

АНДРЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОЛУБКОВ

*Доктор филологических наук, профессор РАН,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
andreygolubkov@mail.ru,
ORCID ID: 0000-0002-7069-1033
DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-52*

ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕОРЕТИКИ КЛАССИЦИЗМА 1670-Х ГГ.: РАЦИОНАЛИЗМ VS ИДЕАЛИЗМ

Ключевые слова: Франция, классицизм, эстетика, Н. Буало-Депрео, Д. Буур, Р. Рапен, Р. ЛеБоссю, свобода, возвышенное, невыразимое.

Аннотация

Настоящее исследование ставит целью анализ наиболее значительных памятников французской эстетической мысли 1670-х гг., где нашли воплощение идеи, корпус которых позднее – в середине XIX в. – стал обозначаться термином «классицизм». Большинство современных специалистов и читателей сфокусированы преимущественно на одном хрестоматийном тексте – «Поэтическое искусство» Н. Буало-Депрео (1674), тем не менее, в ту же эпоху (т.н. «классицизм Людовика XIV», во многом продолжающий «классицизм Ришелье») были созданы эстетические манифесты, в которых конкретизируются и уточняются идеи, изложенные Буало – «Разговоры Ариста и Евгения» Д. Буура (1671), «Размышления о “Поэтике” Аристотеля» Р. Рапена (1674) и «Трактат об эпической поэме» Р. ЛеБоссю (1675). Эстетическая рефлексия 1670-х гг. стала логичным продолжением тех идей, которые были высказаны теоретиками регулярности периода «классицизма Ришелье» (1620–1640-е гг., в т.ч. Ж. Шаплена, аббата д’Обиньяка и др.), а также языковых тенден-

ций, инициированных Ф. де Малербом и продолженных К. Вожла в рамках светской эстетики. Используя методы сравнительного анализа, а также «медленного чтения», мы стремимся показать, что на фоне высказанных в 1670-е гг. концепций основные положения «доктрины Буало» представляются менее однозначными, в связи с чем необходимо скорректировать представления о суровом рационализме и догматизме французского классицизма, который совершенно не игнорировал вполне идеалистические принципы эстетической свободы, гениальности, таланта.

Структура «Размышлений» Рапена, как песен 2 и 3 «Поэтического искусства» Буало, подчинена принципу иерархического разграничения жанров, во главе которых оказывается эпопея и трагедия. Так, Рапен отмечает: «эпическая поэма – это то, что есть наиболее великого и наиболее благородного в Поэзии; это самое законченное творение человеческого разума»¹; «Трагедия исправляет привычку страстей, обуздывая страх и любовь, которые создают препятствия добродетели; она учит людей, что порок никогда не остается безнаказанным»². Наряду с комедией (Буало: «нужно поучать без желчи и без яда» (Буало, 92); Рапен: «Комедия, которая является образом обычной жизни, исправляет пороки общественные, высмеивая отдельные пороки частные»³), Буало описывает идиллии, эклоги, элегии, оды, сонеты, сатиры и т.д., в то же время, Рапен склонен к обобщению, останавливаясь преимущественно на эклогах и сатирах: «Аристотель разделяет общую поэтику на три различных вида совершенной поэмы: эпопею, трагедию и комедию. Гораций сокращает эти три вида только лишь до двух, из которых один заключается в действии, а другой в повествовании. Все прочие виды, которые Аристотель упоминает, могут сократиться до

¹ **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, 117 p.

² **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, p. 21.

³ **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, p. 22.

этих двух. Комедия до драматической поэмы, сатира до комедии, ода и эклога до героической поэмы. И таким образом, сонет, мадригал, эпиграмма, рондо, баллада являются всего лишь видами несовершенной поэмы»⁴.

Жанровая теория классицистов неизбежно воспринимается как парадоксальная условность при сопоставлении с реальной читательской и зрительской практикой: наиболее почитаемый жанр – эпопея – так и не обрел достойного воплощения, при этом пользующаяся широкой популярностью басня оказалась вне иерархии, как и вся проза.

Буур выступил теоретиком французского языка и стиля, основанного на чистоте, рациональной понятности, здравом смысле, который отличает его от прочих языков; эти качества происходят, по мысли Буура, из-за стремления понравиться говорящему: «Для того, чтобы нравиться вовсе не следует иметь чрезмерное желание нравиться, а чтобы хорошо говорить на по-французски, вовсе не следует хотеть слишком хорошо говорить. Красивый язык похож на чистую и прозрачную воду, текущую из источника, стекающую естественным путем по склону, а не на эти искусственные потоки воды, которые насильно подводят к садам сильных мира сего и которые выделывают там тысячи различных фигур. И французский язык еще ненавидит все избыточные украшения: он стремится, чтобы полностью обнажить свои слова с тем, чтобы выражаться более простым образом; он украшает себя только тогда, когда необходимость и уместность этого требуют»⁵. Величественность французского языка и поэзии происходит именно из их естественности: «Язык французских поэтов не схож с наречием поэтов иноземных, у которых оно так далеко от обычного разговора. Наши музы избавлены от стремления стать свободными и подверженными порывам, как это с происходит с музами итальянскими или испанскими, не говоря

⁴ **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes. Paris: Claude Barbin, 1674, p. 117.

