиям. Мерсье огорчает то обстоятельство, что политический режим сковывает драматурга. «Комедия,— пишет он,— не имеющая возможности нападать ни на уважаемые всеми пороки, ни на благородные странности, естественно, должна ограничиваться разговорным стилем, и именно это и случилось. Она может быть тонкой, изящной, но всегда будет сдержанной, холодной и бессильной; она не осмелится говорить ни о чиновном мошеннике, который ходит с гордо поднятой головой, ни о продажном судье, ни о бездарном министре, ни о битом генерале, ни о самонадеянном гордеце, попавшемся в собственную ловушку, и, несмотря на то, что во всех гостиных о них говорят и потешаются на их счет,— ни один Аристофан не найдет в себе достаточно храбрости, чтобы вывести их на сцену» [50]. Образцом подлинной комедии для Мерсье является «Севильский цирюльник» Бомарше.

Мерсье сделал далеко идущие выводы из теории жанров Дидро. Мы помним, что Дидро первый указал на возможность большого разнообразия жанров между двумя полюсами драмы — трагедией и комедией. Он установил ряд промежуточных градаций. Продолжая линию, начатую Дидро, Мерсье выступает сторонником того «среднего» жанра, который теоретически и практически утверждался Дидро. «Новый жанр, называемый «драмой»,—пишет Мерсье,—происходящей от трагедии и комедии, взяв патетическое от одной и наивный рисунок от другой, бесконечно более полезен, более верен и более интересен, потому что он более доступен массам граждан» [51]. Отсюда один шаг до полного отрицания границ между жанрами, и Мерсье делает этот шаг: «Падите, падите, стены между жанрами! Пусть поэт несет свободную жизнь в огромный поход и не считает свой гений заключенным в эти преграды, в которых искусство ограничено и истощено» [52]. Неудивительно после этого, что Мерсье оказался и одним из первых французских теоретиков, преклонившихся перед Шекспиром. Английский драматург, по его мнению, выше всех других драматических поэтов. Мерсье выступает против вольтеровской критики Шекспира. Он сравнивает трагедии «Юлий Цезарь» Шекспира и Вольтера, отдавая полное предпочтение английскому драма-

---

[49] Л. С. Мерсье. Картины Парижа, т. II. М., 1936, стр. 369.
[50] Там же.
[51] «Хрестоматия...», т. 2, стр. 370.
[52] Там же.

тургу. Суждение Мерсье основано не на вкусовых оценках, он находит у Шекспира подлинный историзм, реальное изображение определенных эпох прошлого. Показательно, что Мерсье высоко ценит хроники Шекспира.

Драматическая теория Мерсье является важным этапом в развитии взглядов на драму. Она свидетельствует о том, что уже задолго до появления романтиков теория классицизма в драме подверглась полному и безоговорочному отрицанию. Правда, сам Мерсье, несмотря на многочисленные попытки осуществить на практике свою теорию, не сумел утвердить ее собственным творчеством, но семена, брошенные им, привились, если не на французской почве, то на почве немецкой.

Глава 2

НЕМЕЦКИЕ ШТЮРМЕРЫ И ИХ ВЗГЛЯДЫ НА ДРАМУ

§ 1. *Зачинатели: Герстенберг, Гаман*[53]

Наиболее яркие плоды теория драмы сентиментализма дала в Германии. Здесь в конце XVIII века возникло литературное движение, получившее название «бури и натиска». Показательно, что само название этого движения происходит от драмы Максимилиана Клингера, озаглавленной этими словами.

Движение «бури и натиска» представляло собой немецкую форму сентиментализма. Оно имело свои национальные корни, хотя и питалось также идеями, заимствованными из Англии и Франции. Движение «бури и натиска» так же, как и руссоизм во Франции, отражало углубление социальных противоречий феодального общества и растущий протест передовых слоев бюргерства против феодально-монархического гнета. Вместе с тем, так как Германия была раздробленной, и это препятствовало возникновению антифеодального лагеря, движение «бури и натиска» не могло достигнуть той революционной последовательности, которая характеризовала французских сентименталистов. Отсюда ряд идейных слабостей представителей этого движения, сказавшихся как в их творчестве, так и в литературной теории.

Одним из первых представителей нового течения был Генрих-Вильгельм Герстенберг (1737—1823), который в своих «Письмах о достопримечательностях литературы» (1766) полностью порывает с поэтикой классицизма, отвергая все правила и деление жанров. «Долой классификацию драмы!— восклицает он.— Зовите их пьесами, историями, трагедиями, трагикомедиями, комедиями, как вам угодно,—я называю их живыми картинами нравственной природы»[54].

[53] Г. Геттнер. История всеобщей литературы XVIII в., т. III, кн. 1—3. М., 1872—1875; История немецкой литературы,т.2. М., Изд-во АН СССР, 1963; История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века.М.,Изд-во АН СССР, 1963; П. Рейман. Основные течения в немецкой литературе. 1750—1848. М., 1959; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. II. М., 1964; Sturm und Drang (Erläuterungen zur deutschen Literatur), 3 Aufl. Berlin, 1964; R. Petsch. Deutsche Dramaturgie, 1. Von Lessing bis Hebbel, 2 Aufl. Hamburg, 1921.

[54] Heinrich Wilhelm Gerstenberg. Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur: in Deutsche Litteraturdenkmale, 29—30. Stuttgart, 1890, S. 112.

Герстенберг отвергает не только поэтику классицизма XVII века, но и поэтику Аристотеля. Он не видит смысла в теории катарсиса, его не волнуют проблемы композиции.

Четыре своих письма, составивших «Опыт о сочинениях и гении Шекспира» (1767), Герстенберг посвятил драматургу, чье творчество должно послужить для всех новым образцом, взамен классиков античности и неоклассицистов XVII—XVIII веков. Как известно, Лессинг был первым, кто указал на превосходство Шекспира как поэта и психолога по сравнению с классицистами. Но мы помним, что он еще считал нужным доказывать сущность шекспировской трагедии принципами поэтики Аристотеля. Герстенберг делает шаг вперед по сравнению с Лессингом. Он ставит Шекспира выше всех драматургов, обосновывая это не тем, будто Шекспир соответствует правилам классической поэтики, если понимать ее не догматически, а именно потому, что Шекспир не похож на классиков. Для Герстенберга вопросы формы вообще не имеют значения, потому что она представляется ему результатом спонтанного творчества. Шекспира он характеризует не как мастера, создавшего драматургическую форму, отличающуюся от общепризнанной, а прежде всего как гениального сердцеведа, в пьесах которого действуют живые характеры и изображены полные движения картины действительности.

Несомненно, что на Герстенберга повлиял Юнг. Следом за ним он повторяет положения о гении как выразителе природы. Для него в творчестве важны вдохновение, фантазия, умение создать иллюзию, новизна и оригинальность. При всем том, что в ряде критических суждений, высказанных им впоследствии, Герстенберг отдавал должное и некоторым представителям классицизма, и писателям-реалистам XVIII века, он одним из первых в Германии выражал взгляды нового направления.

Для Герстенберга драма важна как определенная форма поэзии. В его взглядах уже достаточно ясно проявляется одна особенность всей драматической теории сентиментализма, состоящая в отсутствии интереса к специфике драмы как особого вида произведений. Разрушение старой теории жанров сопровождается тем, что на некоторое время в теории драмы утверждается полное пренебрежение к особым законам этого вида произведений. Для сентименталистов важны прежде всего идейные принципы драмы, ее поэтическая воодушевленность, некоторые тематические новации, но никак не структурные и композиционные вопросы.

Угол зрения в теории драмы кардинально перемещается. Это мы видим уже у Мерсье, затем у Герстенберга и, наконец, у всех последующих теоретиков драмы периода сентиментализма. Они говорят не столько о конкретных проблемах драматургического творчества, сколько об общефилософских и эстетических основах драмы.

Кратко надо сказать об Иоганне Георге Гамане (1730—1788), хотя специально по вопросам теории драмы он не высказывался.

Однако его философские и эстетические идеи вошли в арсенал эстетики «бури и натиска».

У Гамана был ряд идей, сходных с Вико; он, по-видимому, пришел к ним самостоятельно, хотя и значительно позднее, чем итальянский мыслитель. В своих «Крестовых походах филолога» (1762) Гаман выдвинул теорию поэзии, основанную на вдохновении, подчас совершенно мистического характера. Если, как гласит теория, поэзия есть подражание природе, то, замечает Гаман, следует исходить из того, что «природа действует через ощущения и страсти» [55], а «... ощущения и страсти говорят лишь образами. В образах заключено все сокровище человеческого познания и блаженства» [56]. Искусство, следовательно, есть высшее знание, ибо оно имеет своей основой природу. В поэзии Гаман видит нечто подобное религии, а иногда просто слияние с религией. Религиозно-мистические стороны эстетики и поэтики Гамана гораздо более реакционны, чем пантеистическая религия руссоистов, потому что у французов, в том числе и у Руссо, было еще много сенсуалистического, тогда как для Гамана поэзия и религия в одинаковой степени являются мистическим откровением. В этом смысле Гаман оказал влияние уже не столько на сентименталистов, сколько на последующих реакционных романтиков. Но и движение «бури и натиска» также числит Гамана среди своих предшественников.

Герстенберг и Гаман были интуитивистами, и любопытно отметить, что в истории эстетической мысли интуитивизм вплоть до Кроче сочетается с отказом от анализа художественной ткани произведений искусства.

§ 2. *Гердер*

Центральное место среди теоретиков движения «бури и натиска» принадлежит Иоганну Готфриду Гердеру (1744—1803) [57]. Многообразная философская деятельность Гердера не входит в круг нашей темы, и мы оставим в стороне все его суждения, не относящиеся к вопросам теории драмы.

Свои взгляды Гердер изложил в различных несистематизированных статьях и заметках, и надо сказать, что уже одно это имело принципиальный характер. Теория искусства и литературы у сентименталистов не только утверждала вдохновение, не подчиняющееся никаким правилам, но и была оформлена в сочинениях, которые

---

[55] Iohann Georg Hamann. Aesthetica in nuce.— Цит. по кн.: «Памятники мировой эстетической мысли», т. II, стр. 541.

[56] Там же, стр. 539.

[57] Кроме названных общих трудов см.: Р. Гайм. Гердер, его жизнь и сочинения, 2 т. М., 1888; В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Гердера.— В кн.: Гердер Избранные сочинения. М.— Л., 1959; H. Begenau. Grundzüge der Ästhetik Herders. Weimar, 1956, D. Bloch. Herder als Aesthetiker. Berlin, 1896.

сами могут служить образцами стиля, присущего данному направлению.

В отличие от нормативной поэтики классицизма, вырабатывавшей правила и понятия, которые затем применялись в качестве критерия для эстетических оценок, Гердер кладет в основу своей литературной и драматической теории принцип, логически вытекавший из общей концепции художественного творчества, принятой сентименталистами. Поскольку искусство есть продукт деятельности гения, никто не имеет права подходить к нему с заранее приготовленными мерилами оценки. Первая задача критики состоит в том, чтобы войти в дух автора, вчувствоваться в его произведение, понять художественный замысел, и, только основываясь на этом, критика способна прийти к правильному пониманию произведения.

Восприятие произведения, таким образом, состоит в сближении с автором, во вхождении в его душевный мир. Критика должна состоять в выражении того, что почерпнул читатель или зритель от такого духовного общения с автором. Отсюда типичная особенность литературной критики сентиментализма, состоявшая в выражениях восторга и сочувствия прочитанному и увиденному в произведении. Но для того, чтобы такая критика могла существовать, необходимо, чтобы и сами критики были наделены определенными духовными способностями, умением эмоционально воспринимать произведение искусства. Эта позиция Гердера получила выражение уже в его «Фрагментах о новейшей немецкой литературе» (1767)[58]. Впоследствии в «Письмах о воспитании гуманности» (1796)[59], Гердер сформулировал свой метод, определив его как «естественный», или «природный» метод. Он, как и Герстенберг, отвергает какую бы то ни было классификацию по жанрам, и его не устраивает даже предложенное к тому времени Шиллером деление произведений на субъективные и объективные. «Природный метод» Гердера заключается в том, что каждое произведение нужно рассматривать как творение природы, «прекрасный цветок». Задача критика вовсе не состоит в том, чтобы сорвать этот цветок и разъять его на части. Нужно оставить его на месте и созерцать его в его естественном виде, в его естественном окружении, стремясь к целостному восприятию.

Это образное определение метода однако вовсе не означает отсутствия какого бы то ни было анализа или оценочных мотивов. Оно в первую очередь имеет в виду, что нельзя произведение искусства рассматривать в отрыве от почвы, на которой оно выросло. Иначе говоря, Гердер утверждает необходимость оценки произведений в соответствии с определенной исторической эпохой, национальными особенностями, культурой, бытом, психологией и языком народа.

В высказываниях Гердера большое место занимает его концепция народности искусства. Ни один из предшествующих теорети-

[58] «Fragmente über die neuere deutsche Literatur». 1767.
[59] «Briefe zur Beförderung der Humanität». 1796.

ков не уделял этому такого внимания, как Гердер. Всякое великое творение искусства возникает на почве жизни определенного народа, и первоосновой его является народное поэтическое творчество.

Впервые вопросов драмы Гердер коснулся в «Заметках». Интерес к вопросам драматургии у него был не академическим. Он воспринял от Лессинга идею необходимости создания немецкого национального театра, и в этом плане рассматривал вопросы драмы. Гердер отвергает всю ту драму, которая носила подражательный характер, ориентируясь на французские образцы, но уже в этот ранний период он находит другой образец, который достоин подражания. Не приходится говорить, что это — Шекспир. Однако он отнюдь не призывает безоговорочно следовать Шекспиру. В его произведениях есть особенности, которые немцам чужды. Это относится, в первую очередь, ко всему тому, что у Шекспира является неправдоподобным. Немецкая драма, о которой мечтает Гердер, должна использовать лучшее, что было в драматическом творчестве других народов, и заимствовать у греков живость драматического действия, у новейших французских авторов — чувствительность, у англичан — наглядность изображения.

Наиболее полное выражение драматическая теория Гердера получила в его статье о Шекспире, над которой он работал много лет, завершив ее в 1772 году. Статья содержит разработанную концепцию драматического искусства, сочетающую исторический, культурный и национальный подход к вопросам драматургического творчества.

Хотя для обозначения театральных произведений существует единая терминология — драма, трагедия, комедия,— тем не менее эти названия прилагаются к произведениям, совершенно различным по своему содержанию и форме. Гердер устанавливает деление, согласно которому художественное творчество, и в частности драматическое, следует рассматривать как отражение не только исторических и культурных, но даже географических условий: «В Греции драма возникла таким путем, какого не могло быть на Севере». И отсюда прямой вывод: «Значит, драма Софокла и драма Шекспира в каком-то смысле не имеют ничего общего, кроме названия» [80].

Греческая драма произошла из хора, и, изучая происхождение греческой драмы, можно понять те правила, которые определяли как содержание, так и композицию произведений. Единства места и времени были органически присущи древнегреческой драме. Они возникли из самих условий развития театра, но было бы нелепо считать их вечными законами драматического искусства.

Особенности содержания греческой драмы и ее композиции объясняются условиями культуры древних греков, которые переживали «младенческую» стадию развития человечества: «Простота фабулы была действительно так тесно связана с тем, что называлось деяниями прошлого, республики, отечества, религии, подвигами героев,

---

[80] И. Г. Гердер. Избранные сочинения, стр. 4.

что поэту приходилось с усилием выискивать в этом наивном величии отдельные части, вносить в него драматическое начало, середину и конец, а не выделять их насильственно, коверкая или сплетая в единое целое множество разрозненных событий». У Эсхила трагедия представляет собой «аллегорически-мифологическую, полуэпическую картину, почти без всякой последовательности явлений, сюжета, чувств или даже, как говорили древние,— всего лишь хор, перемежающийся незначительным действием» [61]. То же самое, по мнению Гердера, характерно и для Софокла.