⁵ **Bouhours D.**, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène. Paris : J. Le Jeune, 1671, p. 78–79.

уже о греческих или латинских: наши музы, говорю я, столь благо-разумны и сдержанны, что не позволяют себе никаких излишеств. Они остерегаются отдаваться тем приступам исступления, которое, каким бы божественным оно не было, часто заставляет говорить глупости»⁶. Тем не менее, Буур не сводит творчество исключительно к рациональному акту: замечательные и великие произведения искусства содержат нечто невыразимое («я-не-знаю-что», *je-ne-sais-quoi*) – источник сокровенного обаяния и гениальности: «это нечто столь деликатное и столь неуловимое, что оно ускользает от самого пронизательного и самого изощренного ума»⁷. Боссю в своем рассуждении также указывает на принципиальную разницу французской поэзии от античной: «Самое значительное отличие, каковое являет мне мой сюжет, между античным красноречием и красноречием последних веков, состоит в том, что наша манера выражения проста, уместна и прямодушна, тогда как красноречие древних авторов было полно загадок и аллегорий»⁸. Напомним, что Буало, выступая с похвалой первой стихотворной новеллы Лафонтена «Джокондо» (1664) созданной как вольное подражание-пересказ сюжета из Ариосто, еще до Буура отмечал («Рассуждение о “Джокондо”, 1665), что «я-не-знаю-что» оказывается чем-то невыразимым, создающим все очарование текста: «Эти красоты такого рода, что они не показывают себя, их нужно чувствовать. Здесь я-не-знаю-что, что нас очаровывает и без чего красота не имела бы ни очарования, ни самой красоты»⁹.

Некорректно воспринимать классицизм исключительно как господство рациональности: сама эстетическая рефлексия классицистов безусловно предполагает внерациональную «гениальность», «я-не-знаю-что», вкус. Рапен отмечал, что *тайне как понравиться* невозможно обучить: «Еще в Поэзии, как и в прочих искусствах,

⁶ **Bouhours D.**, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène. Paris : J. Le Jeune, 1671, p. 75.

⁷ **Bouhours D.**, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène. Paris : J. Le Jeune, 1671, p. 326.

⁸ **LeBossu R.**, Traité du poème épique, Paris : Michel Le Petit, 1675, p. 5.

⁹ **Boileau N.**, Œuvres complètes, Paris : Gallimard, 1966, p. 316.

есть некоторые невыразимые вещи, которые невозможно объяснить: эти вещи подобны тайнам. Не существует никаких заповедей, чтобы преподать эти секретные прелести, эти неуловимые чары и все эти скрытые от Поэзии украшения, которые проникают в сердце»¹⁰. Буало, и Буур, сравнивал язык с ручьем:

Милее мне ручей, прозрачный и свободный,
Текущий медленно вдоль нивы плодородной,
Чем необузданный, разлившийся поток,
Чьи волны мутные с собою мчат песок»¹¹.

Вспомним, что и Буалоначинает свое «Поэтическое искусство» утверждением, что талант обязателен для литературного поприща:

Но, знайте, лишь тому, кто призван быть поэтом,
Чей гений озарен незримым горним светом,
Покорствует Пегас и внемлет Аполлон¹².

Природные задатки оказываются необходимым условием творчества и у ЛеБоссю, который утверждает необходимость усмирить исступление: «Как природа никоим образом не определяет правил поэзии и стихосложения, так и искусство, и наука не учат тому, чем является это качество, сила и возвышение, в котором Гораций находит нечто божественное, и единственно благодаря которому можно заслужить звание Поэта. Всем этим необходимо обладать с рождения либо в силу своей природы, либо в силу неких счастливых порывов, столь необычных, что авторы древности и лично Аристотель именовали их приступами исступления. Следует всегда полагать, что справедливое и основательное суждение является властью этой природы и воображения Поэта»¹³.

Общее место классицистической доктрины – утверждение абсолютной необходимости надрационального природного дара, гениальности, которая впоследствии для достижения совершенства

¹⁰ **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, p. 93.

¹¹ **Буало Н.**, Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957, с. 63.

¹² **Буало Н.**, Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957, с. 55.

¹³ **LeBossu R.**, Traité du poème épique, Paris : Michel Le Petit, 1675, p. 5.