Единство фабулы в античной драме предопределяло единство действия, органически обусловленное своим временем, страной, религией, нравами. «Единство места действительно было единством места, ибо одно единственное краткое торжественное действие совершалось только в одном месте — в храме, во дворце, как бы на городской площади отечества...» [62] Точно таким же естественным путем возникло и третье единство — единство времени, обусловленное тем, что представление, происходившее в одном месте, требовало, чтобы на нем все время что-нибудь совершалось. Хор, все время остававшийся на сцене, играл роль связующего звена. «Все это было заложено в самой природе вещей, так что поэт при всем своем искусстве ничего иного и не мог создать!» [63]

Но все меняется на свете: «Государственный строй, нравы, состояние республик, традиции героического века, верования, даже музыка, выразительность, мера, иллюзии — все изменилось: тем самым исчез и материал для фабул, то, что служило толчком для обработки, поводом для цели» [64].

Минуя весь сложный путь развития драмы, Гердер обращается сразу к театру французского классицизма XVII—XVIII веков, который он называет «манекеном греческого театра». При всех внешних признаках сходства, «это не греческая трагедия! по своим целям, действию, характеру, сущности — не греческая драма!» С античной драмой французская «не имеет ничего общего...— ни в действии, ни в нравах, ни в языке, ни в цели, ни в чем вообще...» [65]

Английская драма эпохи Шекспира — явление совершенно новое и ценное по той причине, что она столь же самобытна, как драма античная. Между классической древностью и эпохой Шекспира не было ничего общего. Поэтому английская драма должна была возникнуть из иных основ, чем драма древней Греции. Шекспир не видел ничего похожего на греческий хор, но он знал мистериальный театр и кукольные представления. Кроме того, он был знаком с народной песенной поэзией — балладами,— и из этих источников составились первоэлементы той новой драмы, которую создал Шекспир.

---

[61] И. Г. Гердер. Избранные сочинения, стр. 5.
[62] Там же, стр. 5—6.
[63] Там же, стр. 6.
[64] Там же, стр. 7.
[65] Там же, стр. 7—8.

Таким образом, драматургия Шекспира, столь не похожая на древнегреческую, тоже возникла естественным образом. Сила ее коренится в глубокой связи с народной жизнью, традициями, историей и культурой Англии. Как ни элементарны кажутся теперь эти положения, они имели в то время огромное теоретическое значение. Гердер впервые применил принцип историзма для определения содержания и художественных особенностей произведений драматического искусства. Это было огромное теоретическое завоевание, вошедшее в арсенал науки и в дальнейшем детально развитое и разработанное.

Подчеркивая кардинальное различие между драмой Шекспира и античности, Гердер вместе с тем вступает в полемику с Герстенбергом по одному существенному и принципиальному вопросу. Герстенберг отвергал теорию трагедии Аристотеля, считая ее совершенно неприменимой к Шекспиру. Мы помним также, что Лессинг, решительно боровшийся против классицистских извращений Аристотеля, вместе с тем считал его теорию трагического верной как в своей основе, так и в применении к Шекспиру. В этом вопросе Гердер занял позицию, сходную с Лессингом. Он также считал, что аристотелевское определение трагического находит подтверждение в Шекспире. Но при этом Гердер подчеркивал и те элементы, которые отличают трагедию Шекспира от античной.

Шекспир своими произведениями возбуждает страх и сострадание, но пользуется для этого иными художественными средствами, чем древние трагики. В античной трагедии этому содействовали единство и концентрации всего действия. В трагедии Шекспира эффект достигается сложностью и многообразием как явлений действительности, так и характеров. Черпая материал для произведений из истории Англии, Шекспир находил здесь столько разнородных элементов, что, казалось бы, из них невозможно было создать никакого единства. Но в том-то и дело, что творческий гений Шекспира сумел найти это единство. «Шекспир взял историю такой, как она предстала перед ним, и силой своего творческого гения соединил самые различные вещи в одно чудесное целое, которое мы могли бы назвать если не действием в греческом смысле слова, то действом, как это называли в средние века, или же, на языке нового времени, происшествием (événement), великим событием» [66]. Поэтика шекспировской драмы заменила классицистское единство действия единством события, подчас грандиозного по своему объему, не вмещающегося в узкие рамки античной трагедии. Трансформировал Шекспир также принципы единства места и времени. Обширность действия требовала того, что Гердер называет «идеальным воспроизведением времени и места, необходимых для полноты иллюзии» [67]. Когда Шекспир «обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и вре-

[66] Там же, стр. 11, 12.
[67] Там же, стр. 14.

мени! Из всех возможных мест и эпох каждый раз, как будто повинуясь железному закону необходимости, выступает именно такое время и то место, которые наиболее сильным и идеальным образом отвечают чувству, наполняющему действие...» [68]

Каждая из шекспировских драм— это микрокосм, цельный мир, в котором все объединено единой идеей художника. Достоинство Шекспира в том, что он одновременно историчен и вместе с тем «идеален», то есть передает не только и не столько данное конкретное историческое событие, но и «дух» истории.

Сущность историзма Шекспира Гердер видит не в конкретности изображаемого, а в том, что Шекспир стремится раскрыть причины событий, мотивы, определяющие поведение людей и обусловливающие движение истории. Для Гердера существенно то, что история у Шекспира не хроникальное воспроизведение событий, а такое их изображение, где раскрываются законы исторического развития вообще. В этом смысле Гердер считает Шекспира писателем, у которого должны учиться историки.

Мысли Гердера об этой стороне творчества Шекспира продолжают одну из идей, впервые выраженных Аристотелем. Вспомним, что Аристотель считал поэзию философичнее истории в той примитивной форме, когда она ограничивалась летописанием событий. Эта мысль автора «Поэтики» вошла в арсенал всех теоретиков литературы и драмы, вплоть до Лессинга. Новое, внесенное Гердером в это положение, заключалось в том, что он самую историю уже рассматривает иначе. Ему, как мыслителю, уже присущ историзм, и «философичность» драматической поэзии теперь обретает новое значение как верное отражение действительной закономерности истории,

Критическая деятельность Гердера обогатила теорию драмы историзмом и философским пониманием драматического творчества. Вместе с тем Гердеру принадлежит важнейшая заслуга указания на то, что драматические произведения необходимо строить на основе мотивов, выдвигаемых народным творчеством. Интересно отметить, что в этом смысле он не ограничивался теорией. Не ощущая в себе достаточных творческих способностей для драматургического творчества, он стремился направлять по намеченному им пути других и, в частности, оказал большое влияние на молодого Гете. Когда он советовал Гете обратиться к изучению немецких народных песен и вообще народного творчества, то имел в виду, что это явится живительной почвой для собственного творчества Гете как лирика и драматурга. Хотя статья Гердера о Шекспире была опубликована позже, чем юношеская речь Гете об английском драматурге, взгляды Гете на Шекспира сформировались именно под влиянием Гердера. «Гец фон Берлихинген» молодого Гете явился замечательнейшим творческим воплощением теоретических взглядов Гердера.

[68] И.Г. Гердер. Избранные сочинения, стр. 15.

Гердер стал также предшественником романтиков в их драматической теории. Его историзм был развит далее А. В. Шлегелем, а через посредство последнего оказал влияние на всю теорию драмы в эпоху романтизма.

§ 3. *Драматургическая теория Якоба Ленца*

Драматургическая теория «бури и натиска» нашла своего представителя также в лице Якоба Михаэля Ленца (1751—1792) [69]. Его основным высказыванием являются «Заметки о театре» (1774), появившиеся год спустя после книги Мерсье о театре. Можно сказать, что, подобно Мерсье, Ленц явился выразителем наиболее демократических тенденций как в теории, так и практике драматического творчества.

Ленц развивает свою теорию в борьбе против поэтики классицизма в драме. Опираясь на Юнга и Руссо, на Лессинга и Дидро, а также восприняв идеи Гердера, Ленц критикует всю драматическую систему классицизма, в особенности повторяя мнения Мерсье. Ленц не останавливается на осуждении рационалистической поэтики XVII века. Сам Аристотель представляется ему источником всего зла, ибо его поэтика на долгое время сковала оригинальное творчество, а главное, отрезала путь художникам к «природе». Как типичный штюрмер, Ленц является провозвестником творческих сил «природы» и «гения».

Обычно теория драмы классицизма подвергалась критике прежде всего в жанре трагедии. Ленц, повторяя уже известные нам отрицательные суждения о трагедии, распространяет свою критику также на жанр комедии, следуя в этом за Руссо и Мерсье. Во французских комедиях, по мнению Ленца, нет подлинных характеров. Эти произведения представляют собой произвольные драматические построения, наполненные игрой пустого остроумия. Как и Руссо, Ленц нападает на Мольера, считая, что в его пьесах характеры изображены либо поверхностно, либо карикатурно. Комедия Мольера бессодержательна, ее интриги повторяют одна другую, являются искусственными, лишены оригинальности и не имеют ничего общего с природой. Таково мнение молодого немецкого штюрмера.

Выступая против Аристотеля и последователей его поэтики, Ленц ставит вопрос о том, что составляет существенное содержание драматического произведения. Он сохраняет из старой поэтики лишь то положение, согласно которому драма есть «подражание», однако перед ним возникает вопрос, что составляет предмет подражания: «Человек или судьба человека»? [70] В поэтике классицизма, начиная с Аристотеля, существует мнение, что основу драмы составляет фабула. Ленц, следуя в этом за Гердером, считает такое решение вопро-

---

[69] М. Н. Розанов. Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц. Его жизнь и произведения. М., 1901.

[70] «Памятники мировой эстетической мысли», т. II, стр. 577.

са естественным для античной драмы, ибо у древних греков господствовало представление о том, что жизнью управляет судьба или рок. Таким образом, в античной драме эта концепция имела источником действительное воззрение народа на жизнь. Когда французы в XVII веке переняли правила античной поэтики драмы, они не посчитались с тем, что господствующее мировоззрение совсем не исходило из понятия рока или судьбы. К тому же греческий театр был религиозным по своему характеру, тогда как французский театр нового времени уже являлся светским. Все это делало перенесение поэтики Аристотеля в новое время искусственным.

Ленц оспаривает аристотелевское положение о том, что действия и фабула составляют цель трагедии. «Поскольку действиями древних управляла железная судьба, то их действия могли интересовать сами по себе, без того, чтобы нужно было отыскивать причину этих поступков в человеческой душе. Мы же ненавидим такие действия, причину которых мы не понимаем, и мы не хотим стать их соучастниками» [71]. Ленц требует, чтобы драматический поэт изображал не только страсти, но и характеры, а главное, обладал умением «выделить индивидуальное».

Задача драмы — показать «личность со всеми окружающими ее лицами, с ее интересами, страстями, поступками..., показать нам весь характер в различных условиях» [72]. Образцом писателя, создавшего такие драмы, для Ленца является Шекспир.

Для наиболее полного раскрытия характеров драматург должен создавать действие, которое не сковывало бы его при решении этой важнейшей задачи. Одним из таких сковывающих моментов являются правила трех единств, и поэтому драма, желающая полноценно раскрыть человеческий характер, не только вправе, но в сущности просто должна отказаться от этих оков. При этом Ленц отвергает не только единства места и времени, но также единство действия. В этом отношении он идет дальше всех предшествующих критиков классицизма, выражая типичную для движения «бури и натиска» тенденцию полного раскрепощения драмы от каких бы то ни было правил.

Выдвижение на первый план характеров было связано с общей концепцией «бури и натиска» о значении выдающейся личности. Личность должна стать в центре драматического действия трагедии. Революционный порыв штюрмеров проявлялся в том, что они пытались в драматической форме выразить определяющее значение человеческой активности в жизни. Ленц считает, что трагедия изображает характеры, «которые сами себе создают обстоятельства» [73].

Он отвергает метод построения характеров, применяемый французскими писателями. У них нет подлинных характеров, так как

---

[71] «Памятники мировой эстетической мысли», гл. II, стр. 578.
[72] Там же, стр. 582.
[73] Цит. по: М. Н. Розанов. Указ. соч., стр. 171.

герои выражают мнения самого автора. «Так, например,— пишет он,— герои Вольтера — все умеренные вольнодумцы, герои Корнеля — все Сенеки. Весь мир принимает окраску их желаний...» [74]

Отвергая рационалистические принципы композиции, Ленц выдвигает в качестве творческой основы принцип гениальности, занимавший такое большое место в мировоззрении и эстетике штюрмеров. Реалистические тенденции «бури и натиска» сочетаются с интуитивизмом. Ибо постижение сущности явлений, по Ленцу, происходит не благодаря изучению действительности, а в силу способности прозрения, присущей выдающейся личности — гению. «Мы называем тех людей гениями, которые сразу проникают в сущность всего, что им представляется, видят его насквозь; так что их познание вещей отличается такими же достоинствами, как если бы оно было приобретено продолжительным наблюдением при помощи всех семи чувств. Познакомьте такого гения с каким-нибудь языком, математическим доказательством, всем, что вам угодно, и прежде чем вы окончили речь, образ уже сидит в его душе, со всеми отношениями, светом, тенью, колоритом» [75].

Интуитивизм ведет к непризнанию строгих границ между жанрами. Как и Герстенберг, Ленц не проводит принципиального различия между родами поэзии. В его рассуждениях о драме наряду с Шекспиром называются также Данте и Клопшток, не делается различия между трагедией и эпосом. По-видимому, это связано со стремлением штюрмеров наполнить драму подлинной поэтичностью, исчезнувшей с того времени, когда в ней водворилась рассудочность классицистов и просветителей. Любопытно, что Ленц, как, впрочем, и Герстенберг, придает особое значение хроникам Шекспира, то есть пьесам в значительной мере эпическим по своей композиции. Как верно замечает М. Н. Розанов, писателей «бури и натиска» в «эпосе привлекала драматическая энергия действий, а в драме они восхищались плавным эпическим течением событий» [76].

Обратимся теперь к тому, как Ленц понимал природу комедии. Он считал, что преобладание характеров над фабулой является принципом одной лишь трагедии. Комедия имеет другую основу. В ней на первом плане не личность, а событие. Типичные сюжеты комедии: «неудачная женитьба, найденыш, какая-нибудь выдумка чудака (сама личность нам может быть знакома лишь постольку, поскольку ее характер обусловливает эту причуду: мы не требуем здесь знакомства со *всей личностью*)» [77]. Это замечание не лишено меткости. Действительно, комедия, как правило, ограничивает изображение личности чертами, обусловливающими комизм данного персонажа, что исключает всестороннее раскрытие его. Образцовыми комедиями для Ленца являются, конечно, комедии Шекспира: «Лич-

[74] «Памятники мировой эстетической мысли», т. II, стр. 581.
[75] М. Н. Розанов. Указ. соч., стр. 176.
[76] Там же, стр. 174.
[77] «Памятники мировой эстетической мысли», т. II, стр. 583.

ности там существуют для действий, для воздействий и противодействий, которые образуют замкнутый круг, вращающийся вокруг одной главной идеи — и это комедия... В комедии... я исхожу из действия и заставляю личность принять в нем участие. Комедия без личности неинтересна, трагедия без личности есть противоречие» [78].

Как показал М. Н. Розанов, Ленц заимствовал эти положения у Мерсье[79]. От этого они не теряют своей ценности, тем более, что именно через Ленца они приобрели известность в Германии и сыграли роль в утверждении нового понимания комедии.

Мнение Мерсье и Ленца о комедии представляет интерес, так как оно может быть подтверждено немалым количеством драматических произведений. Правда, им не удалось убедительно опровергнуть значения характера в комедии. Во всяком случае, новое положение, внесенное ими, заслуживает внимания с теоретической точки зрения.

М. Н. Розанов в своем исследовании творчества Ленца приводит интересные факты, свидетельствующие о том, что «Заметки о театре» вызвали большую реакцию в немецкой литературе того времени [80]. Позиция Ленца была поддержана штюрмером Леопольдом Вагнером в рецензии, напечатанной «Франкфуртскими учеными ведомостями». Более умеренные позиции выразил анонимный рецензент в «Журнале немецкой критики», подчеркнув, что герой не всегда является хозяином своей судьбы, так как жизненные обстоятельства не всегда ему подчиняются и являются фактором, который нельзя полностью игнорировать. Виланд в своем журнале «Немецкий Меркурий» выступил против позиции Ленца и теоретических установок «бури и натиска» в целом. Наконец, представитель так называемого берлинского просветительства Николаи также подверг критике позиции Ленца, обвиняя его в незнании и непонимании Аристотеля. Николаи защищал точку зрения Лессинга, стремившегося показать применимость существа учения Аристотеля и к драме нового времени.

Голоса критиков, выступавших против декларации Ленца, все же тонули в хоре похвал. В частности, Клопшток выступил с поддержкой штюрмеров, и Гете с чрезвычайной радостью отметил это обстоятельство.

Взгляды Ленца были декларацией штюрмерских позиций в вопросах теории драмы. Они были выражены им в той эмоциональной форме, которая вообще характерна для всей штюрмерской критической литературы. Пылкая декламация Ленца, однако, не нуждалась в рационально продуманной мотивировке, ибо она падала на почву движения, в котором рассудочность не считалась достоинством, тогда как в эмоции видели как наиболее убедительное выражение личности в ее порывах к благу и свободе.

---

[78] «Памятники мировой эстетической мысли» гл. II, стр. 583.
[79] М. Н. Розанов. Указ. соч., стр. 180.
[80] Там же, стр. 181—190.

Глава 3

ОТ «БУРИ И НАТИСКА» К ВЕЙМАРСКОМУ КЛАССИЦИЗМУ. ГЕТЕ И ШИЛЛЕР

§ 1. *Взгляды Гете на драму* [81]

В рядах движения «бури и натиска» начинал свою деятельность и Гете (1749—1832). Весь круг эстетических воззрений этого величайшего немецкого писателя не может составить предмет нашего рассмотрения. Ограничиваясь его взглядами на вопросы драматического творчества, мы должны иметь при этом в виду, что Гете пережил эволюцию, и его воззрения существенно менялись.

В первый период своей деятельности, примыкая к движению «бури и натиска», Гете находится под несомненным влиянием Гердера. Разделяя общее всем штюрмерам преклонение перед «природой» и свойственное им пренебрежение ко всякого рода сковывающим правилам, Гете видит высший образец драматического творчества в Шекспире. Свои взгляды он декларировал в полной энтузиазма речи «Ко дню Шекспира» (1771).

Трагический театр древних греков Гете рассматривает как проявление могучего эллинского духа и, подобно Гердеру, он связывает античное искусство с условиями, породившими его. Античная драма была общенародным искусством. Возникнув «как интермеццо богослужения», она затем стала «частью политических торжеств». Единство и простота античных драм, по мнению Гете, повторяющему в этом опять-таки Гердера, была в самой природе античного театра. Древняя трагедия «показывала народу великие деяния отцов, чистой простотой совершества пробуждая в душах великие чувства, ибо и сама была цельной и великой» [82].

---

[81] Из литературы о Гете: Н. Вильмонт. Гете, 2-е изд. М., 1959; А. Бельшовский. Гете, его жизнь и произведения, 2 т. М., 1898—1908; G. Lukacs. Goethe und seine Zeit. Berlin, 1950; K. Fischer. Goethe — Schriften, 9 Bde. Heidelberg. 1888—1903; H. A. Korf. Geist der Goethezeit, 5 Bde. Leipzig, 1955—1957; F. Gregori. Goethe und das Theater. Leipzig, 1927; F. Sengle Goethes Verhaltniß zum Drama. Berlin, 1937; H. Knudsen. Goethes Welt des Theaters. Berlin, 1949; Г. Лукач. Гете и Шиллер в их переписке. Предисловие к кн.: Гете и Шиллер. Переписка, т. 1. М.— Л., 1937.

[82] Гете. Собрание сочинений в тринадцати томах, т. X. М., 1937, стр. 382. Дальнейшие ссылки на этот том, содержащий критические работы Гете, даются в тексте с указанием в скобках номера страницы.

Попытки французских классицистов подражать античной драме были смехотворными, и Гете по этому поводу иронически замечает: «Французик, на что тебе греческие доспехи, они слишком тяжелы и велики для тебя» (383). Но даже если в античной драме ее правила и были естественными, то для современного театра они не годятся, и это Гете понял из Шекспира, который открыл ему глаза на то, каким должно быть драматическое искусство. «Не колеблясь ни минуты,— пишет Гете,— я отказался от театра, подчиненного правилам. Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени тяжкими цепями, сковывающими воображение» (382).

Особенно ценит Гете в Шекспире широту изображения действительности, введение в драму больших государственных и общественных интересов, историзм. «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история, как бы по невидимой нити времени, шествует перед нашими глазами» (383).

В отличие от Ленца, отрицавшего какое бы то ни было единство в драме, в том числе шекспировской, Гете находит в свободной композиции пьес Шекспира внутреннюю цельность: «Его планы, в обычном смысле слова, даже и не планы. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого» (383—384).

Сложность и противоречивость шекспировских характеров восхищает Гете так же, как их грандиозность. В этом смысле Шекспир, по словам Гете, как бы соревнуется с Прометеем. «По его примеру черта за чертой создавал он своих людей, но в колоссальных масштабах — потому-то мы и не узнаем наших братьев...» (384).

Единство, которое Гете находит у Шекспира, заключается не в чем-то внешнем, а в том, что получило терминологическое обозначение как «внутренняя форма». Понятие внутренней формы, впервые выдвинутое английским философом XVIII века Шефтсбери, занимает важнейшее место во взглядах Гете на искусство. Как мы видели, классицистская теория поэзии вообще и драмы в частности исходит из рассмотрения внешних композиционных принципов, определяющих строение произведения. Отвергнув теорию классицизма, сентименталисты должны были найти некий новый принцип, который явился бы основополагающим для объяснения самого существа творчества. Таким является чувство, вдохновение, гений и природа. Все это соединяется вместе в понятии внутренней формы. Материал художественного изображения черпается из действительности. Творческий гений является тем собирательным стеклом, фокусом, где сходятся все лучи действительности, как объективной, так и субъективной. Отметим, что в теории сентиментализма утверждается органическое единство субъективного и объективного, воплощающееся в творческом гении. Это положение относится к общей эстетике, но оно важно и для теории драмы как обоснование спонтанности твор-

чества, не вмещающегося в узкие рамки правил и догм. Романтики впоследствии разовьют это положение,и их теоретик Ф. Шеллинг создаст концепцию органической формы.

Стремление к цельности, единству, к такому органическому сочетанию многообразных явлений, которое соответствовало бы самой жизни, и составляет для Гете важнейшее условие подлинной художественности в драме.

Эта точка зрения лежит в основе знаменитого анализа «Гамлета» Шекспира в «Вильгельме Мейстере». Правда, «Годы учения Вильгельма Мейстера» были опубликованы в 1795 году, однако в своей основе концепция шекспировского «Гамлета» была разработана и сформулирована Гете уже в его первом замысле романа «Театральное призвание Вильгельма Мейстера», относящемся к 1778—1785 годам. Здесь, на примере шекспировской трагедии, Гете конкретизирует сказанное им еще в речи «Ко дню Шекспира» о том, что́ представляет собой «план» в шекспировской драме. В противовес мнению как классицистских критиков Шекспира, так и его сентименталистских поклонников, считавших, что произведения Шекспира характеризуются разбросанностью, отсутствием цельности и единства, Гете утверждает, что в «Гамлете» есть строго продуманный план, однако не такой, какой мог бы представить себе рационалист. Он находит и показывает внутреннее единство произведения, а затем обращается к характеру героя и здесь, явно следуя точке зрения Ленца, показывает, как характер героя определяет существо трагедии. Действие «Гамлета» все от начала до конца определено характером датского принца.

Нас не интересует в данном случае конкретная интерпретация образа Гамлета, данная Гете, и мы указываем на его разбор трагедии лишь с точки зрения общей концепции драматического творчества. Эти взгляды, выработанные Гете в период «бури и натиска», он сохранил и в дальнейшем, даже тогда, когда он вместе с Шиллером перешел к созданию нового классицизма.

Отход Гете от идеалов «бури и натиска», как известно, был вызван глубочайшим кризисом этого движения. В условиях отсталой Германии, где не было реальных предпосылок для буржуазной революции, бунтарские и революционные устремления штюрмеров были обречены на политическое бесплодие. Стремление найти новые пути для борьбы за грядущее объединение и освобождение немецкого народа привело Гете и Шиллера к мысли, что, поскольку социальное освобождение еще невозможно, нужно готовить народные массы к грядущему обновлению жизни через посредство эстетического воспитания. Это эстетическое воспитание должно было, по мысли Гете и Шиллера, развить национальное и гражданское самосознание народа, вывести его дух из состояния рабской покорности.

На Гете, как и на Шиллера, оказали большое влияние просветительские идеи Винкельмана и Лессинга, трактовавших красоту античного искусства как следствие идеальных условий гражданской свободы и политической демократии. Отсюда Гете и Шиллер сделали

вывод о том, что, идя обратным путем, то есть возродив те формы общественного сознания, которые были вызваны к жизни свободой, можно эстетически воспитать народ, развив в нем чувство свободы.

Таково было значение перехода Гете и Шиллера на позиции нового классицизма. При этом и Гете, и Шиллер отнюдь не имели в виду возвращение к доктрине классицизма XVII века. Классицизм, за который они ратовали, был просветительской идеализацией античности, и сущность его состояла не в следовании тем или иным формальным особенностям античного искусства, а в возрождении общего духа эстетической культуры античности, как ее понимали Винкельман и Лессинг. В известной мере Гете и Шиллер предполагали также возрождение тех форм античного искусства, которые могут быть приспособлены к уровню духовного развития и культуры современного человечества.

Новая точка зрения Гете, а также и Шиллера, получила выражение в их совместной декларации «Об эпической и драматической поэзии» (1797). Она явилась результатом долгого обсуждения проблем творчества обоими поэтами, причем ведущая роль в этой дискуссии принадлежала Шиллеру.

Мы находим здесь, с одной стороны продолжение взглядов Гете на органическую природу произведений искусства, но вместе с тем замечаем и новые тенденции классицистского характера. Законы того или иного вида поэзии выводятся не из внешних формальных признаков, а «из природы человека». Поэтому эпос и драма различаются между собой соответственно положению и характеру их творцов. И в том и в другом случае перед нами поэты, воспроизводящие действительность, но различно их отношение к реальности, которую они художественно воплощают, и условия, в которых совершается процесс художественного воспроизведения действительности. И эпический поэт, и драматург свободны в выборе мотивов и могут трактовать как сходные, так и различные сюжеты. Отличие их друг от друга состоит, во-первых, в способе воспроизведения действительности. Эпический поэт повествует, рассказывает. Он — «рапсод» и поэтому «излагает событие, перенося его в прошедшее». Драматург подобен «миму», то есть он непосредственно воплощается в образе героя и показывает происходящие с ним события. Его способ художественного изображения состоит в том, что он показывает прошлое как событие, совершающееся в настоящем.

Эпическая поэзия изображает деятельность вообще, тогда как трагедия показывает «ограниченные личностью страдания» (409). Эпическая поэзия показывает события внешнего характера, «трагедия — человека, устремленного в глубь своей внутренней жизни» (409). Отсюда различие между этими двумя видами поэзии, состоящее в том, что эпос, повествование, требует значительного пространства для развертывания действия, тогда как «события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства» (410).

Таким образом, Гете и вместе с ним Шиллер отходят здесь от сентименталистского принципа полной свободы жанров, допускавшей даже их смешение, и требуют четкого разграничения между видами поэзии. Это требование возникало не просто как результат теоретического размышления, а из наблюдений над практикой драматургического творчества. Полное освобождение от правил привело в драматургии «бури и натиска» к утрате некоторых существенных элементов драматизма. Можно сказать, что в произведениях драматургов той эпохи, в частности у самого Гете в «Геце фон Берлихингене», как раз внешние события, развернутые на значительном пространстве, привели к рыхлости драматической композиции, что сам Гете не мог не почувствовать, когда встал вопрос о сценическом воплощении его трагедии, и ему пришлось перерабатывать свое произведение. Но одна из особенностей драматургии «бури и натиска» не подвергается сомнению Гете и Шиллером — лиризм пьес этого направления. Показательно, что Гете и Шиллер прежде всего стремятся отграничить драму от эпоса, то есть от повествовательной формы.

Далее в статье рассматриваются мотивы, присущие эпосу и драме. Для эпической поэзии характерны мотивы «отступающие», которые отдаляют действие от его цели. Драме, наоборот, присущи мотивы «устремляющиеся», которые ускоряют действие.

Один мотив Гете и Шиллер считали особенно художественно эффективным, это — замедление действия, задержку, образуемую всякого рода перипетиями и усложнениями, которые возбуждают интерес и делают как для читающего повествование, так и для театрального зрителя неясным конечный исход, ибо возникающая перед их глазами картина борьбы противодействующих сил содержит возможность победы как одной, так и другой стороны.

Наконец, как в драме, так и в эпосе возможны обращение к прошлому и обращение к будущему. Смысл этих мотивов заключается в том, что они ставят изображаемые в произведениях события в перспективу всей жизни героя или героев, в перспективу всего исторического развития.

В период «бури и натиска» Гете чрезвычайно ценил натуралистическую конкретность в изображении драматических событий. Теперь он считает необходимым ограничение в этом отношении. Эпический поэт более свободен в изображении «мира физического», к которому принадлежат действующие лица и который их окружает, тогда как драматург «обычно прикован к одной точке» (410). Если далее «мир нравственный совершенно одинаков для обоих и лучше всего поддается изображению во всей своей физиологической и патологической простоте» (410), то «мир фантазии, чаяний, видений, случайностей и проявлений рока» (410) современное мировоззрение, освободившееся от наивных суеверий и предрассудков древности, уже неспособно воспринимать в той мере, в какой это было доступно античности.

Драматическое изображение отличается от эпического еще и в своем эмоциональном качестве. Эпический поэт подобен мудрецу, в спокойной задумчивости обозревающему случившееся. В отличие от этого драма требует, чтобы олицетворение определенных героев вызывало к ним сочувствие, чтобы зрители вместе с героем «испытывали страдания его души и тела, разделяли его недоумения и для него забывали себя» (411).

Гете и Шиллер настаивают на том, что драматическое действие должно в первую очередь эмоционально потрясать публику. Внимающий актеру «зритель, собственно говоря, пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за ним (за героем), его фантазия ввергнута в полное молчание, к ней нельзя предъявлять никаких требований; даже то, о чем ведется рассказ, должно как бы доходить до его зрения во всей своей наглядности» (411).

Однако на позициях нового, или так называемого веймарского классицизма Гете оставался лишь до тех пор, пока был жив Шиллер. После его смерти он все больше и больше отходит от концепции, разработанной им совместно с Шиллером. Важнейшим признаком изменения позиций Гете является его возвращение к Шекспиру. В статье «Шекспир и несть ему конца» (1813—1816) Гете возвращается к концепции внутренней органической формы и развивает ее весьма подробно в применении к Шекспиру. При этом Гете указывает, что искусство Шекспира не только само движимо этой внутренней формой, но и апеллирует к нам, также воздействуя глубочайшим образом на внутренний мир. Именно поэтому Гете пишет, что внешние средства Шекспира не являются главными: «Произведения Шекспира не для телесных очей» (582). Внутреннее чувство глубже и яснее, и оно возникает не столько от внешнего зрелищного элемента шекспировской драмы, сколько от поэтической речи его произведений. Шекспир,— пишет Гете,— «взывает к нашему *внутреннему чувству*; а оно оживляет мир образов в нашем воображении» (582—583). По мнению Гете, в произведениях Шекспира «одушевленное слово преобладает над чувственным действием» (583). За внешним у Шекспира скрывается глубокое постижение жизненных законов. При этом Гете вносит уточнение в понимание историзма Шекспира. Он показывает, что национальное у Шекспира преобладает над изображением исторического. Его герои, долженствующие изображать римлян, на самом деле — чистокровные англичане. Существенно в них, однако, не это, а то, что они являются носителями общечеловеческого.