должна быть дополнена правилами («Не обуздав себя, поэт писать не может»¹⁴), здравым смыслом, тщательной работой:

Смешон тот рифмоплет,
Что по наитию строчить стихи начнет¹⁵.
Спешите медленно и, мужество утруя,
Отделяйте стих, не ведая покоя,
Шлифуйте, чистите, пока терпенье есть:
Добавьте две строки и вычеркните шесть¹⁶.

Рапен рассуждает об итальянских авторах XVI в., которые, по его мнению, слишком полагались на силу своего природного дара, противопоставляя логику их творчества горацевской и аристотелевской («Какое огромное количество ошибок совершали Петрарка в своей «Поэме об Африке», Ариосто в своем «Неистовом Роланде», кавалер Марино в «Адонисе» и все прочие итальянцы, которым были неведомы правила «Поэтики» Аристотеля, поскольку они руководствовались ничем иным, кроме собственного таланта и каприза»¹⁷). Рапен, признавая приоритет гениальности («можно стать оратором будучи лишенным естественности в красноречии, поскольку искусство может восполнить недостаток природы. Но нельзя быть поэтом, лишенным дара, пустое место ничего не сумеет заменить. Тот счастлив, кому природа сделала этот подарок»¹⁸) признает: «Суждение без природного дара является холодным и немощным, но природный дар без суждения является нелепым и слепым»¹⁹.

Основой классицистического идеала оказывается необходимость контроля суждения (*judicium*) над природным даром (*ingenium*): «Человек, наделенный превосходным талантом, останавливается в точности там, где требуется остановиться, и отважно от-

¹⁴ Буало Н., Поэтическое искусство, М.: ГИХЛ, 1957, с. 58.

¹⁵ Буало Н., Поэтическое искусство, М.: ГИХЛ, 1957, с. 62.

¹⁶ Буало Н., Поэтическое искусство, М.: ГИХЛ, 1957, с. 63.

¹⁷ Rapin R., Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, p. 24.

¹⁸ Rapin R., p. 11.

¹⁹ Rapin R., p. 3.

секает все то, что следует отсечь»²⁰. Ограничивающее природный дар суждение порождено необходимостью приспособления к конкретным обстоятельствам (в научной эстетике оно стало развитием риторического принципа *decorum*, а в светской – вкуса достойного человека), в чем и заключается, по мысли Рапена, главное правило творчества – благопристойность: «Кроме всех этих правил взятых из Поэтики Аристотеля, есть еще одно, о котором упоминает Гораций, которому должны подчиниться все остальные правила, как самому главному, и это благопристойность. Без него все остальные правила фальшивы: поскольку оно является самым прочным основанием того правдоподобия, которое столь присуще этому искусству. Ибо только лишь через благопристойность правдоподобие имеет свое воздействие: все становится правдоподобным, как только благопристойность сохраняет свой характер во всех обстоятельствах»²¹.

Правдоподобие, которое д'Обиньяком понималось как «сущность драматической поэмы», схожим образом оценивается и в рефлексии 1670-х гг. в качестве необходимости отражать то, что следует распространенным мнениям, либо же придумывать то, что им соответствует. Правдоподобие неизбежно оказывается способом улучшения и преобразования действительности, а также создания универсального содержания; Рапен отмечает: «Правдоподобие служит также для того, чтобы придать вещам, о которых поэзия говорит, вид большего совершенства, которое не смогла бы сделать правда, хотя правдоподобие и является всего лишь ее копией, поскольку правда представляет вещи такими, какие они на самом деле, а правдоподобие представляет их такими, какими они должны быть. Следует искать оригиналы и модели в правдоподобии и универсальных принципах вещей: там, куда не проникает ничего материального и своеобразного, что их искажает»²². Принципы очищения реальности, удаления ее несовершенных элементов у Рапена

²⁰ Rapin R., p. 35.

²¹ Rapin R., p. 106.

²² Rapin R., p. 56–57.

оказываются следствием вполне платоновской ностальгии по «идее», которая оказалась испорченной при контакте с материей; подражать природе оказывается возможно только лишь в ее фундаментальных тенденциях. Автор должен исправить то, что несовершенно, это вполне оказывается в русле благопристойности и светского стремления понравиться, которое провозглашается в качестве одной из целей творчества, а также соответствует практике небуквального подражания: «Чтобы преуспеть в великих сюжетах, самая важный и необходимый долг поэта состоит в умении разглядеть то, что прекрасно и приятно в природе, чтобы сотворить из этого вечные образы, поскольку Поэзия есть искусство, в котором все должно нравиться. Недостаточно привязаться к природе, которая груба и неприглядна в некоторых местах: следует различать то, что в нее прекрасно вместе с тем, что таковым не является: у нее есть скрытые прелести, которые следует открыть»²³.