Шекспир — реалист. Его интересы — «в пределах действительного мира» (585), «великой основой его произведений служит правда и сама жизнь» (585). Гете напоминает определение Шиллером Шекспира как «наивного» поэта, но при этом подчеркивает, что, не взирая на это, «он при ближайшем рассмотрении все же оказывается поэтом нового времени» (585). Беря антитезы, разработан-

ные тогдашней теорией искусства, и не только Шиллером, а также и романтиками, Гете перечисляет их: античное — новейшее, наивное — сентиментальное, языческое — христианское, героическое — романтическое, реальное — идеальное, необходимость — свобода, долг — воление. В кругу этих антитез он рассматривает Шекспира, причем для нас анализ Гете имеет значение не столько для характеристики творчества английского драматурга, сколько для выявления позиций Гете по вопросу о существе трагедии.

В древних произведениях Гете находит преобладание конфликта между долженствованием и свершением, в новейших — между волением и свершением. Долг возложен на человека извне и это характерно для античного мира. Новому времени присуще воление, которое человек сам возлагает на себя. Древняя трагедия построена именно на долженствовании. Воля вступает в противоречие с долгом. При этом господство долга является деспотизмом по отношению к человеку, в чем бы ни проявлялось долженствование. Воление, напротив, имеет своим источником свободу и соответствует личности, выделившейся из общества. Оно божество новейшего времени.

В итоге Гете приходит к выводу, что при всем деспотизме долга все же господство общности, законов природы, законов государства и т. д. создает почву для великой и мощной трагедии. Господство индивидуального начала порождает трагедии слабые и мелкие. Собственно, новая трагедия перерождается в драму в узком смысле этого слова.

Возвращаясь после этого рассуждения к Шекспиру, Гете видит в нем драматурга, у которого «долженствование и воление всегда во что бы то ни стало стремятся к равновесию» (588). Внутренний конфликт у Шекспира состоит в том, что «каждая личность, рассматриваемая с точки зрения характера, *долженствует*: она стеснена и предназначена к чему-то исключительному, но, рассматриваемая как личность *человека*,— изъявляет волю неограниченно и взывает ко всеобщему» (588).

Здесь Гете сводит счеты с сентиментализмом, со штюрмерской идеализацией личного и индивидуального. Он ищет синтеза между античной концепцией драмы и драмой нового времени, притязания которой не склонен просто отбрасывать, и находит этот синтез в Шекспире.

При всей отвлеченности терминологии Гете речь идет по существу о характере отношений индивида к обществу. Гете против безграничного деспотизма долженствования, но в равной мере он отказывается и от анархического воления. Мы узнаем здесь ту позицию олимпизма, которую занял Гете в веймарский период по отношению к бунтарству «бури и натиска». Гете отвергает «воление, превосходящее силы индивидуума» (588). У Шекспира он находит воление, порождаемое внешними обстоятельствами, иначе говоря, соответствующее объективной тенденции общественного развития, в отличие от

штюрмерского воления, не опиравшегося на почву действительности. Гете ищет того среднего пути, когда свобода воли не будет приходить в противоречие с необходимостью. Необходимость, полностью противоречащая свободе воли, производит нравственно отталкивающее впечатление, необходимость, сочетающаяся с волением, приобретает нравственный характер.

Но Гете полемизирует не только с штюрмерством. Его стрелы направлены и против романтики, продолжившей и даже углубившей принцип индивидуального, личного начала в жизни и в искусстве. Если романтики интерпретировали Шекспира как выразителя полного художественного и нравственного своеволия, то в противовес им Гете говорит о Шекспире как о художнике, который сделал «необходимость нравственной».

Следующая часть статьи, написанная в 1816 году, специально посвящена теме драматургии Шекспира. Здесь Гете устанавливает новое деление видов поэзии: «эпос, диалог, драма, театральная пьеса». Он следующим образом раскрывает смысл этого деления, показывая, как эпическое, повествовательное, постепенно все более переходит в драматическое, то есть в действенное: «Эпос должен изустно передаваться толпе кем-нибудь одним; диалог — это разговор в замкнутом кругу лиц, который разве только доходит до слуха толпы; драма — это разговор, связанный с действием, даже тогда, когда она разыгрывается лишь перед воображением; театральная пьеса объединяет все три вида, поскольку они обращаются к зрению и воспринимаются при наличии определенных условий места действия и действующих лиц» (591).

Характеризуя произведения Шекспира как «наиболее драматичные» (591), Гете, однако, считает, что их сценичность не является существенным качеством. Шекспир — поэт, апеллирующий к нашему воображению. Он безусловно принадлежит «истории поэзии», а «в истории театра участвует только случайно» (590). Иначе говоря, Гете считает, что видимое нами на сцене действие шекспировских драм имеет значение лишь в той мере, в какой оно возбуждает наше воображение. Само по себе оно не представляется ему существенным.

Новая концепция Гете объясняет нам его собственную художественную практику и в первую очередь «Фауста». Гете считает, что «театрально лишь то, в чем нам одновременно видится символ: значительное и важное действие, указывающее на другое, еще более значительное» (591).

Таким образом, Гете снимает все то живое жизненное содержание, которое привлекало его самого в период «бури и натиска», когда он, подражая Шекспиру, создавал своего «Геца фон Берлихингена». Гете приписывает Шекспиру тот художественный метод, который был разработан им и Шиллером в немецкой драме,— метод идеальный. Вот почему он заявляет, что Шекспир «...ставит в центр пьесы известную идею и заставляет служить ей весь мир и всю вселенную. Вокруг одной идеи стягивает он старую и новую историю...» (592).

Гете считает достоинством несовершенство сценических средств, которыми обладал театр Шекспира, потому что «там нет и следа тех требований натуральности, с которыми мы постепенно срослись благодаря нашей усовершенствованной театральной технике» (593). Он с явным сочувствием говорит о «детской поре первых начинаний», когда театр представлял собой пустые подмостки, «на которых мало что можно увидеть, где все только «означает», где публика охотно соглашается предполагать за зеленым занавесом покои короля и не удивляется, что трубач всегда трубит на одном и том же месте» (593). В силу этого для публики его времени «пьесы Шекспира были чрезвычайно интересными сказками, только рассказанными несколькими лицами, которые для того, чтобы произвести большее впечатление, характерно замаскировывались и по мере надобности двигались взад и вперед, приходили и удалялись, всецело предоставляя воображению зрителя переносить на пустую сцену то рай, то королевский замок» (593).

Хотя Гете и прав, говоря о скудости сценической техники шекспировского театра, он, однако, явно недооценивает реалистический смысл шекспировской драмы, стремясь представить ее скорее драмой символической. Для нас важно не то, насколько верно понимал Гете принцип шекспировской драмы. В приведенных только что высказываниях немецкого писателя мы должны прежде всего увидеть поэтику той драмы, которую он сам создавал, творя «Фауста».

Стремление теоретически обосновать собственную драматургическую позицию отразилось в статье Гете «Трагические тетралогии греков» (1823). Гете полемизирует здесь против представления о древней тетралогии как развитого в трехкратном нарастании единого содержания. Он считает, что «трилогия и тетралогия не нуждались в смысловой связности, что здесь имело место не нарастание сюжета, а нарастание внешних форм, опирающихся на многостороннее содержание, пригодное к тому, чтобы произвести необходимое впечатление на зрителя» (646—647).

Гете считает, что трилогия «Валленштейн» Шиллера в принципе соответствует «трехкратному нарастанию единого содержания». Но он ищет в новом театре примеров и такого построения, где отсутствует ясная «смысловая связность» театрального действия. Пример этому Гете находит в Италии, где, по его словам, он видел «...вполне серьезную оперу в трех актах, которая, трактуя единый сюжет, не отклонялась от его развития. Но в промежутках между тремя актами были исполнены два балета, по своему характеру не имевшие ничего общего ни друг с другом, ни тем более с оперой; как только промелькнула эта интермедия, начался третий акт оперы, так чинно и размеренно, как будто перед этим мы не видели никакого фарса. Серьезно, торжественно, великолепно окончился спектакль» (648).

Нельзя не увидеть, что здесь выражены композиционные принципы «Фауста», где две вальпургиевы ночи вполне можно уподобить интермедиям, о которых говорит Гете, не говоря уже о том, что эпи-

зодическое построение действия, менее заметное в первой части, обнаженно дано во второй части величайшего из произведений писателя.

Наконец, в этом же плане следует рассмотреть небольшую статью Гете «Примечания к «Поэтике» Аристотеля» (1827). Гете предлагает свое понимание понятия катарсиса, возбуждавшего столько споров среди теоретиков драмы. По его мнению, все разговоры о некоем «очищении страстей» являются выдумкой, не соответствующей конкретному мышлению Аристотеля. Он считает, что смысл этого темного места разъясняется очень просто: «Когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей» (686).

Значит, не об очищении должна идти речь, а о примирении или, если угодно, умиротворении зрителя. Поэтому Гете утверждает, что под катарсисом Аристотель «разумеет именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений» (686).

Высшим образцом катарсиса, понимаемого именно в таком смысле, является, по мнению Гете, трагедия «Эдип в Колоне». И Гете дает свое толкование «трагедии, в которой изображен полувиновный преступник, человек, попадающий во власть извечных, неведомых, непостижимо последовательных сил — по вине демоничности своего душевного склада и мрачной силы своих порывов, толкающих его, именно благодаря мощи его характера, к чрезмерно поспешным поступкам. Ввергнувший себя и своих близких в глубочайшее, непоправимое бедствие, он все же под конец, примиренный и примиряющий, удостаивается возвышения и становится богоравным, святым заступником целой страны, принимающим жертвоприношения народа» (687). Это сказано об «Эдипе и Колоне», но если вдуматься, в не меньшей мере подходит для объяснения «Фауста».

Вопрос о катарсисе был связан по существу с проблемой непосредственного воздействия произведений искусства. Гете не отрицает эмоционального воздействия искусства в том смысле, что оно возбуждает те или иные чувства у публики; однако это воздействие длится лишь до тех пор, пока слушатель, зритель ли читатель находятся под непосредственным влиянием произведения. Но ни музыка, ни любое другое искусство не могут непосредственно воздействовать на нравственность. К нравственному совершенствованию, как считает Гете, приводят только религия и философия. Искусство лишь случайно может оказывать нравственное воздействие. Практически искусства действительно способны содействовать до известной степени лишь «смягчению грубых нравов, но смягчение это может выродиться и в известную изнеженность» (688).

Возвращаясь к вопросу о воздействии трагедии, Гете замечает: «Трагедия и трагические романы ни в коем случае не успокаивают

нашу душу, а вызывая в том, что мы именуем сердцем, тревогу, приводят нас в смутное, неопределенное состояние; молодежь любит такие переживания и страстно восторгается подобными произведениями» (688). И далее: «Если поэт, со своей стороны, выполнит лежащий на нем долг и завяжет интересный узел событий, а потом достойно распутает его, то это же самое произойдет и в душе зрителя; запутанность его запутает, примиряющая же развязка разрядит его тревогу; но домой он идет ни в чем не исправившимся. При строгом наблюдении над самим собой он с удивлением заметит, что вернулся из театра столь же легкомысленным или упорным, столь же вспыльчивым или уступчивым, любящим или безлюбым, каким он был и до тех пор» (689). Таким образом, Гете приходит к выводу, что воздействие драматического произведения и, в частности, трагедии вовсе не носит непосредственно практического характера. В этом вопросе он отходит от позиции, какую занимал в молодости вместе со всеми просветителями. Это не значит, однако, что Гете отрицает воспитательное значение искусства. Оно воздействует не непосредственно, а в сложной опосредованности, воспитывая в людях чувство прекрасного и неся идеи, которые не могут не привлечь внимания публики.

В рассматриваемой нами статье содержится также беглое замечание, свидетельствующее о том, что Гете признает промежуточные жанры, и, наконец, несколько слов говорит он о комедии. Касаясь эмоционального воздействия комедии, Гете отмечает, что если трагедия вызывает глубокое эмоциональное потрясение, то комедия возбуждает лишь «весьма умеренные опасения и надежды» (687). Он иронизирует по поводу того, что содержание значительной части комедии сводится к перипетиям, предшествующим браку, и действие пьес такого рода обычно завершается свадьбой. Признавая, что вступление в брак составляет в жизни «значительный и важный перелом», Гете подчеркивает, что этим «не заканчивается наша жизнь», намекая тем самым на то, что содержание комедий является ограниченным, поскольку они не охватывают те стороны действительности, с которыми соприкасается человек в более зрелые годы. Это краткое рассуждение Гете завершает шуткой: «Никто не хочет умирать, все хотят вступить в брак — вот полушутливое, полусерьезное различие между трагедией и комедией в реалистической эстетике» (687).

Мы видели выше, что Гете проводил различие между литературной драмой и драмой, предназначенной для сцены. Мы, пожалуй, не погрешим против истины, сказав, что самого Гете, при всей его любви к театру, больше привлекала литературная драма. Вместе с тем Гете отнюдь не отрицал значения сценической драмы, отмечая, что она требует особого склада дарования. Эккерман записал следующее суждение Гете по этому вопросу: «Писать для театра — дело своеобразное; и кто не знаком с ним до мельчайших подробностей, тот лучше пусть за это не берется. Раз содержание интересно, думает

иной, оно будет интересно и когда смотришь его на сцене. Ничего подобного! Пьеса может быть недурна, когда вы ее читаете и мысленно представляете себе, но на подмостках она будет выглядеть совершенно иначе, и то, что восхищало вас в книге, быть может, оставит вас совершенно холодным, когда вы увидите на сцене... Писать для театра — особое ремесло, которое надо знать и для *этого* обладать специальным талантом. То и другое встречается редко, но там, где нет обоих этих условий, едва ли может выйти что либо хорошее» [83]. В другой раз, беседуя на эту же тему, Эккерман спросил Гете, каким должно быть произведение, чтобы быть сценичным. «Оно должно быть символично,— ответил Гете.— Это значит, что каждое действие должно быть полно собственного значения и в то же время подготовлять к другому, еще более значительному. «Тартюф» Мольера является в этом отношении великим образцом. Вспомните первую сцену — какая в ней экспозиция! Все с самого начала полно значения и возбуждает ожидание еще более важных событий, которые должны последовать. Экспозиция Лессинговской «Минны фон Барнгельм» тоже превосходна, но экспозиция «Тартюфа» является непревзойденной. Это самое великое и превосходное в своем роде... У Кальдерона... вы встречаете тоже сценическое совершенство. Его пьесы насквозь сценичны, там нет ни одной черточки, которая не была бы рассчитана на определенное впечатление» [84].

Взгляды Гете на драму существенны в первую очередь для понимания его собственного творчества, являющегося важным этапом в истории драматического искусства. В целом эстетические идеи Гете и его драматическое творчество имели широчайший резонанс во всей европейской литературе, но если говорить о непосредственном влиянии его драматических теорий, то мы заметим разве лишь их воздействие на немецкую теоретическую мысль.

§ 2. *Теоретические работы Шиллера о драме*

Более значительное место в теории драмы принадлежит другу Гете, величайшему немецкому драматургу Фридриху Шиллеру (1759—1805) [85]. Теоретизирование вообще было в большей степени свойственно Шиллеру, чем Гете, и свои суждения он излагал в более систематической форме.

Взгляды Шиллера на драму пережили эволюцию, требующую от нас разграничения его суждений на две группы. Первую состав-

---

[83] И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. М., 1934, стр. 418.

[84] Там же, стр. 297—298.

[85] Из литературы о Шиллере: Ф. П. Шиллер. Фридрих Шиллер. М., 1955; Шиллер. Статьи и материалы. М., Изд-во АН СССР, 1966; K. Berger. Schiller, Sein Leben und Seine Werke, 2 Bde. 1909; A. Abusch. Schillers Größe und Tragik eines deutschen Genius. Berlin, 1955; R. Buchwald. Schiller, 2 Bde. Berlin, 1956; Г. Лукач. Шиллер как эстетик.— В кн.: Ф. Шиллер. Статьи по эстетике. М., 1935.

ляют высказывания молодого Шиллера периода «бури и натиска», вторую — его теоретические работы, относящиеся к периоду веймарского классицизма.

В годы «бури и натиска» Шиллер написал статью «О современном немецком театре» (1782) и прочитал доклад «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784). Хотя оба эти сочинения созданы в годы написания «Разбойников», «Коварства и любви» и «Заговора Фиеско», теоретически Шиллер выражает не столько специфически штюрмерские позиции, сколько взгляды, присущие просветителям поколения Лессинга. Не приходится говорить о том, что он выступает как противник классицизма. Шекспир для него — образцовый драматург. Но главное внимание Шиллера занимают не такого рода оценки, а выражение точки зрения, обозначенной в названии второго из его сочинений по театру.

Шиллер придает исключительно большое значение общественно-воспитательной роли театра, который он ставит «рядом с важнейшими учреждениями в государстве» [86]. Существует множество жизненных явлений, не регулируемых государственными законами. Задача театра—возместить этот пробел. «Область подсудности театру,—пишет Шиллер,— начинается там, где кончается царство светского закона. Когда справедливость слепнет, купленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяние сильного издевается над ее бессилием и страх человеческий связывает руку властей, театр забирает меч и весы и тащит порок к ужасающему суду» (16). И далее: «Тысячи пороков, оставшихся там (то есть в суде. — *А. А.*) безнаказанными, карает театр; тысячи добродетелей, о которых умалчивает правосудие, прославлены сценой» (17).

В этих высказываниях Шиллера со всей ясностью проявляется его протест против несправедливости феодального общества, с его бесчеловечными законами. Театр и драма призваны, по мнению Шиллера, восполнить этот недостаток, выступая как голос общественной совести, совести народа и подвергая нравственному суду все несправедливое в существующем обществе. Вместе с тем, театр является носителем положительных нравственных начал: «Более, чем какое-либо иное общественное учреждение в государстве, театр есть школа практической мудрости, путеводитель по гражданской жизни, верный ключ к сокровеннейшим доступам в человеческую душу». Театр учит гуманности и содействует умственному просвещению. «Театр есть общий канал, по которому от мыслящей, лучшей части народа струится свет истины, мягкими лучами распространяясь отсюда по всему государству. Более верное понятие, более высокие правила поведения, более чистые чувства растекаются отсюда по всем жилам народа; рассеивается туман варварства и мрачного суеверия, ночь уступает победоносному свету» (21—22).

---

[86] Ф. Шиллер. Статьи по эстетике. стр. 13. Дальнейшие указания на страницы даются в тексте в скобках.

В разумно устроенном государстве правители могли бы «руководить со сцены взглядами народа на правительство и правителей... Даже промышленность и изобретательность могли бы получить пользу от театра, если бы поэты сочли достойным труда быть патриотами, а государство пожелало удостоить их внимания» (22—23).

В театре Шиллер видит средство национального единения народа, и именно общенародность театрального искусства выдвигает он на первый план, борясь против театра аристократического. Вместе с тем такой театр мыслится им как театр реалистический, который в пьесах «проходит по всей области человеческого знания, исчерпывает все жизненные ситуации и освещает все уголки сердца, так как он вмещает в себе все сословия и классы» (23).

Во всем этом мы едва ли встречаем что-либо новое сравнительно с теорией театра у просветителей, и данные высказывания Шиллера существенны как самоопределение драматурга в первый период его творчества. Оригинальным мыслителем в эстетике и теории драмы Шиллер выступает в послештюрмерский период.

Рассматривая взгляды Гете на драму, мы уже видели, что кризис движения «бури и натиска» привел Гете и Шиллера на новые художественные позиции, завершившиеся их теорией нового классицизма. Центральный пункт их эстетики состоит в том, что и Гете, и Шиллер оба отказываются от просветительского взгляда на возможность прямого и непосредственного влияния искусства на общественную жизнь. Молодой Шиллер утверждал, что театр может содействовать преобразованию действительности и устранению социальных бедствий.

Отсутствие предпосылок для общественных перемен в жизни немецкого народа привело Шиллера, как и Гете, к поискам новых путей. Шиллеру становится ясно, что до обновления немецкой жизни путь далек. Однако это не означает, что нужно складывать руки. Искусство хотя и не может оказать непосредственного воздействия, все же призвано выполнить свое общественное назначение в борьбе за политическую свободу. Это может быть достигнуто посредством эстетического воспитания народа. Именно эта идея пронизывает шиллеровские «Письма об эстетическом воспитании человека» (1793—1794). Задача искусства—воспитать в народных массах посредством прекрасного чувство свободы. Для Шиллера «самое совершенное из произведений искусства — ... истинная политическая свобода» (202). Однако, так как ее нельзя достичь посредством практической деятельности, то «для решения на опыте указанной политической проблемы нужно пойти по пути эстетики, ибо только путем красоты можно достичь свободы» (203).

Энгельс весьма резко охарактеризовал эту концепцию, отражавшую бессилие немецкого бюргерства практически решить задачи буржуазно-демократической революции. Убожество немецкой действительности оставалось неизменным. Единственное, что Шил-

лер мог предложить, — это «замену плоского убожества высокопарным»[87].

Если это суждение Энгельса бесспорно правильно отвергает филистерское примирение с социальной несправедливостью, то, с другой стороны, оно отнюдь не имеет в виду отрицания тех благородных и гуманных идеалов, которые вдохновляли Шиллера при создании им своей эстетики. Речь идет лишь о том, что не эстетическим воспитанием, а практическим революционным действием необходимо изменять существующие несправедливые социальные условия. Для действительного эстетического воспитания народа необходимы реальные предпосылки в виде осуществленной на деле экономической и политической свободы.

Шиллеровское решение этого вопроса было идеалистическим, поскольку он вернулся к просветительской точке зрения, что идеи, взятые сами по себе, способны преобразовать мир. Памятуя обо всем этом, мы, однако, не должны упускать из вида и тех рациональных элементов, которые были в теоретических взглядах Шиллера.

Таким рациональным зерном является взгляд Шиллера на известного рода соответствия между эстетической культурой народов и их социально-политическим бытием. При этом Шиллер отнюдь не стоит на точке зрения прямого соответствия, наоборот, он отмечает и противоречия, возникающие в процессе развития культуры.

Центральным теоретическим сочинением Шиллера является его статья «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), в которой он как раз и рассматривает вопрос о противоречиях между общественным развитием и эстетическим уровнем общества. Руссоистская концепция «естественного состояния и цивилизации» приобретает у Шиллера новую интересную трактовку, отражающую сознание драматургом противоречий утверждающегося буржуазного общества.

Шиллер устанавливает антитезу античного и современного искусства, которые принципиально различны между собой. Античное искусство он называет «наивным», характеризуя его как искусство, непосредственно связанное с природой и таким общественным бытием, когда человек находится в гармоническом единстве с окружающим его миром природы и общества. Современную поэзию Шиллер называет «сентиментальной», и ее характернейший признак состоит в распаде этого единства между человеком и обществом, между поэтом и обществом. Важнейшей причиной, определяющей весь характер новейшего искусства, является изменение в самой человеческой личности, обусловленное развившимся в обществе разделением труда. Отсюда в конечном счете возникает и два типа творческой личности, которые Шиллер определяет как «реалист» и «идеалист».

Это деление существенно для всего последующего понимания драматической теории Шиллера, ибо здесь получает свое определение художественная основа драматургии того типа, который утверждается Шиллером.

[87] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1957, стр. 508.

«Реалист» исходит из действительности, из существующих в ней установлений и отношений. В своей деятельности он руководствуется именно этим, не подвергая сомнению целесообразность, разумность и справедливость существующего порядка вещей. «Идеалист» исходит из разума, не из того, какими вещи являются, а какими они должны быть. Вот характерные черты «идеалиста», по определению Шиллера: «Не удовлетворенный познаниями, пригодными только при определенных предпосылках, он стремится пробиться к истинам, не имеющим никаких предпосылок и представляющим собой предпосылку ко всему прочему. Его удовлетворяет только философское проникновение, сводящее всякое условное знание к безусловному и основывающее всякий опыт на необходимом в духе человеческом; вещи, которым реалист подчиняет свое мышление, он (идеалист) должен подчинить себе, своему мышлению...» (390—391).

В отличие от Руссо, который верил в возможность возврата к природе, Шиллер считает, что такой возврат невозможен. Современный поэт может быть только «сентиментальным» в том смысле, в каком Шиллер понимает этот термин, то есть исходить из своего внутреннего чувства и своего субъективного отношения к сложной действительности.

В вопросе об отношении к действительности Шиллер теперь стоит в основном на позициях Канта. Он является дуалистом, исходящим из деления мира на две сферы: природную и нравственную. Философия Канта легла в основу шиллеровской теории трагического, разработанной им в этот период. Однако если философские принципы Канта и составили отправную точку зрения Шиллера, то в развитии своей концепции трагического он был достаточно самостоятелен.

Вопросу о трагедии Шиллер посвятил несколько теоретических статей, которые были в общем едиными в исходной точке зрения, но не тождественны по своим выводам. Рассматривая эти статьи, мы убедимся в некоторой эволюции взглядов Шиллера.

Прежде всего, как мы уже отмечали, Шиллер уже не верит в непосредственное воздействие искусства на действительность. Теоретически это получает выражение также в том, что Шиллер отвергает просветительскую точку зрения на искусство как явление, принадлежащее к сфере нравственности. Цель искусства для Шиллера теперь не состоит в нравственности. Он принимает кантовскую формулу об искусстве как незаинтересованном наслаждении. Какие выводы из этого вытекают, мы видим в статье Шиллера «О причине удовольствия, доставляемого трагическими предметами» (1792). Эстетическое наслаждение не связано с практической моралью, оно по-своему нравственно, однако эта нравственность не состоит в прямом морализировании. Удовольствие, доставляемое искусством, служит *путем* к нравственности, но не является связанным с непосредственным утверждением какой-либо моральной доктрины.

Наслаждение, доставляемое искусством, противоположно физическому или чувственному наслаждению. Эстетическое наслаждение свободно. В нем принимают участие духовные силы, разум и воображение. Источником всякого удовольствия является целесообразность. Физические удовольствия людьми только ощущаются, как ощущает человек приятное чувство от целесообразного действия нормальных функций организма. Действительное эстетическое удовольствие возникает тогда, когда человек получает осознанное представление целесообразности, сочетающейся с приятным ощущением. Есть искусства, которые воздействуют по преимуществу на ум и воображение, их целью является истина, но есть также искусства, которые связаны с разумом и воображением, такие искусства Шиллер называет «трогательными», искусствами чувства, сердца. Именно к этой сфере относятся трогательное и возвышенное. Чувство возвышенного двойственно по своей природе. С одной стороны, оно выражает бессилие и невозможность для человека охватить известный предмет, а с другой — в нем проявляется чувство мощи духа. Так как предмет возвышенного превосходит физические способности человека, то это порождает в нем некоторого рода неудовольствие, но одновременно возникает сознание другой человеческой способности — постижения возвышенного посредством разума и воображения.

Трогательность проявляется в смешанном чувстве страдания и наслаждения, вызываемого этим страданием. Так, например, человека трогает его собственное несчастье, когда страдание от этого несчастья достаточно умеренно, и он как бы со стороны может посмотреть на собственное состояние. Человек слабый всегда будет жертвой своего страдания, но для мудрого и мужественного человека величайшие личные несчастья будут лишь трогательными.

Таким образом, чувства возвышенного и трогательного состоят из страдания и удовольствия. Чтобы определить, какой из этих двух элементов окажется в том или ином случае преобладающим, необходимо установить природу факта, порождающего эти чувства, что́ в данном случае преобладает — целесообразность или нецелесообразность?

Если страдает добродетельный человек, то его страдание трогает больше, чем страдание порочного человека. Ибо здесь проявляется нецелесообразность. Достойный человек, согласно нашим понятиям, заслуживает счастья, недостойный — кары. Если страдает достойный, это противоречит целесообразности. Такое зрелище вызывает страдание и не может доставить удовольствия. Счастье, успех злодея возбуждают гораздо более неприятные чувства, чем несчастья добродетельного человека. Это происходит оттого, что, уже взятый сам по себе, порок представляет собой нецелесообразность по отношению к природе истинной человечности. А эта нецелесообразность усугубляется другой, то есть тем, что порок к тому же получает награду. Но почему же несчастье добродетельного человека вызывает менее болезненное чувство, чем счастье злодея? Потому, что, во-пер-

вых, добродетель сама по себе является наградой, а во-вторых, потому, что честный человек и под ударами судьбы остается верным добродетели. Следовательно, какой-то элемент целесообразности в данном случае сохраняется.

Высшая целесообразность — целесообразность моральная. Целесообразность природы в большей или меньшей мере сомнительна. Физические свойства человека могут толкать его на поступки разного рода, поэтому Шиллер пишет: «Естественная целесообразность всегда остается для нас проблематичной, моральная — несомненна для нас» (56). Моральная целесообразность не определяется ничем внешним, она имеет своим источником разум человека, его сознание. В природе и в жизни есть явления и силы, не являющиеся моральными. Истинная человечность проявляется в столкновении с этими силами. К числу последних Шиллер относит «все, что находится вне высшего законодательства разума, то есть ощущения, побуждения, аффекты, страсти, равно как физическая необходимость и судьба» (57). В борьбе с этими силами и проявляется высшее сознание моральной природы человека. При этом именно в такого рода испытаниях человечность и обнаруживает себя. «Высшее сознание нашей моральной природы может поддерживаться лишь под насилием, лишь в борьбе», и «высшее моральное наслаждение всегда сопровождается страданием» (57). Отсюда и проистекает особенность воздействия трагедии. Для достижения своего эффекта она должна пользоваться средствами, которые «возбуждают в нас удовольствие при посредстве страдания» (57).

Естественная целесообразность — это то, что примет в расчет «реалист» — человек, исходящий из стремления к своему благу, удовольствию, наслаждениям, богатству и т. д. Моральная целесообразность является сферой, присущей «идеалисту» — тому, кто высший нравственный принцип ставит выше своего непосредственного блага. Для того, чтобы пояснить свою точку зрения, Шиллер приводит пример из «Оберона» Виланда. Здесь Гюон и Аманда оба по свободному выбору предпочитают смерть на костре неверности любимому существу. Они отвергли то, что диктовалось целесообразностью природы, то есть свое благо, но они вместе с тем следуют нравственной целесообразности. Однако добродетель неизбежно приводит их к страданию. «Впечатление победоносной мощи нравственного закона, которое мы получаем при этом виде, представляет собой столь высокое, столь существенное благо, что мы испытываем даже искушение примириться со злом, которому обязаны всем этим» (58).

Второй пример Шиллер берет из «Кориолана» Шекспира. Когда Волумния убеждает Кориолана отказаться от завоевания Рима, Кориолан уводит свои войска, чем совершает явно нецелесообразное действие. Он не завершает своей победы, не удовлетворяет чувства мести, двигавшего им, более того, его поступки ведут его к гибели. Все это нецелесообразно с точки зрения «реалиста»; с другой стороны, у «идеалиста» Шиллера это вызывает восхищение: «Как

великолепно, как невыразимо величественно это предпочтение разрыва со своей склонностью разрыву с нравственным чувством, эта решимость, вопреки всем правилам благоразумия, попрать высшие физические интересы, лишь бы действовать в полном согласии с высшим моральным долгом!» (58).

Это рассуждение Шиллер завершает следующим выводом: «Всякая жертва жизнью нецелесообразна, ибо жизнь есть условие всех благ; но пожертвовать жизнью с моральными целями в высшей степени целесообразно, ибо жизнь не имеет никакого значения сама по себе, важна не как цель, но лишь как путь к нравственности. Если, поэтому, мы имеем случай, где жертва жизнью есть средство к достижению нравственных целей, то жизнь должна уступить здесь нравственности» (58—59).