Рефлексия о правдоподобии содержит внутреннее противоречие: правдоподобие предстает как способом объективации, универсализации и рационализации, так и риторическим принципом, который обеспечивает убедительность дискурса; при этом стремление соответствовать ожиданиям публики может скомпрометировать идеал универсальности, свидетельством чему оказывается предисловие Ж. Расина к «Ифигении». Расин показывает сходство вкусов греков и французов: «По тому, какое впечатление производило в нашем театре все, что я позаимствовал у Гомера или у Еврипида, я с удовольствием убедился, что здравый смысл и разум одни и те же во все времена. Вкус Парижа оказался схож со вкусом Афин: моих зрителей волновало то же самое, что некогда вызывало слезы у самых ученых греков»²⁴. В том же предисловии Расин говорит об изменениях, которые были им внесены в сюжет во имя правдоподобия, утверждая идеи прогресса вкуса: «Можно ли даже помыслить, чтобы я осквернил сцену чудовищным убийством столь добродетель-

²³ **Rapin R.**, p. 87–88.

²⁴ **Расин Ж.**, Сочинения. В 2 т., М., изд.-во «Искусство», 1984, с. 139.

тельной и прелестной особы, какой следовало изобразить Ифигению. И можно ли предположить, чтобы я довел пиесу до развязки лишь с помощью «богини из машины», посредством чудесного превращения, которому, пожалуй, поверили бы во времена Еврипида, но которое в наше время показалось бы совершенно бессмысленным и неправдоподобным»²⁵.

Как общее место воспринимают теоретики 1670-х гг. единства – важное средство утверждения правдоподобия, Буало подводит своеобразный итог размышлениям по этому поводу:

Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет²⁶.

Генерализаторская и перфекционистская стратегии правдоподобия оказываются подчинены цели нравиться и наставлять читателя, восходящей к идеалам Горация. Если сами авторы как утверждали приоритет «приятности» (Корнель, предисловие к «Медее», 1639; Мольер, «Критика “Урока женам”», 1663; Лафонтен, предисловие к «Басням», 1668; Расин, предисловие к «Беренике», 1671; и др.), так и обосновывали необходимость морального урока (Мольер, предисловие к «Тартюфу», 1664; Расин, предисловие к «Федре», 1677; Лафонтен, «Нечестный сберегатель», 1678), то теоретики, вслед за д’Обиньяком настаивали преимущественно на дидактическом потенциале произведения. Так Боссю отмечал: «подражание есть способ наставления, которое происходит через примеры»²⁷, «главная его [поэта] цель заключается в том, чтобы наставлять»²⁸, «цель эпической поэмы – давать моральные наставления для всех людей, как в общем, так и в частности»²⁹. Не менее четко настоящий тезис выражен у Буало:

Учите мудрости в стихе живом и внятном,

²⁵ Расин Ж., т. 2, 138.

²⁶ Буало Н., с. 78.

²⁷ LeBossu R., р. 9.

²⁸ LeBossu R., р. 11.

²⁹ LeBossu R., р.19.

Умея сочетать полезное с приятным»³⁰.

Схожим образом осмысляет настоящее положение Рапен: «любая поэзия, когда она совершенна, должна служить, по необходимости, общественным уроком хороших нравов, чтобы наставлять народ»³¹, «героическая поэзия предлагает пример великих добродетелей и великих пороков, чтобы побудить человека любить первые и избегать вторых»³². Приятность и удовольствие, по замечанию Рапена, оказываются лишь способом донести моральные предписания, при этом отошедших от нравственности авторов он сравнивает со смутьянами и отравителями (из-за этого он вступает резко против галантизации трагедии). Буаложе в этом вопросе оказывается менее радикальным:

Пускай ваш труд хранит печать души прекрасной,
Порочным помыслам и грязи непричастной:
Сурового суда заслуживает тот,
Кто нравственность и честь постыдно предает,
Рисуя нам разврат заманчивым и милым.
Но я не протяну руки ханжам постылым,
Чей неотвязный рой по глупости готов
Любовь совсем изгнать из прозы и стихов³³.

Вспомним, что правдоподобие д'Обиньякав «Практике театра» (изд. в 1657) оказывается, как у Аристотеля, противопоставлено правде, однако оказывается не тем, что «могло бы быть», но тем, что «должно быть»: автору необходимо преобразовать действительность, сделав ее соответствующей общему мнению. Драматическое произведение, ставящее целью формирование вкуса, само должно соответствовать вкусам публики, в связи с чем, подражая античному сюжету, его нужно исправить в соответствии с привычками и предпочтениями Двора, то есть сделать приличным, соответствующим

³⁰ Буало Н., с. 100.

³¹ Rapin R, p. 20.

³² Rapin R, p. 20.

³³ Буало Н., с. 100.

благопристойности. Этот принцип, один из основополагающих в классицистической доктрине, восходит к ораторской практике (*aptum, decorum*), состоящей в адаптации речи в зависимости от условий ее обнародования; его можно также соотнести с искусством нравиться, культивируемом в поведенческой практике «достойного человека». Благопристойность в пьесе имеет ту же функцию, что и единства, и выдает стремление к соответствию универсумов произведения и публики, что открывает возможность понимания зрителем мотивов действия персонажей, а также обеспечивает последовательность действий героев. Благопристойность реализуется как на уровне словесного выражения (необходимо избегать слов и выражений, которые могли бы шокировать «достойного» человека и светского общества, в том числе грубостей, жаргонизмов, низкой лексики), так и на уровне представления: запрещенными оказываются сцены, противоречащие моральным устоям (дуэли, оскорбления) и жизненным конфигурациям «достойного человека» (в т.ч. физиологическим, включая сексуальность и смерть); французский театр в этих категориях резко отличается от испанского барочного театра и английского шекспировского. В русле осмысления границ правдоподобия и благопристойности проходит полемика вокруг корнелевского «Сида»; Ж. Шаплен в «Мнении Французской академии о трагикомедии “Сид”» отмечал: «Не всякая правда хороша для театра; ведь существует правда преступлений столь ужасных, что судьям приходится вместе с преступниками сжигать даже и протоколы их допросов. Бывает правда чудовищная, которую следует изгонять для блага общества или, если ее нельзя совсем скрыть, говорить о ней как о явлении ненормальном. В таких именно случаях поэт и бывает вправе предпочесть правде правдоподобие, ибо лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума. И если поэту приходится трактовать исторический предмет такого рода, ему надлежит, даже забыв о правдивости, привести его в соответствие с законами благопристойности, и лучше изменить все события, чем оставить

что-либо несовместное с правилами того искусства, которое создавая всеобщие понятия о действительности, очищает ее от недостатков и всякого рода неправильностей, с которыми, по причине своих законов, вынуждена мириться история»³⁴. Благопристойность понимается, таким образом, как соответствие морали, а правдоподобие – здравому смыслу читателей и зрителей, понимаемому как норма, разделяемая большинством («всеобщие представления»). В связи с этим пьеса оказывается не отображением реальности, но ее редукцией и преобразованием, автор должен подражать не действительности, но ее должествующему или приукрашенному образу; в своем трактате «Рассуждение о показывающей поэзии» (1635) Шаплен указывает, что поэтам следует следить, чтобы каждый герой говорил согласно своему положению, возрасту и полу, то есть поведение героев в пьесе должно быть подчинено определенному риторическому коду, нарушение которого становится отступлением от благопристойности и правдоподобия, с этим связано утверждение универсализма и стремление к типизации.

Правдоподобие предполагает не копирование природы (прежде всего натуры человека), но ее исправление, поэтому Шаплен называет сюжет «Сида» реальным, но неправдоподобным: представленные события, хотя они и произошли в действительности, не содержат морального урока и оказываются неприемлемыми с точки зрения благопристойности. В таком ключе трактуется поведение Химены, которая, согласно правдоподобию, должна была не подчиняться силе своей страсти, но, подобно принцессе Клевской из романа М. де Лафайет, сделать все для ее усмирения и не выходить замуж за убийцу собственного отца.

Тем не менее, для теоретиков классицизма было очевидно, что цель понравиться читателю или зрителю и вызвать его восхищение, недостижима при помощи только лишь культивированного

³⁴ Литературные манифесты западноевропейских классицистов, М.: МГУ, 1980, с. 280.

в произведении правдоподобия и строгого следования единствам. Об этом говорит Буало:

Найдите путь к сердцам: секрет успеха в том,
Чтоб зрителя увлечь взволнованным стихом³⁵.

Уже д'Обиньяк, напомним, рассуждая о том, при помощи каких средств можно добиться зрительского восхищения, указывал на необходимость привнесения в произведение «чудесного» и «возвышенного», которые предстают нарушением дискурсивной ясности: «Театральное правдоподобие не требует изображения лишь того, что случается в обычной человеческой жизни, но охватывают и чудесное, благодаря чему события становятся особенно возвышенными, так как, будучи непредвиденными, они все же выглядят правдоподобными»³⁶. «Чудесное» оказывается неотъемлемым атрибутом высоких жанров – прежде всего эпической поэмы, о чем также говорит д'Обиньяк: «эпопея должна приукрашивать события с помощью величественных вымыслов, как бы погружая в эти вымыслы истину»³⁷. Логичным развитием идей д'Обиньяка становится высказывание Боссю: «эпопея есть искусно придуманная речь, предназначенная чтобы формировать нравы путем скрытого наставления в виде аллегорий важного действия и изложенная в стихах правдоподобным, развлекательным и чудесным образом»³⁸, которому вторит Буало:

Еще возвышенней, прекрасней эпопея.
Она торжественно и медленно течет,
На мифе зиждется и вымыслом живет.
Чтоб нас очаровать нет выдумке предела³⁹.

Своеобразным парадоксом звучит в этой связи и Рапен: «фабула должна иметь еще два качества, чтобы быть совершенной: она

³⁵ Буало Н., с. 77.

³⁶ Литературные манифесты ..., с. 338.

³⁷ Литературные манифесты ..., с. 335.

³⁸ LeBossu R., p. 14.

³⁹ Буало Н., с. 83.

должна быть чудесной и правдоподобной»⁴⁰. Французская традиция «Чудесного» оказывается ограничена нехристианскими сюжетами; в ходе полемики 1650–1670-х гг. был выработан запрет на амальгамирование, характерное для поэзии Возрождения, присущее, помимо прочих, Шаплону, полагавшему в своей «Девственнице» (1656), что христианские чудеса правдоподобны для читателей-христиан. Спор о христианском «чудесном» разгорелся после переиздания в 1673 г. поэмы «Хлодвиг» Ж. Демаре де Сен-Сорлена, который отстаивал мысль о том, что современная литература должна полагаться исключительно на христианский материал; ответом Сен-Сорлену оказываются строчки Буало:

Таинства Христовы

Чуждаются прикрас и вымысла пустого⁴¹.

Представление о «чудесном» претерпело важное изменение по мере развития французской эстетики; если до 1660-х гг. (Шаплен, д'Обиньяк) оно реализовывалось в русле *inventio*, то впоследствии уже почти исключительно лишь на уровне *elocutio*, т.е. как украшениетекста, элемент стиля, который нужен для того, чтобы скрасить сухость правдоподобия, о чем высказывался Рапен: «Одно лишь правдоподобие слишком темно и немошно для поэзии, а одно только чудесное содержит слишком блеска»⁴², «чудесным является все то, против обычного хода природы. Правдоподобным является все то, что соответствует общественному мнению»⁴³. Для Буало вымысел важен уже именно из-за своей декоративной функции:

Прекрасных вымыслов плетя искусно нить,

Эпический поэт их может оживить

И, стройность им придав, украсить своевольно:

Невянущих цветов вокруг него довольно [...]

Без этих вымыслов поэзия мертва,

⁴⁰ Rapin R., p. 51.

⁴¹ Буало Н., с. 84.

⁴² Rapin R., p. 52.

⁴³ Rapin R., p. 53.

Бессильно никнет стих, едва ползут слова,
Поэт становится оратором холодным,
Сухим историком, докучным и бесплодным⁴⁴

Отрицание «нелепостей», связанных с магией и превращениями, а также запрет на изображение в таком контексте христианских тем, приводили к тому, что сфера «чудесного» оказалась ограничена исключительно греко-римской мифологией. Буало и Рапен в связи с этим начинают развивать категорию «возвышенного», которая отчасти соотносится с «я-не-знаю-что» и фиксирует наличие иррациональной привлекательности текста. Возвышенное – признак, который не может быть адекватно объяснен с позиции разума, интенсивное переживание, которое невозможно достичь посредством традиционных риторических построений.

В 1674 г. Буало издал не только «Поэтическое искусство», но также перевод (начатый его братом Жилем, скончавшимся в 1669 г.) «Трактата о возвышенном» греческого ритора псевдо-Лонгина (I–III вв., изд. в 1554), который в оригинальном виде был знаком Шаплону; перевод и предисловие к нему в значительной мере смягчают норматизирующий пафос «Поэтического искусства».

В работах Т. Литмана(*Litman*)⁴⁵ и Р. Зюбера(*Zuber*)⁴⁶, вслед за трудами американской школы, подчёркивающей «свободу» французского классицизма (*Borgerhoff*⁴⁷; *Brody* 1958⁴⁸; *Brody* 1996⁴⁹), был поставлен под сомнение важнейший компонент мифа о классицизме – его абсолютный рационализм: о «веке разума», по мнению Зюбера, можно говорить не ранее спора о древних и новых, то есть только с 1680-х гг. Вся классицистическая рефлексия от Шапленадо Буало и Рапена была направлена на представление разума и здра-

⁴⁴ Буало Н., с. 84–85.

⁴⁵ Litman T., *Le sublime en France*. Paris, 1971, 283 p.

⁴⁶ Zuber R., *Les émerveillements de la raison : Classicismes littéraires du XVIIe siècle français*, Paris : Klincksieck, 1997, 321 p.

⁴⁷ Borgerhoff E., *The Freedom of French Classicism*. Princeton: Princeton University Press, 1950, 266 p.

⁴⁸ Brody J., *Boileau and Longinus*. Genève: Droz, 1958, 164 p.

⁴⁹ Brody J., *Lectures classiques*. Charlottesville: Rookwood Press, 1996, 370 p.

вого смысла, не исключавших «изумления» в духе Т. Тассо (Шаплен упоминает об этом эффекте в предисловии к «Адонису» Марино уже в 1623 г., а также в «Речи о показывающей поэзии», произнесенной во Французской Академии в 1635 г.). Изводом «изумления» выступило «возвышенное», которое Буало не смешивает с высоким стилем: «Возвышенный стиль всегда требует высоких слов; но возвышенное можно найти в одной мысли, в одной фигуре, в одном обороте речи»⁵⁰; в результате у читателя возникает ощущение, что произведение «его возвышает, радует, возносит». В 10-й части своих «Критических размышлениях о некоторых местах из сочинений риторика Лонгина» (1693–1694) Буало замечает, что возвышенное «я-не-знаю-что» часто состоит в «самой простой манере речи», а в трактате «О великом и возвышенном в природе и различных человеческих состояниях» (1686) Рапен отмечает, что иррациональность возвышенного обретается отказом от правил: «Идея совершенства находится над всеми прочими идеями и заключается в возвышенности, о котором искусство и природа ничего не ведают, поскольку она превышает всех их правил: и человек, будучи со столь ограниченным сердцем и разумом способным только лишь на заурядные вещи, не смог бы придумать ничего прекрасного, не поднявшись над самим собой, а также впоследствии удивившись всему этому. Лонгин прав, когда говорит, что Возвышенное в речи, как его описывают, имеет обыкновение вызывать в том, кто его обнаруживает, восхищение, смешанное с удивлением и изумлением, которые, изменяя душу, радуют ее, восхищают и поднимают»⁵¹.

Мы показали, если в заключении подводить итоги, что классицистическая эстетика (Шаплен, Буур, Буало, Рапен) допускает «неопределяемое» и «невыразимое» в качестве одного из своих оснований наряду с постулированием разума, здравого смысла, правдоподобия и единств. Тот же Буало в «Рассуждении об оде» (1693,

⁵⁰ Boileau N., Œuvres complètes, Paris : Gallimard, 1966, p. 318.

⁵¹ Rapin R., Du grand ou du sublime dans les mœurs et dans les différentes conditions des hommes. Amsterdam: Pierre Mortier, 1686, p. 9.

предпослана «Оде на взятие Намюра»), приводя в пример Пиндара, который «выходит за пределы рассудочности», утверждает *правило игнорировать правила*: «наставление, полагающее правило не всегда следовать правилам, выражает тайну искусства, которую не легко растолковать человеку без всякого вкуса, считающему «Клелию» и наши оперы образцами возвышенного жанра, находящего Теренция пресным, Вергилия холодным, Гомера лишенным здравого смысла и по какой-то странности ума нечувствительному ко всему, что обычно поражает людей».⁵² В этой связи необходимо в значительной мере скорректировать традиционные представления о классицизме как исключительно о норматизирующей эстетике, пропагандирующей правила, в ней есть, в том числе, и стремление к Идее, которую необходимо рассмотреть, отрешившись от «правды» жизни, а высшим правилом оказывается возможность для гения от- решиться от предписаний.

ԱՆԴՐԵՅ ԳՈՐԽԻԲՆՈՎ

*Բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր*

*ՌԳԱ Ա. Մ. Գորկու անվան համաշխարհային
գրականության ինստիտուտի Արևմուտքի դասական
գրականությունների և համեմատական գրականագիտության բաժնի
վարիչ*

1670-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԿԼԱՍԻՑԻԶՄԻ ՖՐԱՆՍԻԱՅԻ ՏԵՍԱԲԱՆՆԵՐԸ. ՌԱՅԻՈՆԱԼԻԶՄ VS ԻԴԵԱԼԻԶՄ

Ամփոփում

Սույն ուսումնասիրությունը նվիրված է 1670-ականների ֆրանսիական գեղագիտական-մշակութաբանական մտքի մի քանի նշանա-

⁵² Спор о древних и новых, М.: изд.-во «Искусство», 1985, с. 266.

կալից հուշարձանների վերլուծությանը, որոնց արձարձած գաղափարների ամբողջությունը 19-րդ դարի կեսերին գրականության և արվեստի մեջ ձևավորում է կլասիցիզմի գեղագիտությունը: Ժամանակակից գրականագետներից և ընթերցողներից շատերը իբրև կլասիցիզմի գեղագիտության հանգանակ և ելակետային տեքստ են ընդունում Նիկոլա Բուալո-Դեպրեյի «Քերթողական արվեստ» (1674) քրիստոմատիական աշխատությունը: Սակայն կան գրական-տեսաբնական իրողություններ, որոնք ստիպում են փոքր-ինչ վրանայել այդ տեսակետը:

Ուսումնասիրության նպատակն է ցույց տալ կլասիցիզմի՝ որպես ռացիոնալ և հստակ կանոնակարգված տեսության ավանդական ըմբռնման սահմանափակությունն ու որոշակի անարդյունավետությունը:

Այդ շրջանում, երբ, այսպես կոչված «յուդովիկյան կամ Լյուդովիկոս XIV-ի կլասիցիզմը» հիմնականում ժառանգում է «Ռիշեյոյի շրջանի կլասիցիզմի դասականության» կայուն գաղափարներն ու մշակված տիպաբանական հասկացությունները, հրատարակվում են գեղագիտական բազմաթիվ մանիֆեստներ, որոնց մեջ ոչ միայն առաջադրվում են նոր դրույթներ, այլև կոնկրետացվում և ճշգրտվում են Բուալոյի առաջադրած գաղափարները: Տեսական իմաստով հետքորքություն էին ներկայացնում Դ. Բուուրի «Արեստի և Եվգենիի զրույցները» (1671 թ.), Ռ. Ռապենի «Մտորումներ Արիստոտելի «Պոետիկայի» մասին» (1674 թ.) և Ռ. Լե՛Բոսուի «Տրակտատ էպիկական պոեմի մասին» (1675 թ.) և այլ գործեր:

Վերլուծության ընթացքում ներկայացվում է, որ կլասիցիստական գեղագիտությունը, եռամիասնության հիմնական դրույթների հետ համադրվող ճշմարտացիության, պարկեշտության, բանական դատողության, բարձրի ու հերոսականի ավանդական կատեգորիաներից զատ ոչ պակաս ուշադրություն է դարձնում ճաշակ, բնատուր տաղանդ, վեհ, անարտահայտելի, իդեալ հասկացություններին: Զգալի ուշադրություն է դարձվում «հրաշալի» հայեցակարգի քննությանը, որը էվոլյուցիայի ընթացքում էական փոփոխությունների է ենթարկվել: Հետազոտության եզրահանգումները ներառում են կլասիցիզմի մասին պատկերացումները շտկելու անհրաժեշտության հայեցակարգ: Փորձելով հաղթահարել կլասիցիզմի՝ իբրև բացառապես կանոնակարգված, նորմատիվ գեղագիտության ավանդական ընկալումները՝ ցույց ենք տվել նրա ներքին

տարածության հնարավորությունների սահմանը, որը ընկած է կանոնակարգի և ազատության միջև:

Քանալի քառեր՝ Ֆրանսիա, կլասիցիզմ, գեղագիտություն, Ն. Բուալո-Դեպրեո, Դ. Բուրր, Ռ. Լե՛Բոսսու, ազատություն, վսեմ, անբացատրելի:

ANDREY GOLUBKOV

PhD, Professor

*RGA A. M. Head of the Western Classical Literatures and
Comparative Literary Studies Department of the Gorky Institute of World
Literature*

FRENCH THEORETICIANS OF CLASSICISM OF THE 1670' S: RATIONALISM VS IDEALISM

Abstract

This article is devoted to the analysis of several significant texts of French aesthetic thought of the 1670s, in which the corpus of ideas that received the designation of “Classicism” in the middle of the XIXth century was embodied: “Les entretiens d’Ariste et d’Eugène” by Dominique Bouhours, 1671; “L’art poétique” by Nicolas Boileau-Despréaux, 1674; “Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes” by René Rapin, 1674; “Traité du poème épique” by René Le Bossu, 1675; etc.). The selected works created in the era of the so-called “Classicism of Louis XIV” largely inherit the concepts developed in line with the “Classicism of Richelieu” (1620–1640s, Jean Chapelain, Abbot d’Aubignac, Claude de Vaugelas). The purpose of the study is to show the unproductiveness and incorrectness of the traditional understanding of Classicism as a rational and normalizing art. In the process of analysis, we show that classical aesthetics, along with the unities, as well as the traditional categories of verisimilitude, propriety and rational judgment, are no less turned to the concepts of taste, natural talent, the sublime, and the inexpressible. Considerable attention is paid to the development of the

concept of the “miraculous”, which has undergone significant changes in the process of evolution, turning from the substance into the decoration of the narrative. The conclusions of the study include the postulation of the need to correct traditional perception of Classicism as exclusively a normalizing aesthetics that promotes rules, because it also has a desire for an “Idea” that needs to be considered, abandoning the “truth” of life. The highest rule is the opportunity for a genius to abandon prescriptions in order to create a text that it turns out to be the epitome of perfect taste.

Keywords: *France, Classicism, Aesthetics, Nicolas Boileau-Despréaux, Dominique Bouhours, René Rapin, René Le Bossu, Freedom, Sublime, Inexpressible.*