Но трагедии изображают не только страдания людей добродетельных. Их предметом является также изображение страдания преступного человека. Однако эффект такого произведения будет иным в некоторых отношениях, чем впечатление, производимое трагедией страдающей добродетели. Страдание преступника, по мнению Шиллера, также доставляет наслаждение при зрелище трагедии, но впечатление, которое производит такая трагедия, не связано с моральной целесообразностью. Так как поведение преступника противоречит нравственным законам, то это возмущает нас. Здесь зритель не получает удовлетворения моральностью персонажа. Казалось бы, это находится в противоречии с первоначальной посылкой Шиллера. Однако это не так. Моральная целесообразность проявляется не только в покорности велениям нравственного закона, но и в раскаянии преступника, а также в его отчаянии. Человек, дошедший до отчаяния из-за того, что он нарушил нравственный долг, тем самым как бы возвращается к нравственности.

Кроме моральной целесообразности существует также еще целесообразность действия. Она заключается хотя бы в том, с какой ловкостью и хитростью злодей добивается осуществления своих коварных планов. «Целесообразность доставляет нам удовольствие при всех обстоятельствах, хотя бы она вовсе не имела никакого отношения к нравственному или противоречила ему» (62). Вот почему злодеи, изображаемые в трагедиях, до известной степени способны вызывать у зрителя интерес и даже своего рода сочувствие. Злодей «способен привлечь наше живейшее участие и мы трепещем, как бы не рухнули те самые планы, неудачи которым мы должны были бы страстно желать, если бы в самом деле моральная целесообразность всегда играла для нас такую роль» (62). В качестве примера Шиллер приводит образы Ричарда III и Яго из Шекспира, а также Ловеласа из романа Ричардсона «Кларисса». Но Шиллер тут же спешит оговорить, что, хотя сама по себе внутренняя целесообразность планов злодея содержит в себе нечто привлекательное как проявление ума, все же в конечном счете опять-таки в действие вступает моральная целесообразность. Суть состоит в том, что злодей потому должен напря-

гать свою изобретательность, что он сталкивается с нравственностью тех добродетельных людей, которых он хочет погубить.

Заключая рассмотрение этой работы Шиллера, мы должны еще раз подчеркнуть, что нравственная категория, о которой рассуждает Шиллер, то есть моральная целесообразность, не имеет ничего общего с практической повседневной моралью. Речь идет о высшем нравственном категорическом императиве, который не только не находится в соответствии с повседневной и, добавим, буржуазной практикой, а противостоит ей. Нравственный идеал Шиллера — высшая гуманность, проявление человеком самых благородных стремлений и способностей, в полный ущерб своему жизненному благополучию, вплоть до жертвы жизнью.

Обратившись к драматическим произведениям Шиллера, мы найдем у него именно таких героев. Они, как известно, и являются специфически шиллеровскими героями, носителями благороднейших идеалов. Конечно, можно указать на абстрактный характер шиллеровских идеалов, но он не только сам сознавал это, а даже подчеркивал это обстоятельство. То, что его герои противостоят действительности с ее практическими интересами, поднимает их не только над миром феодального хищничества, но и над миром буржуазного практицизма. В этом была прогрессивная сторона шиллеровского идеала. Вместе с тем он понимал трагическое положение своих идеалов, ибо отлично видел, что последовательное проведение в жизнь нравственного идеала ставит человека в неразрешимый конфликт с существующим обществом и неизбежно ведет его к гибели. Однако Шиллер в этом конфликте идеала и действительности не на стороне действительности, он не за «реализм» в смысле приспособления к низменной действительности, а за идеализм и идеальное.

В статье о «Трагическом в искусстве» (1792) Шиллер развивает дальше свое понимание трагического. Здесь его опять интересует вопрос о причинах удовольствия, доставляемого трагическими явлениями. Но он рассматривает его в несколько ином аспекте. На первый план выдвигается вопрос о силе и степени страдания, изображаемого в трагедии. «Страдание мелкой душонки, муки злодея» именно потому, что они в сущности мелки, не могут вызвать глубокого сострадания. Не может вызвать сочувствия гибель того, кто является жертвой собственной непростительной вины, слабости рассудка или малодушия. В этом смысле, с точки зрения Шиллера, даже король Лир не является идеальным трагическим героем. Он легкомысленно отказался от короны и неразумно распределил свое королевство между дочерьми. Все это далеко от истинно трагического, которого ищет Шиллер.

Если в первой статье о трагическом Шиллер признавал целесообразность изображения злодея как трагического лица, то здесь он вносит следующее уточнение. В некоторых произведениях для возникновения несчастья героя авторами вводится образ злодея.

У Шекспира это, например, Яго и леди Макбет, у Корнеля—Клеопатра в «Родогуне», у самого Шиллера — Франц Моор в «Разбойниках». Во всех этих случаях несчастье положительных героев является результатом злой воли отрицательных персонажей. По мнению Шиллера, «гораздо более высокой степени достигает сострадание в том случае, когда предметом его оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастия помимо своей воли» (72). Примером такого рода трагедии Шиллер считает «Ифигению» Гете, где Креон, стоящий на пути желания Ореста и Ифигении, не только не теряет уважения зрителя, но даже приобретает его любовь.

Самым высоким родом трагического Шиллер считает «то, в котором причина несчастья не только не противоречит нравственности, но именно нравственностью создана, и в котором взаимные страдания причинены лишь мыслью героя о том, что он заставляет других страдать» (73). В этом свете образцовой является для Шиллера трагедия Корнеля «Сид». Родриго, по долгу чести и сыновней любви, должен убить отца своей возлюбленной. Эти же обстоятельства вынуждают Химену требовать возмездия человеку, которого она любит. Оба внушают уважение, потому что исполняют моральный долг, который их ставит выше личного чувства. Они страдают, но страдают добровольно, побуждаемые к действию высшими нравственными соображениями.

Как ни высок этот вид трагедии, он все же содержит в себе тоже некоторый дефект. Недостаток этих трагедий состоит в том, что герои поступают так, а не иначе, подчиняясь необходимости. Поэтому Шиллер ищет еще более высокий тип трагедии, где разрешается и это противоречие, то есть вынужденное подчинение закону необходимости. Это возникает тогда, когда появляется сознание телеологической связи вещей, сознание полной целесообразности всего происходящего. Шиллер вынужден, однако, признать: «До этих чистых высот трагического волнения никогда не возвышалось греческое искусство». Но и новое искусство еще тоже не осуществило этой задачи, хотя она стоит перед ним.

Шиллер считает, что аристотелевское определение трагедии нуждается в изменениях соответственно характеру нового времени и его искусства. Он сохраняет определение трагедии как «воспроизведения действия» (80). При этом трагедия должна показать не только события и чувства действующих лиц, но и раскрыть взаимную связь причин и следствий. Это и будет то, что в аристотелевской трагедии определяется как законченное действие. Далее, трагедия является *поэтическим* изображением действительности, что предполагает право драматурга отступать от истории. Там, где история не дает взаимной связи событий, не содержит объяснения причин и следствий, поэт должен сам найти внутреннюю логику событий, и если для этого потребуется отступить от фактов, сообщаемых историей, он вправе это

сделать для того, чтобы достигнуть подлинного художественного эффекта. Наконец, трагедия изображает людей в состоянии страдания. При этом Шиллер подчеркивает, что «лишь страдания истинно моральных, нам подобных существ могут возбудить в нас сострадание». Шиллер сохраняет аристотелевское определение характера героя, который должен быть ни слишком хорошим, ни слишком дурным, при этом отмечая, что в современной драме герой должен обладать сложным характером.

Все качества трагедии существуют для того, чтобы вызвать чувство сострадания. Отличие Шиллера от Аристотеля заключается в том, что он так же, как это сделал Гете, отверг принцип катарсиса, то есть очищения посредством возбуждения страстей. Сострадание должно направить мысли и чувства зрителя к высшей гуманности.

Такова была первоначальная форма теории трагедии, выработанная Шиллером в период перехода к новому классицизму. Однако он не остановился на этом и в двух следующих работах: «О возвышенном» (1793—1794) и «О патетическом» (1793—1794) развивает свою концепцию дальше. Здесь Шиллер подчеркивает, что нравственное величие и эстетические достоинства не всегда находятся в соответствии. Более того, высочайшие образцы нравственности не дают достаточного материала для эстетического в его наиболее чистом виде. Смысл этого рассуждения Шиллера состоит в том, что драматург не обязан брать своих героев из числа характеров, наделенных добродетелью. Для Шиллера этот пункт имеет большое значение в плане сохранения им реалистических элементов в пределах его концепции, являющейся «идеальной». История дает гораздо меньшее количество образцов идеальных характеров, чем характеров, наделенных теми или иными пороками. Так как Шиллер и в пределах своей «идеальной концепции» стремится к познанию закономерности действительности, то его интересуют характеры, занимающие большое место в истории. Мы знаем, что это были Мария Стюарт, Валленштейн — герои, которые были далеки от идеальной добродетели, судьбы которых, однако, не могли не представлять интереса для трагедии.

Отсюда новые пункты трагической концепции Шиллера. Это — сила воления и способность воли. Для трагедии нужны характеры, действующие в максимальной степени свободно. Эта свобода может проявиться как в характерах положительных, так и в характерах, склонных к порокам, и тут Шиллер уже совсем порывает с нравственным дидактизмом просветителей, говоря: «Пороки, свидетельствующие о силе воли, явно обнаруживают больше задатков подлинной нравственной свободы, чем добродетели, заимствующие опору у склонности, так как последовательному злодею стоит только одержать победу над собой, стоит однажды перевернуть правила своего поведения, чтобы направить на добро всю ту последовательность и изворотливость воли, которую он расточал на зло. Иначе чем бы объяснялось то, что мы с отвращением отворачиваемся от сносного персонажа и с жутким восхищением следим за насквозь порочным.

Бесспорно поэтому, что в первом мы отчаялись найти даже возможность абсолютно свободной воли, тогда как в каждом движении второго замечаем, что одним единственным волевым актом он способен возвыситься до высшей степени человеческого достоинства» (199).

Эта позиция Шиллера, кажущаяся на первый взгляд такой парадоксальной, проистекает из того, что превыше всего он ценит в человеке внутреннюю свободу и волевые способности. Вместе с тем в концепции Шиллера есть несомненный моральный оптимизм, вера в человека, и именно это заставляет его внимательно присматриваться не столько к героям, в полной мере положительным, сколько к людям, наделенным пороками, слабостями и несовершенствами. Для Шиллера эта позиция важна была потому, что он исходил из простой и понятной предпосылки, что большинство людей отнюдь не является образцами добродетели. Так как вся эстетическая, а в конечном счете и политическая теория Шиллера предполагала перевоспитание человечества, то, следовательно, необходимо было установить возможности человеческой природы на пути к совершенствованию. Отсюда, скажем, создание им образа такой героини, как Мария Стюарт. Этим же объясняется интерес Шиллера к личности Валленштейна. Вот почему, если мы вглядимся в композицию драм Шиллера классического периода, то увидим, что «идеалисты» типа Мортимера и Макса Пикколомини занимают в действии второстепенное место, тогда как на первом плане образы именно таких трагических героев, характеры которых далеки от идеальности, но содержат в себе могучую потенцию, и которые в большей или меньшей степени способны проявить лучшие человеческие задатки.

Все ~~эти~~ искания Шиллера важны как свидетельство того, что, развивая концепцию трагедии «идеальной», он отнюдь не порывал с действительностью, ища теоретически средств для воздействия силою искусства на людей, в целях пробуждения человечности, которая, по Шиллеру, прежде всего и сильнее всего проявляется в стремлении к свободе.

Однако идеальное временами полностью побеждало в Шиллере, и как теоретически, так и практически это получило наиболее полное выражение в «Мессинской невесте» и в предисловии к ней — «О применении хоров в трагедии» (1803). Мы не будем разбирать аргументации Шиллера, ограничившись указанием на то, что здесь его попытка возродить античный хор оказалась совершенно искусственной, что он и сам вскоре отлично понял.

Драматическая теория Шиллера так же, как и теория Гете, полнее всего раскрывается в связи с творчеством драматурга. Это не теория вообще, а теория того искусства, носителем которого был Шиллер, но некоторые положения шиллеровской теории имеют принципиальное значение для всей теории драмы.

Необходимо сказать, что сама теория трагического у Шиллера является трагической в своем существе. Трагедия требовала возвышенности и требует ее всегда. Стремление сохранить жанр, сде-

лать возможным его существование в окружении низменного общества вынуждало Шиллера отказываться от реализма. Между тем он несомненно тяготел к нему, что подтверждается не только его драматическим шедевром «Коварство и любовь», но и другими произведениями, где великий художник глубоко вскрыл трагические противоречия жизни, выразив их в произведениях, подлинно возвышенных по своему характеру.

Работы Шиллера составляют как бы последнюю страницу в развитии теории драмы XVIII века. Они представляют собой продолжение и развитие той линии, которая восходит к Лессингу. Как и в других областях мысли, за короткий период примерно в полстолетия немецкие теоретики проделали огромную работу, обогатившую художественную мысль.

Восемнадцатый век, на наш взгляд, заканчивает огромную полосу исторического развития художественной мысли. Но не остановилась эволюция драмы и развитие теории, формулировавшей ее художественные принципы. При всем том, что художники и теоретики внесли впоследствии много нового в драму и в толкование ее художественных основ, сделанное на протяжении веков от Аристотеля до Лессинга и Шиллера сохранило не только историческое значение. Многие новейшие теории имеют корни в учениях, более или менее древних, потому что мысли великих умов о драматическом искусстве ценны не только для своего времени.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Августин, св. (St. Augustinus) 90, 91
Аверроэс (Averroes) 106
Авриль Педро-Симон (Avril Pedro-Simon) 200
Агафон (Agathon) 39
Агиллар Гаспер (Agillar Gasper) 203
Аддисон Джозеф (Addison Joseph) 278, 287, 289, 290, 291, 293, 310, 341
Акрон (Acron) 201
Аламани Луиджи (Alamanni Luigi) 203
Аламбер Жан Д' (Alembert Jean D') 394, 401
Алексеев Михаил Павлович 100
Алеман Герман (Aleman Hermann) 106
Алкивиад (Alcibiades) 99
Арди Александр (Hardy Alexandre) 178, 210, 215, 216, 253
Аретино Пьетро (Aretino Pietro) 104
Ариосто Ледовико (Ariosto Lodovico) 104, 135, 173
Аристотель (Aristoteles) 5, 8, 10, 11, 15—60, 62—64, 66, 67, 70, 75, 76, 80, 81, 83, 84, 88, 105—111, 117, 119, 120, 125—126, 132—134, 136—146, 148, 150, 153—156, 157, 159, 160, 162—164, 166—168, 171, 178, 180, 186, 192, 202, 208, 212, 214, 224, 226, 228, 233, 235—240, 242, 248, 251, 252, 256, 262—264, 271, 280—282, 290, 296, 297, 301, 302, 304, 308, 315, 331—333, 342, 349—362, 367, 371, 396, 397, 410, 415—418, 420, 430, 442
Аристофан (Aristophanes) 10—14, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 87, 88, 173, 196, 254, 255, 260, 356, 406, 407
Арно Шарль (Arnaud Charles) 222, 226, 233
Архенсола Луперцио (Arjensola Lupercio) 203
Асмус Валентин Фердинандович 21, 25
Аткинс Джон Уильям Хэй (Atkins John William Hey) 29, 71, 72, 186 189, 193

Байуотер Инграм (Bywater Ingram) 33
Баиф Лазар де (Baïf Lazare de) 173
Бальбис Иоанн де (Balbis Iohannes de) 92
Бальзак Гез де (Balzac Guez de) 218
Беккари Агостино (Beccari Agostino) 152
Белле Иоахим де (Bellay Joaquin de) 174
Бени Паоло (Beni Paolo) 163, 239
Берк Эдмунд (Burke Edmund) 390, 391
Беркова Елизавета Алексеевна 62
Бермудес Херонимо (Bermudes Jeronimo) 200
Бернайс Якоб (Bernays Jacob) 48, 49, 50, 54
Бибьена Бернардо Довицци да (Bibbiena Bernardo Dovizzi da) 104
Білецькій О. І. (Белецкий Александр Иванович) 6
Боккаччо Джованни (Boccaccio Giovanni) 96—100, 132
Болдуин Томас Уитфилд (Baldwin Thomas Whitfield) 117
Бомарше Пьер Карон де (Beaumarchais Pierre Caron de) 279, 281, 303, 389
Бомонт Франсис (Beaumont Francis) 183, 188, 269, 274
Боссюэ Жак-Бенинь (Bossuet Jacques-Bénigne) 306, 395
Боэций Аниций Манлий Северин (Boethius Anicius Manlius Severinus) 98
Бояджиев Григорий Нерсесович 214, 246, 247, 248, 249
Браччолини Поджо (Bracciolini Poggio) 102
Брехт Бертольт (Brecht Bertolt) 397

Бруно Джордано (Bruno Giordano) 104
Буало-Депрео Никола (Boileau-Despréaux, Nicolas) 5, 212—214, 218, 232, 250, 255—260, 367
Буонамичи Франческо (Buonamici Francesco) 162
Бутчер Семюэль Генри (Butcher Samuel Henry) 20, 25, 39, 42, 49, 50, 54
Бьюкенен Джордж (Buchanan Goerge) 173

Вагнер Леопольд (Wagner Leopold) 420
Вайнберг Бернард (Weinberg Bernard), 105, 136, 143, 146, 147
Валла Джорджо (Valla Giorgio) 106
Ванбру Джон (Vanbrugh John) 287
Варки Бенедетто (Varchi Benedetto), 109, 111, 112, 124, 142—145
Варрон Марк Теренций (Varro Marcus Terentius) 61
Вейссе Христиан Феликс (Weisse Christian Felix) 361
Вергилий Марон Публий (Vergilius Maro Publius) 71, 107
Веселовский Александр Николаевич 97—99
Вида Марко Джироламо (Vida Marco Girolamo) 107
Визе Жан Донно де (Visé Jean Donneau de) 246, 249
Виланд Кристоф Мартин (Wieland Christoph Martin) 420, 438
Винкельман Иоганн Иоахим (Winckelmann Johann Joachim) 342, 423, 424
Виппер Юрий Борисович 214
Вируэс Кристоваль де (Virúes Christobal de) 200
Висенте Жиль (Vicente Gil) 199
Вольтер Франсуа-Мари Аруэ (Voltaire François-Marie Arouet) 265, 279, 286, 293, 306, 308—312, 321, 343, 364, 388, 393, 394, 398, 407, 419
Вольф Христиан (Wolff Christian) 340

Гаман Иоганн Георг (Hamann Johann Georg) 409—411
Гамбар Лоренцо (Gambar Lorenzo) 154
Гарнье Робер (Garnier Robert) 173
Гассенди Пьер (Gassendi Pierre) 262
Гаупт С. (Haupt S.) 47, 48, 54
Гачев Дмитрий Иванович 257
Гуарино (Guarino) 102
Гварини Джованни Баттиста (Guarini Giovanni Battista) 153, 164—171, 178, 197
Гевара Луис Валес де (Guevara Luis Vales de) 205
Гегель Георг Фридрих Вильгельм (Hegel Georg Friedrich Wilhelm) 53
Гегемон Фасосец (Hegemon Thasos) 38, 39
Гейнзиус Даниель (Heinsius Daniel) 180, 228
Гердер Иоганн Готфрид (Herder Johann Gottfried) 392, 411—417, 421
Герстенберг Генрих Вильгельм (Gerstenberg Heinrich Wilhelm) 409—411, 419
Гете Иоганн Вольфганг (Goethe Johann Wolfgang) 5, 279, 281, 313, 322, 416, 420—432, 434, 441—443
Гилберт Алан Г. (Gilbert Alan H.) 170, 171
Гоголь Николай Васильевич 34, 338
Гольдони Карло (Goldoni Carlo) 279, 281, 369—374, 376, 377
Гольдсмит Оливер (Goldsmith Oliver) 294, 295
Гораций Флакк Квинт (Horatius Flaccus Quintus) 60, 65—72, 93, 104—109, 111, 112, 115—117, 119, 124—126, 132—134, 136—138, 150, 153, 154, 164, 170, 175, 186, 187, 196, 201, 202, 204, 212, 214, 228, 235, 236, 242, 248, 251, 257, 271, 367
Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 381
Госсон Стивен (Gosson Stephen) 184
Готшед Иоганн Кристоф (Gottsched Johann Christoph) 339—341, 343, 345
Гоцци Карло (Gozzi Carlo) 372—377
Гравина Джан Винченцо (Gravina Gian Vincenzio) 368
Гревен Жак (Grevin Jacques) 173, 177
Грессе Жан-Батист (Gresset Jean-Baptiste) 383
Гриб Владимир Романович 251, 253, 350, 351, 358, 362
Гримм Фридрих-Мельхиор де (Grimm Friedrich-Melchior de) 314, 389
Грин Роберт (Greene Robert) 182, 186
Грифиус Андреас (Gryphius Andreas) 341
Гросвита Гандерсгеймская (Hrosvitha von Gandersheim) 91, 92
Грушка Аполлон Аполлонович 49
Гуковский Григорий Александрович 380, 381
Гэй Джон (Gay John), 278, 295

Давенант Уильям (Davenant William) 269
Даниелло Бернардино (Daniello Bernardino) 108, 111—113, 121, 127, 138

Данте Алигьери (Dante Alighieri) 93, 94, 97, 98, 100, 161, 419
Дасье Андре (Dacier Andre) 46, 47, 361
Деймье Пьер де ла (Deimier Pierre de la) 178
Декарт Рене (Descartes René) 257, 258, 262
Деккер Томас (Dekker Thomas) 183
Деннис Джон (Dennis John) 287—289
Денорес Джасон (Denores Giason) 126, 164, 165
Деринг Август (Döring Augustus) 49
Детуш Филипп Нерико (Destouches Philippe Néricault) 383
Джакомини Лоренцо (Giacomini Lorenzo) 160, 161
Джон Солсберийский (John of Salisbury) 93
Джерард Александр (Gerard Alexander) 391
Дживелегов Алексей Карпович 141—143, 145, 149, 153, 156, 369
Джиральди Лилио Грегорио (Giraldi Lilio Gregorio) 124
Джиральди Чинтио Джовамбатиста (Giraldi Cinthio Giovambattista) 103, 109, 112, 113, 117—119, 122, 123, 131—137, 150, 152, 170, 178
Джонсон Бен (Jonson Ben) 183, 193—198, 267, 269, 270, 274, 275, 290, 300
Джонсон Семюэль (Johnson, Samuel) 296—298
Дидро Дени (Diderot Denis) 279, 281, 285, 296, 298, 301, 305, 313—338, 342, 350, 352, 353, 355, 357, 365, 383, 388, 389, 393, 394, 399, 406, 407, 417
Диоген Лаэртский (Diogenes Laertes) 16
Диомед (Diomedes) 60, 84, 86, 89, 91, 92
Дионисий (Dionissius) 38
Дольче Луиджи (Dolce Luigi) 104
Донат Элий (Donatus Aelius) 55, 63, 84—86, 89, 91, 93, 170, 206
Донн Джон (Donne John) 196
Драйден Джон (Dryden John) 266—275
Дюбо Жан-Батист (Dubos Jean-Baptiste) 303, 307

Еврипид (Euripides) 10—14, 24, 40, 49, 81, 103, 168, 170, 173, 178, 251, 252, 265, 272, 301, 350
Елагин Иван Перфильевич 383
Ельчанинов Богдан Егорович 383

Жодель Этьен (Jodelle Etienne) 173, 216

Заблудовский Михаил Давидович 195

Ибсен Хенрик (Ibsen Henryk) 34, 36
Иванов Вячеслав Иванович 48
Индженьери Анджело (Ingegneri Angelo) 165
Исидор Севильский (Isidorus Hispalensis) 91, 92

Кавальканти Бартоломео (Cavalcanti Bartolomeo) 137
Калло Жак (Callot Jacques) 320
Кальдерон де ла Барка Педро (Calderon de la Barca Pedro) 200, 201
Кампанелла Томазо (Campanella Tomasso) 156
Карвахаль Микаэль (Carvajal Micael) 202
Кастельветро Лодовико (Castelvetro Lodovico) 114, 117, 120, 121, 123, 145—150, 154, 156—158, 170, 224, 228, 230
Кастро Гильен де (Castro Guillen de) 205
Квинтилиан Марк Фабий (Quintilianus Marcus Fabius) 128
Кид Томас (Kyd Thomas) 182, 186, 187
Конгрив Уильям (Congreve William) 274, 275, 286
Кларк Баррет (Clark Barret) 6
Клеофонт (Cleophonthus) 38, 39
Клингер Максимильян (Klinger Maximilian) 409
Клиофен (Cleophenes) 98
Клопшток Фридрих Готлиб (Klopstock Friedrich Gottlieb) 419, 420
Княжнин Яков Борисович 381
Колльер Джереми (Collier Jeremy) 286—288
Конде Луи принц де (Condé Louis prince de) 233
Корелин Михаил Сергеевич 99
Корнель Пьер (Corneille Pierre) 180, 211, 213—222, 224, 232—245, 248, 250, 251, 253, 259, 261—263, 267, 269, 297, 308, 344, 345, 351, 360 362, 364, 419, 441
Крамер Дж. А. (Cramer J. A.) 74
Кранц Эмиль (Cranz Emile) 257, 259
Кретьен Флоран (Chrestien Florent) 173
Кромвель Оливер (Cromwell Oliver) 273
Круа Филипп де ла (Croix Phillippe de la) 246

Крылов Иван Андреевич 378, 381, 382
Куален Де (Coislin De) 74—84, 88
Купер Лейн (Cooper Lane) 57—59, 75—84
Куэва Хуан де ла (Cueva Juan de la) 202, 203
Кьяри Пьетро (Chiari Pietro) 372, 373

Лагарп Жан-Франсуа (Laharpe Jean-François) 388
Ланкастер Генри Каррингтон (Lancaster Henry Carrington) 250
Лансон Гюстав (Lanson Gustave) 213, 214
Ланувиний Лусций (Lanuvinius Luscius) 62
Лариве Пьер (Larivey Pierre) 173
Лафонтен Жан де (Lafontaine Jean de) 256, 257
Лашоссе Пьер-Клод Нивель де (La Chaussée Pierre-Claude Nivelle de) 317, 318, 343, 383
Лейбниц Готфрид Вильгельм (Leibnitz Gottfried Wilhelm) 340
Леконт Валлеран (Le Conte Valleran) 210
Ленерт Г. (Lehnert G.) 49
Ленин Владимир Ильич 282
Ленц Якоб (Lenz Jacob) 279, 417—420, 422, 423
Лессинг Готхольд Эфраим (Lessing Gotthold Ephraim) 5, 8, 17, 45, 47, 50, 54—56, 244, 279—281, 285, 293, 301—303, 307, 322, 325, 339—366, 410, 413, 415—417, 420, 423, 424, 432, 433, 444
Лето Помпонио (Leto Pomponio) 102
Лидгейт Джон (Lydgate John) 100
Лили Джон (Lyly John) 182, 189
Лилло Джордж (Lillo George) 292, 293, 314, 317, 318, 343
Лоден Пьер де (Laudin Pierre de) 177, 178
Лодж Томас (Lodge Thomas) 184
Лоллио Альберто (Lollio Alberto) 152
Ломбарди Бартоломео (Lombardi Bartolomeo) 108
Лосев Алексей Федорович 18—20
Лоски Антонио (Loschi Antonio) 102
Лукас Франк Лоуренс (Frank Lawrence Lucas) 33
Лукиан (Lucian) 256
Лукин Владимир Игнатьевич 364, 382—384
Лукреций Кар Тит (Lucretius Carus Titus) 128, 150
Люциний (Lucinius) 61
Маджи Винченцо (Maggi Vincenzo) 46, 108, 112, 113, 119, 120, 127, 141—144, 160, 162, 163
Мадзони Джакопо (Mazzoni Jacopo) 161, 162
Макиавелли Никколо (Machiavelli Niccoló) 104
Малерб Франсуа (Malherbe Francois) 211, 213, 218
Маркс Карл (Marx Karl) 24, 313
Марло Кристофер (Marlowe Christopher) 182, 183, 186, 187, 270
Мармонтель Жан-Франсуа (Marmontel Jean-François) 388
Марстон Джон (Marston John) 183
Мартелли Лодовико (Martelli Lodovico) 103
Менандр (Menander) 60, 255, 260
Менаж Жиль (Menage Gilles) 227
Менардьер Жиль Пиле де ла (Mesnardiere Jules Pillet de la) 224
Мендельсон Моисей (Mendelssohn Moses) 342, 344, 359
Мере Жан (Mairet Jean) 211
Мерсье Луи-Себастьян (Mercier Louis-Sébastien) 402—408, 410, 417, 420
Мессинджер Филипп (Massinger Philipp) 183
Мидлтон Томас (Middleton Thomas) 183
Мильтон Джон (Milton John) 49, 271—273
Минтурно Антонио Себастьяно (Minturno Antonio Sebastiano) 49, 105, 109, 113, 116, 118, 120, 123, 143—145
Мишле Жюль (Michelet Jules) 392
Мокульский Стефан Стефанович 214, 215
Мольер Жан-Батист Поклен (Molière Jean-Baptiste Poquelin) 83, 211, 213, 214, 217, 245—251, 255—257, 260, 261, 294, 299, 300, 306, 308, 336, 363, 367, 370, 381, 383, 398, 399, 407, 417, 432
Монфлери Закари-Жакоб (Monfleury Zacharie-Jacob) 246
Мор Томас (More Thomas) 181
Морне Даниель (Mornet Daniel) 213, 256
Музато Альбертино (Mussato Albertino) 102
Мур Эдуард (Moore Edward) 343
Муратори Лодовико Антонио (Muratori Lodovico Antonio) 367, 368
Муцио Джироламо (Muzio Girolamo) 109
Мюре Марк-Антуан (Muret Marc-Antoine) 173

Наарро Торрес (Nahaaro Torres) 199—202, 205
Неоптолем (Neoptolemus) 60, 66
Николаи Христофор Фридрих (Nicolai Christoph Friedrich) 342, 344, 420
Николай Кузанский (Nicolaus Cusanus) 102
Никохар (Nicochares) 38
Новиков Николай Иванович 381
Нортбрук Джон (Northbrooke, John) 184
Нэш Томас (Nash Thomas) 184, 187, 188

Обиньяк Франсуа Геделин Д' (Aubignac François Hédelin D') 218, 225—233, 235—237, 239, 243, 247
Ожье Франсуа (Augier François) 178, 179, 234
Островский Александр Николаевич 36

Павсон (Pausias) 38
Палиссо Шарль (Palissot Charles) 352
Парразио Ауло Джано (Parrasio Aulo Giano) 109
Патриции Франческо (Patrizzi Francesco) 154—156
Пацци Александро (Pazzi Alessandro) 103, 106
Пелетье Жак (Peletier Jacques) 175, 176
Петрарка Франческо (Petrarca Francesco) 96
Петроний Арбитр (Petronius Arbiter) 93
Пикколомини Алессандро (Piccolomini Alessandro) 107, 156—160
Пиль Роберт (Peele Robert) 182
Пиндар (Pindar) 179
Плавт Тит Макций (Plautus Titus Mactius) 60, 61, 64, 67, 81, 85, 102, 103, 128, 170, 173, 196, 206, 255, 300, 343, 378
Платон (Plato) 10, 14—15, 18, 19, 21, 27, 37, 59, 63, 96, 104—110, 127, 138, 144, 154, 156, 159, 160, 162
Плутарх (Plutarch) 173
Полигнот (Polygnotus) 38
Полициано, Анджело (Poliziano, Angelo) 103
Понтано Джованни (Pontano Giovanni) 124
Поп Александр (Pope Alexander) 291, 296, 363
Престон Томас (Preston Thomas) 186
Прокопович Феофан 378, 379
Пушкин Александр Сергеевич 339

Раймер Томас (Rymer Thomas) 274, 289
Ракан Оноре (Racan Honoré) 210
Рапэн Рене (Rapin René) 256, 274
Расин Жан (Racine Jean) 211, 213, 215, 217, 232, 244, 250—257, 261, 299, 308, 345
Ренкинс Уильям (Rankins William) 184
Реньяр Жан-Франсуа (Regnard Jean-Francois) 363
Риккобони Антонио (Riccoboni Antonio) 159, 160.
Риккобони Луиджи (Riccoboni Luigi) 368
Ричардсон Семюэль (Richardson Samuel) 439
Ришелье Арман Жан Дю Плесси кардинал (Richelieu Armand Jean Du Plessis, cardinal de) 218—220, 225—227, 234, 267
Робортелло Франческо (Robortello Francesco) 108, 109, 111, 113, 117, 119, 120, 124, 127, 138—145, 160, 206
Родина Татьяна Михайловна 379
Розанов Матвей Никанорович 419, 420
Романус Карл Франц (Romanus Karl Franz) 363
Ронсар Пьер (Ronsard Pierre) 173, 177
Ротру Жан (Rotrou Jean) 210
Роу Николас (Rowe Nicholas) 295
Руссо Жан-Жак (Rousseau Jean-Jacques) 323, 363, 393—402, 403, 404, 411, 417, 435, 436
Ручелаи Джованни (Rucellai Giovanni) 103
Руэда Лопе де (Rueda Lopez de) 199, 205
Рютбеф (Rutebeuf) 101

Санктис Франческо де (Sanctis Francesco de) 94
Саразен Жан-Франсуа (Sarrazin Jean-François) 224
Светсер Мари-Одиль (Sweetser Marie-Odile) 234, 243
Себилле Тома (Sebillet Thomas) 174, 175
Сейнтсбери Джордж (Saintsbury George) 6
Сенека Люций Анний (Seneca Lucius Annaeus) 102, 114, 139, 177, 178, 180, 187, 232, 345, 378, 419
Сен-Желе Мелен де (Saint-Gellais Mellin de) 173

Сент-Эвремон Шарль (Saint-Evremond Charles) 262—265
Сеньи Аньоло (Segni Agnolo) 154
Сеньи Бернардо (Segni Bernardo) 106, 108, 120
Сервантес де Сааведра Мигель (Cervantes de Saavedra Miguel) 203—205
Сигал Нина Александровна 216
Сидни Филипп (Sidney Philip) 184, 185, 193, 204
Скалигер Юлий Цезарь (Scaliger Julius Caesar) 110, 114, 116, 118, 120, 129, 142, 143, 175, 180, 228
Скюдери Жорж де (Scudery Georges de) 219, 224, 226, 247
Сократ (Socrates) 79—81, 83, 196, 251, 260, 321, 356
Софокл (Sophocles) 11, 33, 103, 173, 178, 265, 272, 301, 346, 413, 414
Сперони Спероне (Speroni Sperone) 103, 109, 137
Спингарн Джоэл Элиас (Spingharn Joel Elias) 90, 111, 114, 122, 175
Стаббз Филипп (Stubbes Philipp) 184
Стиль Ричард (Steele Richard) 278, 287, 288, 290—292, 295
Стрейчи Литтон (Strachey Lytton) 216
Стрельникова Инна Петровна 63
Стюарт Дональд Клайв (Stuart Donald Clive) 118
Сумароков Александр Петрович 279, 312, 378, 379—381, 383
Суммо Фаустино (Summo Faustino) 163

Табарен (Tabarin) 214
Тайль Жан де ла (Taille Jean de la) 173, 176, 177
Таррега Франсиско (Tarrega Francisco) 203
Тассо Торквато (Tasso Torquato) 103, 152, 153, 165
Тейт Наум (Tate Nahum) 290
Теофраст (Theophrastus) 60, 86
Теренций Публий (Terentius Publius) 55, 60—62, 67, 81, 84, 85, 91, 102, 103, 134, 170, 173, 196, 214, 227, 255, 363, 378
Тертулиан Квинт Септимий Флоренс (Tertulianus Quintus Septimus Florens) 90
Тирсо де Молина Габриель Теллес (Tirso de Molina Gabriel Tellez) 200, 201, 208
Томсон Джеймс (Thomson, James) 344
Тревет Николас (Trevet Nicholas) 102
Тредьяковский Василий Кириллович 379
Тренев Константин Андреевич 36
Триссино Джан-Джорджо (Trissino Gian-Giorgio) 103, 104, 107, 108, 110, 127—129, 138, 173
Турья Рикардо де (Turia Ricardo de) 207, 208

Уорбертон Уильям (Warburton William) 296
Уэтстон Джордж (Whetstone George) 184, 186

Фавар Симон (Favart Simon) 354
Фален Иоганн (Vahlen Johannes) 33
Фаркуар Джордж (Farquhar George) 290
Фенелон Франсуа (Fenelon François) 307
Филдинг Генри (Fielding Henry) 278, 295
Филиппо Франческо (Filippo Francesco) 109
Фишер Куно (Fischer Kuno) 340
Флетчер Джон (Fletcher John) 183, 197, 198, 269, 270, 271, 274, 290
Фома Аквинский (Thomas Aquinas) 142
Фонвизин Денис Иванович 279, 381, 383
Фонтенель Бернард де (Fontenelle Bernard de) 304
Форд Джон (Ford John) 183
Фракасторо Джироламо (Fracastoro Girolamo) 150
Фракетта Джироламо (Franchetta Girolamo) 154
Фридлендер Георгий Михайлович 344
Фуллер Томас (Fuller Thomas) 198

Хатчесон Франсис (Hutcheson Francis) 389—390
Хаузер Арнольд (Hauser Arnold) 130, 131
Хейвуд Томас (Heywood Thomas) 188
Херд Ричард (Hurd Richard) 298—301, 357
Херрик Марвин Т. (Herrick Marvin T.) 109
Хетеуэй Бакстер (Hathaway Baxter) 138, 161
Холл Джозеф (Hall Joseph) 187
Хольберг Лудвиг (Holberg Ludvig) 279, 383, 385, 386
Хом Генри лорд Кеймз (Home Henry lord Kames) 301—302

Цец Иоанн (Tzetzes Johannes) 87, 88, 125
Цицерон Марк Туллий (Cicero Marcus Tullius) 60, 62—65, 84, 85, 124, 127, 128, 189, 201, 202. 204, 304

Чапмен Джордж 183
Чебышев А. А. 292
Чейтор Г. Дж. (Chaytor, H. J.) 202
Чекки Джованмариа (Cechi Giovanmaria) 104
Чернышевский Николай Гаврилович 24, 339, 342
Чехов Антон Павлович 34
Чинтио см. Джиральди Чинтио
Чосер Джефри (Chaucer Geoffrey) 96, 100

Шаплен Жан (Chapelain Jean) 219, 222—224, 227, 229, 236, 247
Шекспир Уильям (Shakespeare William) 6, 7, 36, 83, 117, 135, 182—184, 186, 188—193, 198, 211, 267, 269, 270, 271, 274, 281, 289, 290, 295—299, 300, 302, 310, 312, 341, 345, 361, 391, 407, 408, 410, 413—416, 418, 419, 421—423, 426—429, 433, 438, 440
Шеландр Жан де (Chelandre Jean de) 178
Шеридан Ричард Бринсли (Sheridan Richard Brinsley) 278, 279, 295, 303
Шерли Джеймз (Shirley James) 183
Шефтсбери Эшли Купер граф (Shaftesbury Ashley Cooper earl of) 422
Шиллер Фридрих (Schiller Johann Christoph Friedrich) 279, 281, 304, 313, 412, 423—426, 429, 432—444
Шлегель Август Вильгельм (Schlegel August Wilhelm) 207
Шлегель Элиас Иоганн (Schlegel Johann Elias) 341
Шувалов Иван Иванович 310

Эдуардс Ричард (Edwards Richard) 186
Эккерман Иоганн Петер (Eckermann Johann Peter) 432
Элс Джеральд (Else Gerald) 29, 42, 43, 51—54
Эмпедокл (Empedocles) 156
Энгельс Фридрих (Engels Friedrich) 313, 393, 435
Энсина Куан де ла (Encina Juan de la) 199
Эсхил (Aeschylus) 11—13, 24, 272, 414
Этеридж Джордж (Etheridge George) 288

Ювенал Децим Юний (Juvenalis Decimus Junius) 187
Юм Давид (Hume David) 303, 304, 390
Юнг Эдуард (Young Edward) 391, 410, 417
Юрфе Оноре д' (Urfé Honoré d') 178

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 5

Часть 1. АНТИЧНОСТЬ 9

Глава 1. *Древняя Греция* 10

§ 1. Вопрос об общественном значении драмы в древней Греции до Аристотеля. «Лягушки» Аристофана. Мнение Платона о драме . . 10

§ 2. «Поэтика» Аристотеля — первая систематическая теория драмы 16

§ 3. Аристотель. Учение о подражании 21

§ 4. Аристотель. Трагедия и ее основные элементы 26

§ 5. Аристотель. Шесть частей трагедии 28

§ 6. Аристотель. Анализ фабулы 31

§ 7. Аристотель. Характеры в трагедии 37

§ 8. Аристотель. Вопрос о трагической вине героя 41

§ 9. Аристотель. Страх и сострадание 43

§ 10. Аристотель. Проблема катарсиса 46

§ 11. Аристотель. Определение комедии 55

Глава 2. *Древний Рим* 60

§ 1. Плавт, Теренций, Цицерон 60

§ 2. Гораций и его нормативная теория драмы 65

Часть 2. СРЕДНИЕ ВЕКА 73

Глава 1. *Поздняя античность. Византия* 74

§ 1. Позднеантичная теория драмы. Трактат Де Куалена . . . 74

§ 2. Элий Донат. Диомед 84

§ 3. Византия. Суждения Иоанна Цеца 87

Глава 2. *Понимание драмы в средние века* 89

§ 1. Отцы католической церкви и драма 89

§ 2. Знакомство с античной драмой в средние века. Гросвита . . 91

§ 3. Средневековое понимание трагедии и комедии 92

Часть 3. НАЧАЛО НОВОГО ВРЕМЕНИ. ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДО БАРОККО XIV — XVII века 95

Глава 1. *Начало Возрождения. Ранний гуманизм. Боккаччо. Чосер* 96

Глава 2. *Теория драмы в Италии XVI века* 102
§ 1. Краткий обзор итальянской гуманистической драмы XVI века. 102
§ 2. Возникновение гуманистической теории драмы. Влияние на нее Платона и Горация 104
§ 3. Возрождение «Поэтики» Аристотеля 106
§ 4. Основные работы итальянских гуманистов по поэтике и теории драмы 107
§ 5. Общая характеристика гуманистической теории драмы в Италии 110
§ 6. Определение трагедии и комедии 112
§ 7. Декорум 115
§ 8. Правила композиции 116
§ 9. Перипетия 118
§ 10. Три единства 119
§ 11. Характеры 121
§ 12. Восхищение и риторические красоты драмы 124
§ 13. Теория комедии 126
Глава 3. *Маньеризм и его отражение в теории драмы* 130
§ 1. Новые явления в драме и их теоретическая защита 130
§ 2. Проблема очищения (катарсиса) 138
§ 3. Кастельветро 145
Глава 4. *Теория драмы и искусство барокко в Италии* 151
§ 1. Общие замечания об итальянском театре барокко 151
§ 2. Критика Аристотеля 153
§ 3. Функция драмы и сущность катарсиса 156
§ 4. «Верный пастух» и спор о трагикомедии 164
Глава 5. *Теория драмы во Франции XVI века* 172
§ 1. Французский театр XVI века 172
§ 2. Классицистские и антиклассицистские тенденции в теории драмы французского Возрождения 174
Глава 6. *Теория драмы в Англии в эпоху Шекспира* 181
§ 1. «Золотой век» английской драмы 181
§ 2. Вопросы драматургии в английской литературе второй половины XVI и первой половины XVII века 183
Глава 7. *Высказывания писателей о драме в «золотой век» испанской литературы* 199
§ 1. Испанская драма от Возрождения до барокко 199
§ 2. Высказывания испанских драматургов о своем искусстве . . . 200
Часть 4. КЛАССИЦИЗМ XVII ВЕКА 209
Глава 1. *Формирование французского классицизма* 210
§ 1. Классическая драматургия Франции XVII века 210
§ 2. Новая волна классицизма во Франции начала XVII века. Образование Академии и спор о «Сиде» 218
§ 3. Поэтика драмы Шаплена 222
Глава 2. *Доктрина классицизма и оппозиция ей* 225
§ 1. Начало деятельности Д'Обиньяка 225

§ 2. «Практика театра» Д'Обиньяка 227
§ 3. Взгляды Корнеля на драму 233

Глава 3. *Расцвет классицизма* 245
§ 1. Мольер как провозвестник высокой комедии 245
§ 2. Расин о трагедии и комедии 250
§ 3. Буало и его «Поэтическое искусство» 255
§ 4. Между классицизмом XVII века и просветительством. Сент-Эвремон 262

Глава 4. *Теория драмы в Англии XVII века* 266
§ 1. Драйден 266
§ 2. Мильтон о трагедии 271
§ 3. Раймер 274
§ 4. Теория комедии. Конгрив 274
§ 5. Нормативность и догматизм в теории драмы классицизма . . 275

Часть 5. ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ 277
Глава 1. *Роль драмы и театра в общественной жизни XVIII века* 278
§ 1. Просветительская драма XVIII века 278
§ 2. Общая характеристика развития теории драмы в XVIII веке . . 280

Глава 2. *Теория драмы в Англии XVIII века* 286
§ 1. Английский просветительский классицизм 286
§ 2. Возникновение и обоснование буржуазной трагедии. Критика «слезной» комедии 292
§ 3. Понимание драмы сторонниками просветительского реализма в Англии 294

Глава 3. *Вольтер, Дидро и теория драмы во Франции XVIII века* . . . 306
§ 1. Просветительский классицизм. Вольтер 306
§ 2. Просветительский реализм. Дидро. Его теория жанров . . . 313
§ 3. Дидро о социальной функции драмы 323
§ 4. Дидро о вопросах композиции драмы 329
§ 5. Дидро о зависимости драматургии от состояния общества . . . 335

Глава 4. *Лессинг и теория драмы в Германии XVIII века* 339
§ 1. Теория драмы в Германии до Лессинга 339
§ 2. Лессинг. Формирование его взглядов 342
§ 3. Лессинг. Сущность и функция драмы 346
§ 4. Лессинг. Проблема характера. Индивидуальное и типическое . 350
§ 5. Лессинг. Учение о трагедии. Толкование катарсиса 359
§ 6. Лессинг о комедии, трагикомедии и «слезной» драме 362

Глава 5. *Вопросы драматургии в освещении итальянских писателей XVIII века* 367
§ 1. Сочинения эстетиков и теоретиков 367
§ 2. Гольдони как глашатай просветительского реализма 369
§ 3. Гоцци — критик реализма Гольдони. Его драматургические принципы 372

Глава 6. *Просветительский классицизм и мещанская драма в России XVIII века* 378
§ 1. Просветительский классицизм в России от Сумарокова до Крылова 378
§ 2. В. И. Лукин и теория мещанской драмы в России 382
Глава 7. *Просветительский классицизм в Дании. Л. Хольберг* 385

Часть 6. МЕЖДУ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИМ РЕАЛИЗМОМ И РОМАНТИЗМОМ 387
Глава 1. *Теория сентиментализма в Англии и Франции* 388
§ 1. Продолжатели просветительства во Франции 388
§ 2. Формирование теории сентиментализма в Англии 389
§ 3. Вико и его место среди предшественников новой эстетической теории 392
§ 4. Взгляды Жан-Жака Руссо на драму и театр 393
§ 5. Мерсье и теория драмы французских сентименталистов 402
Глава 2. *Немецкие штюрмеры и их взгляды на драму* 409
§ 1. Зачинатели: Герстенберг, Гаман 409
§ 2. Гердер 411
§ 3. Драматургическая теория Якоба Ленца 417
Глава 3. *От «бури и натиска» к веймарскому классицизму. Гете и Шиллер* 421
§ 1. Взгляды Гете на драму 421
§ 2. Теоретические работы Шиллера о драме 432

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 445

1р.93 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА"