



ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

2008

№ 23

Секция языка и литературы РАН
Институт научной информации по общественным наукам РАН
Издается с 1993 года

СОДЕРЖАНИЕ

Из истории европейской поэтики

<i>А.Е. Махов.</i> Изобретение многозначности: Средневековая теория смыслов как этап в истории поэтики	3
<i>Е.В. Лозинская.</i> Комментарии к «Искусству поэзии» Горация и «Поэтике» Аристотеля в эпоху Чинквеченто	32
<i>Е.В. Лозинская.</i> Понятие «подражание» в ренессансных теориях поэзии и стиля.....	54
<i>Н.Т. Пахсарьян.</i> Понятие «правдоподобие» во французской поэтике	77
<i>А.Е. Махов.</i> Формирование теории лирики как литературного рода (к вопросу о роли музыкальных аналогий в истории поэтики).....	84
<i>Т.Н. Красавченко.</i> Понятия «воображение» и «фантазия» в английской поэтике XVI–XVIII вв.	111
<i>Т.Н. Красавченко.</i> Эволюция понятия «остроумие» в английской поэзии, поэтике и эстетике	146
<i>Е.А. Цурганова.</i> Преодоление жанровых границ в литературе раннего английского Просвещения (журналы Дж. Аддисона и Р. Стила «Болтун», «Зритель», «Опекун»)	170

Поэтика русской литературы

Словарь «Дневника писателя. 1873 г.» Ф.М. Достоевского / Сост. А. Каца	196
--	-----

Библиография

Статьи о литературе и культуре в газете «Последние Новости» (Париж, 1936–1937) / Составление Н.Ю. Симбирцевой, Т.Г. Петровой	252
<i>Sub specie aeternitatis</i>	334
<u>Людмила Алексеевна Смирнова (1927–2008)</u>	336
<i>Коротко об авторах</i>	338

Главный редактор
А.Н. Николюкин

Редакция:
А.Е. Махов, Е.А. Цурганова,
Т.Г. Юрченко (ответственный секретарь)

Редакционный совет:
В.В. Агеносов, М.А. Айвазян, В.Н. Аношкина, П.П. Апрышко,
И.Л. Волгин, И.Л. Галинская, Н.В. Королёва, Ю.Г. Круглов,
Б.А. Ланин, А.Н. Сенкевич,
В.Д. Сквозников, Л.В. Скворцов, Л.А. Смирнова, В.М. Толмачёв,
А.И. Чагин, Е.П. Чельшев

Художник *В.Д. Дольский*

Свидетельство о регистрации журнала № 003610 от 25.02.2000
Адрес редакции: 117418, Москва, Нахимовский просп., 51/21,
ИНИОН РАН. Отдел литературоведения

© Литературоведческий журнал, 2008. Научное издание
©ИНИОН РАН, 2008

А.Е. Махов

**ИЗОБРЕТЕНИЕ МНОГОЗНАЧНОСТИ:
СРЕДНЕВЕКОВАЯ ТЕОРИЯ СМЫСЛОВ
КАК ЭТАП В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ**

Представление о том, что художественный образ «многозначен», что он по природе своей допускает различные, даже противоположные толкования, ныне кажется очевидным до банальности. Это представление, однако, является результатом длительного исторического развития, поворотным моментом которого можно, пожалуй, считать знаменитое высказывание Гёте о символе: «Символика превращает явление в идею, идею в образ, и так, что идея всегда остается в образе бесконечно действенной и недостижимой»¹. Образ (он же символ) не выражает «идею» ясно и однозначно, но скорее служит такой ее оболочкой, которая позволяет идее «бесконечно действовать» (т.е., видимо, порождать всё новые и новые толкования?) и при этом оставаться «недостижимой» (т.е. уходить от окончательного, итогового понимания).

Гётевская трактовка образа-символа вошла в плоть и кровь современного литературоведения: мало кто решится спорить с тем, что великие художественные образы «бесконечны», что каждый критик и читатель имеет право на собственную интерпретацию этого образа, и т.п. Между тем все эти «аксиомы» не были бы поняты античными риториками и поэтологами. То, что мы называем сейчас многозначностью, на их языке носило название *ambiguitas*, *amphibolia* – двусмысленности, представлявшей собой некий порок, недостаток речи, – «темноту в духе актеров ателланы» (Квинтилиан. «Воспитание оратора». 6:3:46). По Квинтилиану, некоторые высказывания из-за омонимии или неясности синтаксической конструкции в самом деле обладают двойным смыслом, однако

«намерение» оратора всегда одно, и поэтому необходимо посредством правильного «предположения о намерении» (*conjectura de voluntate*) находить единственный истинный смысл высказывания: «двусмысленности всегда следует объяснять посредством предположения.., ибо, когда очевидно, что слово имеет два смысла, нужно вопрошать о едином намерении» («Воспитание оратора», 3:6:43).

Античная поэтика разделяет отношение риторов к двусмысленности: рисуемый Горацием справедливый друг поэтов, «мудрый и добродетельный муж» (прообраз современного критика), заставляет поэта «прояснить неясные места» (*parum claris lucem dare cogit*), «порицает двусмысленно сказанное» (*ambigue dictum*) («Искусство поэзии», 448–449).

Ситуация принципиально меняется в эпоху Средневековья. Многозначность текста теперь воспринимается не как порок, досадный промах, затемняющий ясное выражение единого намерения оратора или поэта, но как нормальная ситуация. Средневековая герменевтика разработала систему толкования текста, которая предполагала наличие в тексте нескольких (обычно трех или четырех) смысловых измерений-уровней. Многозначность неустранимо присуща тексту – прежде всего тексту Священного Писания; однако позднее она была (в модифицированном виде) приписана и поэтическим творениям: этот перенос идеи многозначности в область светской литературы сделал ее фактом поэтики.

1. Источники концепции

Средневековые экзегеты выступили продолжателями по крайней мере двух герменевтических традиций. Первая из них – иудео-эллинистическая, направленная на аллегорическое толкование Ветхого Завета: к ней принадлежал Филон Александрийский, а также, в известном смысле, и сам Иисус Христос, толкующий ветхозаветные речения как скрытые пророчества о своем явлении: «И сказал им: вот то, о чем Я вам говорил, еще быв с вами, что надлежит исполниться всему, написанному о Мне в законе Моисеевом и в пророках и псалмах» (Лк. 24:44). Вся жизнь Иисуса воспринимается им самим и его учениками как «исполнение написанного о нем» («Когда же исполнили всё написанное о Нем, то, сняв с древа, положили Его во гроб». – Деян. 13:29). У ап. Павла в «Послании к

Римлянам» (5:14, где ветхозаветный Адам трактован как «образ будущего – *typos tou mellontos*; в переводе Вульгаты: *figura futuri*) появляются понятия «типа» и «фигуры», которые станут ключевыми для средневековой экзегетики.

Вторая традиция, послужившая источником техники много-смысленного толкования, – аллегорическая интерпретация мифов в философии стоицизма и неоплатонизма². Неоплатоники подвергают аллегорическому осмыслению поэтические тексты: так, Порфирий в трактате «О пещере нимф» усматривает в гомеровском описании грота (Од. XIII, 102–112) иносказание об устройстве космоса.

И ап. Павел, и неоплатоник Порфирий пользуются в своих толкованиях глаголом *allēgorein* – «говорить иносказательно», апеллируя тем самым к понятию аллегории, которое в античной культуре было еще и термином риторики. Однако если риторика рассматривала фигуры и тропы (метафору, а также родственную ей аллегорию: напомним, что аллегория, по Квинтилиану, – «продленная метафора, *continua metaphora*». – «Воспитание оратора», 9:2:46) исключительно с точки зрения порождения речи (фигуры и тропы в практике ритора и поэта служили превращению «простой» речи в «украшенную»), то в практике толкования те же фигуры служили цели понимания.

Таким образом, техника толкования фактически использовала риторический аппарат, но переориентировала его с задачи порождения речи на задачу понимания. Если ритор в процессе порождения речи посредством фигур превращал простое высказывание в украшенное, то герменевт должен был проделать обратный процесс: превратить украшенное (и многозначное) высказывание в простое, разложив его на ряд однозначных смыслов. Если для классического ритора применение фигуры состояло в замене слова в собственном смысле на слово (оборот) в несобственном смысле, то для средневекового экзегета процесс идет в обратном направлении: от слова в несобственном смысле, от «фигуры» – к подлинному слову. Античный ритор стремился к «фигуральности», герменевт, наоборот, эту «фигуральность» разоблачал.

Итак, понятие *allegoria* с уровня порождения текста переносится на уровень его толкования. Иероним заметил, что ап. Павел использует (Гал. 4:24) понятие «аллегория» не в риторическом, но в герменевтическом смысле: «то, что здесь он назвал аллегорией, в

другом месте он назвал духовным пониманием (*intelligentiam spiritalem*)»³. То же самое касается метафоры: так, Иероним использует термин «метафора» (в смысле «аллегория», «иносказание») герменевтически, объясняя при толковании Священного Писания, какой смысл скрывается под той или иной «метафорой»: например, «под метафорой (*sub metaphora*) виноградника» говорится об Иерусалиме⁴.

Таким образом, источниками практики многосмысленного толкования была как иудео-эллинистическая экзегетика, принципы которой отразились в текстах Нового Завета, так и аллегорическое прочтение мифов и поэтических текстов, имевшее место в античной (стоической и неоплатонической) традиции. Общей предпосылкой этой практики было описанное нами выше перенесение идеи фигуры (прежде всего иносказания-аллегии) из риторического контекста в герменевтический.

2. Семиотические основы

Как возникло представление о сущностной, неустранимой многозначности текста? Чтобы получить ответ на этот вопрос, следует обратиться к самим основам средневековых семиотических представлений.

2.1. Теория «значения вещей»

На средневековую семиотику существенное влияние оказал рассказ книги Бытия о том, как Адам дал имена «всякой душе живой» (Быт. 2:19-20; 3:20): из этого рассказа можно было заключить, что все «имена» изобретены человеком, а не Богом. Принимая посылку о человеческом происхождении «имен», средневековые экзегеты оказались перед проблемой языка Бога: Бог не может не иметь своего языка, но этот язык не может быть основан на придуманных человеком именах (т.е. словах). Раннехристианским экзегетам и теологам, которые в целом мыслили в рамках античной риторической дихотомии «имя/слово – вещь (*verbum – res*)», не оставалось иного выхода, кроме как признать, что Бог говорит языком вещей. Так возникла теория «второго языка» – языка вещей (*significatio rerum*), которым пользуется Бог.

В раннехристианский период главным идеологом этой семиотической дихотомии стал Августин, который в трактате «О Граде Божьем» противопоставил «красноречию слов» (т.е. классической риторике) «красноречие вещей» (*rerum eloquentia*), посредством которого и образуется «красота мира»⁵. Августин совершает переворот, применяя систему риторических понятий не к словам, а к вещам. Так рождается новая семиотическая система: «риторика вещей».

Мысль о том, что риторическими фигурами (прежде всего аллегориями – «иносказаниями») могут быть не только «слова», но и реальные вещи или действия, почти одновременно с Августином появляется и у Амвросия Медиоланского: «Аллегория – это когда совершается одно, а представляется другое»⁶: одно событие (а не слово или высказывание!) служит аллегорией другого события. Августин также различает *allegoria facti* и *allegoria sermonis*⁷; Беда Достопочтенный закрепляет это различие: «Аллегория иногда совершается делами (*factis*), иногда словами (*verbis*)»⁸.

Августин еще далек от того, чтобы приписывать *significatio* всем «вещам»; однако в дальнейшем круг вещей, которые рассматриваются как носители значений, расширяется до беспредельности. Уже в IX в. Иоанн Скот Эриугена пишет следующее: «Нет ни одной видимой и телесной вещи... которая не обозначала бы бестелесное и духовное»⁹. К XII в. представление о том, что все без исключения вещи мира являются знаками других вещей, утверждается окончательно, проявляясь, в частности, в знаменитых словах Гуго Сен-Викторского: «Вся природа именует Бога. Вся природа учит человека. Вся природа порождает смысл, и нет в мире ничего бесплодного»¹⁰. Весь мир, таким образом, оказывается книгой, в которой человек читает о себе самом; книга – еще и зеркало, как в известных стихах Алана Лилльского:

Omnis mundi creatura,

Quasi liber, et pictura

Nobis est, et speculum

«Весь сотворенный мир, как книга, для нас и картина, и зеркало»¹¹.

Само учение о *significatio rerum* получает окончательное и наиболее полное выражение в XII в., прежде всего в трудах Гуго Сен-Викторского. Он обосновывает отличие Библии от всех других

книг именно тем, что *significatio rerum* имеет место только в ней: «Философ во всех прочих писаниях распознает значение слов; но в Священном Писании значение вещей гораздо выше значения слов: второе установилось вследствие обычая (*usus*), первое же продиктовала сама природа (*natura*)... Значение вещей... возникло из действия Создателя, пожелавшего, чтобы одни вещи были обозначены посредством других»¹².

Чтобы правильно понять следствия, вытекающие из этих идей, следует иметь в виду, что теория «значения вещей» применяется не столько к вещам реального мира, сколько к вещам, уже названным в тексте, уже обозначенным словами: средневековые экзегеты и реальный мир воспринимали как бы сквозь книгу. В итоге книга превращалась в двухуровневую семиотическую конструкцию: первый уровень образовывали обозначения вещей словами (посредством *verbum* обозначается *res*¹); на втором уровне эти уже обозначенные вещи служили обозначениями других вещей (посредством *res*¹ обозначается *res*²). Помимо «фигур слов» – той системы фигур, которая была понятна для античной риторики, – в Библии есть еще одна, «вторая» риторика: риторика вещей, образованная «фигурами вещей». Августин вводит понятие «перенесенных знаков» (*signa translata*), которые возникают, «когда сами вещи, которые мы называем их собственным именем, используются для обозначения какой-либо иной вещи», например, когда вол в понимании апостола («не заграждай рта у вола молотящего» – 1 Кор. 9:9) обозначает человека¹³. Напомним, что метафора в латинской традиции называлась *trahatio/translatio*. Августин, таким образом, говорит фактически о метафорах вещей: если Квинтилиан определял метафору как слово, перенесенное с собственного места на несобственное, то августиновские *signa translata* – это вещи, перенесенные на несобственное место; вещи, ставшие метафорами.

Вещь, обозначающая другую вещь, тем самым используется в несобственном смысле (как *signum translatum*); задача экзегета в том, чтобы подставить на ее место подразумеваемую вещь, «вещь в собственном смысле». Если для классического ритора метафорический перенос состоит в замене слова в собственном смысле на слово в несобственном смысле, то в метафоре средневекового экзегета процесс переноса идет в обратном направлении: от вещи в несобственном смысле – к подлинной вещи.

Покажем это отличие на примере выражения «тьнь смерти», которое фигурирует в строке псалма: «Если я пойду посреди тени смерти (*in medio umbrae mortis*), не убоюсь зла, потому что Ты со мной» (Пс. 22:4). Античный ритор мог бы увидеть в этом выражении перифразу как метафорический оборот, заменяющий «простое», неукрашенное выражение: неукрашенное «я умру» заменено на украшенное «я пойду посреди тени смерти». Совсем иначе трактует фигуру христианский экзегет Кассиодор: «тьнь смерти» для него – не словесная метафора, но название вещи, взятой, однако, в несобственном смысле. Задача толкователя состоит в том, чтобы подобрать правильную герменевтическую метафору, переносящую на место этой вещи правильную, истинную вещь. Замена должна быть обоснована с учетом возможной многозначности толкуемого выражения, поэтому Кассиодор подкрепляет свое истолкование рядом доводов (дьявол – тень, поскольку ставит нам ловушки тайно, создает губительные обманы, подобные облакам). «“Тень смерти” – безусловно, дьявол, который тайно расставляет нам сети, чтобы мы, заблудившись в его туманах, рухнули в пропасть вечной смерти»¹⁴. В ходе экзегезы, таким образом, совершается замена вещи, находящейся на несобственном месте («тьнь»), на вещь, которая является «собственной» для данного речевого «места» («дьявол»): вещь буквально «встает на собственное место».

Итак, теория значения вещей, позволявшая увидеть символы во всём видимом реальном мире, тем не менее была в значительной степени направлена не на реальную, но на названную в тексте вещь. Недаром экзегеты заостряют внимание на парадоксе: названное и означенное само, в свою очередь, что-то называет и означает; слово как знак ведет к вещи, но вещь сама оказывается знаком, ведущим еще дальше. Идея двухступенной сигнификации и получает дальнейшую разработку в учениях о многоуровневых системах смыслов.

2.2. Многозначность вещи

Однако потребность в таких системах не будет вполне понятна, пока не уяснен особо важный постулат теории значения вещей. Этот постулат состоит в том, что вещь может иметь намного больше значений, чем слово: здесь мы, собственно, и подступаем к

ответу на вопрос о том, зачем понадобилась экзегетам теория многомысленного толкования. «Значение вещей гораздо разнообразнее, чем значение слов. Ибо лишь немногие слова имеют больше двух или трех значений; вещь же может обозначать столько других вещей, сколько она имеет общих с другими вещами свойств, видимых и невидимых» (Гуго Сен-Викторский)¹⁵.

Такой ход мыслей неминуемо приводил экзегетов и теологов к ситуации, когда одна и та же вещь оказывалась знаком не только разных, но и абсолютно противоположных вещей.

2.3. Предельный случай многозначности: совмещение противоположных значений в одной вещи

Каким именно образом вещь имеет столько же значений, сколько и свойств, показывает на примере Ришар Сен-Викторский. Вещь может характеризоваться двумя значениями: «природой и формой». Так, снег своим холодом (т.е. своей природой) означает «угасание сладострастия»; своей же белизной (т.е. «формой») он означает «чистоту благих дел»¹⁶.

Вещь, подобным образом разобранный на «свойства», в самом деле становилась знаком совершенно особого рода, не похожим на слово: значения вещи не были связаны между собой никаким общим семантическим ореолом, но представляли достаточно случайный и противоречивый набор. Не будет преувеличением сказать, что экзегеты осознанно акцентировали противоречивость заключенных в той или иной «вещи» значений, как бы подчеркивая тем самым отличие Божественного языка от языка человеческого: в языке слов противоположные смыслы разведены по словам-антонимам, в языке вещей они совмещены. Это видно из таких текстов, как, например, словарь «Аллегории ко всему Священному Писанию», составленный, видимо, Гарнье Рошфорским (конец XII – начало XIII в.). Он представляет собой список «вещей», именованных в Библии; каждой вещи Гарнье приписывает целый спектр значений, подтверждая их соответственно истолкованными цитатами. Бросается в глаза несомненное стремление Гарнье к контрапунктическому совмещению противоположных смыслов – так, целый ряд «вещей» обозначает здесь и дьявола, и Христа. Приведем лишь один пример.

«Piscis (рыба). Рыба – это Христос, ибо сказано в Евангелии: “Они [апостолы] подали Ему [Христу] часть печеной рыбы и сотового меда” (Лк. 24:42), что означает: почтили праведной верой и святой жизнью таинства Христа страдавшего. Рыба – это вера, ибо сказано в Евангелии: “разве вместо рыбы подаст ему змею?” (Лк. 11:11), что означает: разве вместо веры даст неверие? Рыба – это смерть, ибо сказано в книге Ионы: “Приготовил Бог рыбу огромную, чтобы она проглотила Иону” (Ион. 2:1), что означает: позволил Бог-Отец, чтобы жестокая смерть овладела Христом. Рыба – это дьявол, ибо сказано в книге Товии: “Показалась огромная рыба, чтобы проглотить его” (Тов. 6:3), что означает: дьявол кружит, ища, кого проглотить»¹⁷.

Способность вещи как знака обозначать противоположные вещи была осознана и на теоретическом уровне – впервые, видимо, Августином. Он предостерегает от попыток закрепить за вещью одно-единственное значение: не следует считать, что «если в одном месте вещь обозначает что-то по сходству, то она всегда имеет то же значение...». Вещи обозначают «либо обратное (*contraria*), либо различное (*diversa*). Различное – когда одна и та же вещь по сходству используется в одних случаях для обозначения благого, а в других – дурного... Так обстоит дело, когда лев обозначает Христа, ибо сказано: “Победил лев от колена Иудина” (Откр. 5:5), но он же обозначает и дьявола, ибо сказано: “Противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого проглотить” (1 Петр. 5:8)»¹⁸.

Юнилий Африканский в VI в. излагает сходные идеи более систематично. Определяя тип (фигуру) как «проявление посредством деяний (*per opera manifestatio*) неведомых вещей из настоящего, прошлого или будущего», т.е. фактически как обозначение одной вещью другой вещи, он выделяет в главе «О различии типов» (из «Руководства для чтения священных книг») четыре разновидности такого обозначения: «либо приятное обозначается приятным, либо печальное печальным; либо приятное – печальным, либо приятным – печальное». Две последние разновидности соответствуют тому способу обозначения, которое Августин называет «обозначение обратного». Пример первой из них («приятное – печальным») – «преступление Адама как фигура (тип) правосудия нашего Спасителя»; пример второй («приятным – печальное») – крещение как фигура (тип) смерти Господа, в соответствии с речением апостола:

«Все мы, крестившиеся во Христа Иисуса, в смерть Его крестились» (Рим. 6:3)¹⁹.

Процедура обозначения «обратным (*contraria*)» напоминает античную риторическую фигуру иронии; слово *contraria* у Августина заставляет вспомнить Квинтилиана, который определяет иронию как разновидность аллегии, «посредством которой показывается обратное (*quo contraria ostenditur*)» (8:6:54). Однако это сходство – внешнее: напомним, что ирония античными теоретиками понимается как некое «притворство» оратора (отсюда одно из ее названий – *simulatio*), применительно же к Божественному слову ни о каком притворстве, конечно, не может быть и речи. Ирония возникает из расхождения между буквальным и подразумеваемым смыслом слова/выражения – расхождения, порождаемого субъективным фактором, «волей» оратора; «обратный» же смысл вещи отражает нечто объективное и субстанциональное – парадоксы Божественного промысла, обращающего смерть в бессмертие, грех в спасение, человеческое в Божественное и т.п.

Идея совмещения противоположных смыслов в одной и той же «вещи» утверждается в средневековой герменевтике: так, Гарнье Рошфорский в упомянутом словаре отмечает, что «одна и та же вещь может иметь не только различные, но и противоположные значения»²⁰. Иоанн Солсберийский в «Поликратике» иллюстрирует эту парадоксальную герменевтическую ситуацию на одном выразительном примере – истории Давида и Урии: казалось бы, «кто справедливее Урии? И кто более нечестив и жесток, чем Давид, которого красота Вирсавии подвигла на человекоубийство и прелюбодеяние?»; однако «это понимается в обратном смысле: Урия – фигура дьявола, Давид – Христа, Вирсавия, обезображенная пятном грехов, – фигура церкви»²¹.

Постулируя многозначность вещи, средневековые экзегеты оказывались перед проблемой правильного понимания ее значения. Как, в самом деле, угадать, в каком смысле означает вещь – в «собственном» или «обратном»? Следует ли понимать ее *in bono* или *in malo*, «к добру» или «ко злу»? Античный оратор, применяя прием иронии, так или иначе обнаруживал свою волю, давая знать, что его слова не следует понимать буквально. Но Бог, в отличие от оратора, никаких указаний для правильного понимания «языка вещей» не дает: экзегет должен сам подняться к этому пониманию.

2.4. Подчинение понимания правилам: семь правил Тихония

Выходом из всех этих затруднений могла бы стать система правил толкования Библии; такие правила, позволяющие читателю учитывать многозначность названных в Библии вещей, разработал во второй половине IV в. донатистский епископ Тихоний. Они были изложены Августином, Исидором Севильским, а позднее взяты на вооружение средневековой герменевтикой. Правила Тихония фактически выявляют наиболее характерные для Библии фигуры метафорического переноса; иначе говоря, они указывают читателю, в каких местах Библии можно видеть фигуры и как эти фигуры понимать. Правила таковы:

1. Правило «о Господе и его теле»: Христос – голова; церковь, христианский мир – члены. Библия может говорить о Христе, но иметь в виду церковь; Христос и церковь могут выступать метафорами (фигурами) друг друга.

2. Правило «об истинном и смешанном теле Господа». Это правило особенно интересно в аспекте рассмотренной нами проблемы означивания «в обратном смысле», ибо в нем предпринята попытка хотя бы частично объяснить с теологических позиций, почему одна и та же «вещь» может иметь и позитивное, и негативное значение, вызывать как «хвалу», так и «хулу». Земной мир пока еще представляет собой «смешение» добрых и злых, праведных и грешных: те и другие пока составляют «единое тело», которое лишь после Страшного суда будет разделено. Бог обращает к этому единому «смешанному телу» слова, в которых может содержаться и хвала, и порицание – таким образом может создаться ошибочное впечатление, что Бог восхваляет грешников и порицает праведных. Для правильного понимания таких парадоксов читатель должен учитывать, что адресатом речи Бога является «смешанное тело», и соответственно «разделять» смыслы, содержащиеся в этой речи.

3. Правило «о букве и духе» или «о законе и благодати». Тексты «закона» (т. е. Ветхого Завета) следует понимать как провозвестия (фигуры) благодати.

4. Правило «о виде и роде». Родовое имя может использоваться вместо видового, и наоборот: полная аналогия тем направлениям метафорического переноса, которые выделил еще Аристотель в «Поэтике».

5. Правило «о временах». Сюда относится ряд временных метафорических переносов, но прежде всего – замена будущего на прошедшее.

6. Правило «о возвращении (de recapitulatione)». Читатель должен учитывать, что Писание часто «возвращается к тому, о чем уже повествовалось»; при этом «прошедшие события примешиваются к будущим»²².

7. Правило «о дьяволе и его теле» соответствует первому правилу, но применяет его к дьяволу и грешникам.

Правила Тихония позволяли рационально истолковать многие парадоксы библейских текстов *ad hoc*, для каждого конкретного, читаемого в данный момент места; однако они не решали главной проблемы – не создавали такого смыслового пространства, в котором противоречащие друг другу смыслы могли бы сосуществовать. Система *significatio rerum* требовала совершенно особой, как бы пространственной, стереометрической структуры смыслов: от каждой вещи должны тянуться смысловые нити к другим вещам; названная вещь, в свою очередь, должна называть другую вещь. Переплетенные и на «горизонтальном» уровне, смысловые нити тянутся вверх, от смыслов буквальных, «исторических», к спиритуальным, от *realia* к *realioga*. Система требовала пространства, в котором все ее смыслы могли бы сосуществовать как одновременные и в то же время не «мешающие» друг другу – и такое пространство было создано в учениях о трех и четырех смыслах Священного Писания.

3. Система трех смыслов

Учение о трех смыслах Писания сформулировано Оригеном²³, уподобившим систему смыслов устройству человека: «...как человек состоит из тела, души и духа, точно так же и Писание, данное Богом для спасения людей, состоит из тела, души и духа» («О началах», 4:11). Трехуровневая система толкования, таким образом, соответствует новозаветному трехчастному делению человека на «дух, душу и тело» (1 Фес. 5:23). Ориген находит метафору, позволяющую развести смыслы по разным уровням и тем самым «обустроить» их сосуществование, – такой метафорой оказывается человек: текст устроен как человек, и подобно тому как в человеке

существует разное и даже в известном смысле «враждебное» (дух и плоть), так и в Писании сосуществуют разные, в том числе и противоречащие смыслы.

Метафора «человек-текст» и соответствующая ей трехуровневая схема разрабатываются и более поздними авторами, у которых три смысла получают названия. Евхерий Лириинский в «Книге формул духовного понимания» (V в.) излагает систему следующим образом: «Тело (*corpus*) Священного Писания... – в букве или истории; душа (*anima*) – в моральном смысле, который называется тропологическим (*trōpicus*); дух (*spiritus*) – в высшем понимании, который называется анагогическим». (Название тропологического смысла восходит к греческому *trōpos* – «нрав», анагогического – к глаголу *anagō* – «вести вверх»; этот смысл предполагал трактовку земных событий как иносказаний о Небесном Царстве и о трансцендентном духовном опыте, связанном с вечной небесной жизнью.) В единстве и вместе раздельности смыслов отражается нераздельность-неслиянность Св. Троицы: «Это тройное правило Писания должным образом соблюдается в исповедании Святой Троицы, освящающей нас во всё...». Далее Евхерий обращается к философскому обоснованию троичной системы, находя в ней аналог разделению философии на натуральную (физика), моральную (этика) и рациональную (логика): «Мудрость мира сего делит свою философию на три части: физику, этику, логику, то есть на натуральную, моральную, рациональную». Евхерий располагает эти части философии иерархически, как ступени, ведущие вверх, к высшей мудрости: натуральная «относится к тем природным началам, которые присутствуют в мире», моральная «занимается нравами», рациональная же, «рассуждая о высшем, провозглашает Бога отцом всего»²⁴.

Можно выделить две основные разновидности тройственной системы. В первой разновидности последовательность ступеней-смыслов выглядела в целом так: буквальный (или исторический); моральный (или тропологический); анагогический (аллегорический, мистический). Во второй разновидности последовательность смыслов была иной: буквальный (исторический); аллегорический; моральный (тропологический). Различие между этими двумя разновидностями сводилось, в сущности, к последовательности двух «небуквальных» смыслов. Если тропология предшествовала анаго-

гике, то высшим смыслом оказывался анагогический, т.е. уже над-человеческий: так выстроенная система вела от внешнего события сначала внутрь человека (моральный смысл), а затем «вверх» (в трансцендентную земному область вечной жизни). Если же финальным смыслом оказывался тропологический (средний – аллегорический – мог пониматься здесь и как анагогика, и как иносказательное обозначение других земных событий), то движение смыслов вело не «вверх», но внутрь человеческой души, которая оказывалась его конечным пунктом.

Пример последовательного толкования в трех смыслах – буквальном, аллегорическом и тропологическом (т.е. в соответствии со второй из описанных нами разновидностей) – дает «Expositio» Гуго Сен-Викторского на книгу пророка Авдия. Приводимые Авдием слова Господа: «Не в тот ли день это будет, когда Я истреблю мудрых в Едоме и благоразумных на горе Исава?» (Ав. 1:8) Гуго трактует следующим образом: «В историческом смысле Господь грозит уничтожением идумеям; в аллегорическом – еретикам или язычникам; в тропологическом – плоти (*carni*). День этот, о котором говорит Господь, исторически обозначает приход вавилонян и разрушение Едома; аллегорически – пришествие Христа во плоти для призвания язычников; тропологически – его же пришествие в душу (*in mentem*) для обращения в веру»²⁵. Здесь аллегорическое чтение предполагает выстраивание аналогии между ветхозаветными и новозаветными событиями, а тропологическое – между новозаветными событиями и событиями в жизни человеческого духа. Такой способ понимания разрушает границу между внешним и внутренним: внешние события получают способность интериоризоваться, становиться знаками внутренних, душевных процессов и состояний. При этом Гуго нисколько не пугает аналогия между вавилонянами и Христом: негативный для христианского экзегета образ Вавилона здесь трактован *in bono*, а разрушение (Едома) оказывается иносказательным обозначением созидания (веры в душе). Трудносовместимые «значащие вещи» (Христос и Вавилон, разрушаемый город и восстанавливаемая душа) в пространстве трехсмысленного толкования не только свободно сосуществуют, но и вступают в отношения семантического тождества.

4. Система четырех смыслов

Четверная система смыслов, ставшая гораздо более распространенной, чем тройная, получила выражение в знаменитом речении Августина Дакийского (или Августина Датского, ум. 1285²⁶) из его теологического компендиума «*Rotulus pugillaris*» (ок. 1260):

Littera gesta docet, quid credas allegoria,

Moralis quid agas, quid speres anagogia.

(«Буквальный смысл учит прошедшим событиям, аллегорический – чему верить, моральный – что делать, анагогический – на что надеяться».)

Эта формула, однако, вошла в экзегетический обиход в том виде, которую ей придал Николай из Лиры:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,

Moralis quid agas, quo tendas anagogia (вместо «на что надеяться» – «к чему стремиться»)²⁷.

Сама же система четырех смыслов была сформулирована намного раньше, в «Собеседованиях» Иоанна Кассиана (V в.). Разделив «историческое толкование» (*historica interpretatio*) и «духовное понимание» (*intelligentia spiritalis*), Кассиан далее разделяет последнее на три рода (*genus*): тропология, аллегория, анагогия. История «содержит знание вещей прошедших и видимых»; «к аллегории относится то, что следует далее [т.е. за «прошедшими вещами». – *А.М.*], ибо то, что произошло в действительности, является префигурацией другого завета [имеется в виду Новый Завет, по отношению к событиям которого события Ветхого Завета служат «фигурами». – *А.М.*]. Анагогия «восходит от духовных тайн к некоторым высшим и святейшим тайнам небес»; «тропология есть нравственное изъяснение, служащее для исправления жизни». Здесь же Кассиан приводит пример четырех смыслов одной «вещи», который в дальнейшем будет многократно воспроизводиться: Иерусалим в историческом смысле – город; в аллегорическом – церковь Христова; в анагогическом – Небесный город Бога; в тропологическом – душа человека²⁸.

Позднейшие средневековые определения так или иначе варьировали рассуждение Кассиана. Классическими, постоянно приводимыми и обсуждаемыми примерами многосмысленности становятся образы града Иерусалима и храма Соломона, что, без

сомнения, не случайно – о важности архитектурных образов для средневековой герменевтики, обусловленных аналогией между структурой смыслов и архитектурной постройкой, мы еще будем говорить ниже. К излюбленным примерам (обсуждаемым еще Данте) следует отнести и исход Израиля из Египта: «Аллегорически церковь посредством крещения переходит от неверности к вере; тропологически душа должна перейти посредством исповеди и раскаяния от порока к добродетели; анагогически Христос переходит из смертности к бессмертию, из смерти к жизни, из оков ада к радостям рая, чтобы и нам дать перейти из бед этого мира к вечным радостям»²⁹.

Многосмысленность храма Соломона показывает Беда Достопочтенный: «Порой в одной и той же вещи или слове фигурально запечатлен одновременно и мистический смысл о Христе или Церкви, и тропология, и анагогия». Так, храм Господа в историческом смысле – «дом, который построил Соломон»; в аллегорическом – «Господне тело... или Его Церковь», в тропологическом – «всякий из верующих», в анагогическом смысле – «жилище небесной радости». Таким образом, подводит итог Беда, «храм» – это и «земной град Иерусалим, и Церковь Христова, и избранная душа, и небесная родина»³⁰.

На протяжении всего Средневековья эта схема почти не претерпевала изменений, лишь расцветаясь ее дополнительными примерами и рассуждениями. Вот как система четырех смыслов выглядит у Иоанна (Джона) Солсберийского в «Поликрате»: «Хотя поверхность текста (*superficies litterae*) приложена к одному смыслу, внутри таится множество тайн и через одну и ту же вещь различными способами аллегория воздвигает веру, тропология – нравственность; анагогия же ведет вверх многообразными путями, так как создает текст не только словами, но и вещами»³¹. Анагогика противопоставлена у Иоанна тропологии и аллегории тем, что две последние создаются в рамках «значения слов», а анагогия – посредством и «значения слов», и «значения вещей».

Анагогика, трактующая о высших небесных вещах, рассматривалась как наиболее «темный» из смыслов и связывалась с важным для средневековой поэтологии понятием «покрова» (*velamen*): высший смысл скрыт от человеческой души покровом иносказания, потому что иначе его яркий свет ослепил бы душу. Чтобы открыть-

ся человеку, высший смысл должен сначала скрыться, облечься в покров – эту диалектику открытости-сокрытости выразил Гуго Сен-Викторский: «Священные покровы, из которых нам светит Божественный свет, – это мистические описания в священной речи, которые придают невидимому для его обнаружения видимые формы и подобия. Этими самими покрывами Божественный луч облачается анагогически. Анагогия же – восхождение или поднятие (*elevatio*) души к созерцанию высшего. Луч облачается анагогически, чтобы, став сокровенным, сиять еще ярче: он для того сокрыт, чтобы еще больше открыться (*ob hoc tegitur ut magis appareat*). Итак, его затенение – наше просветление (*ejus igitur obumbratio nostri est illuminatio*), и его сокрытость – наше поднятие (*ejus circumvelatio nostri elevatio*)»³².

Предметом многосмысленного толкования мог быть как отдельный текст (подвергаемый и выборочному, и сплошному толкованию), так и реалья, фигурирующая в нескольких текстах. Во втором случае толкование представляло собой свод речений из разных мест Библии, причем каждому из этих речений приписывался тот или иной смысл. Так, толкование града Иерусалима у Хильдеберта из Лавардена представляет собой простое соположение четырех цитат: «Об Иерусалиме в историческом смысле говорится: “Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе” (Мтф. 23: 37). В аллегорическом смысле: “Встань, светись, Иерусалим, ибо пришел свет твой, и слава Господня возшла над тобою” (Ис. 60:1). В тропологическом смысле: “Иерусалим, устроенный как город, слитый в одно” (Пс. 121:3). В анагогическом смысле: “А вышний Иерусалим свободен: он – мать всем нам”» (Гал. 4:26)³³.

Таким образом, можно было и в каждом отдельном месте Священного Писания усмотреть «множественность (*multiplicitas*)» смыслов, но можно было идти и другим путем: собрав речения об одной «вещи» из разных мест Писания, выстроить эти речения в вертикальную, трех- или четырехуровневую смысловую структуру.

5. Одновременность смыслов: метафора здания и музыкального инструмента

Выше мы постоянно подчеркивали процессуальный, динамический характер системы смыслов, устремленной, как стрела, к трансцендентному будущему Небесного Царства. Каждый данный сиюминутно смысл в то же время обращен в будущее, являясь его префигурацией. Однако все эти движущиеся к будущему «стрелы» смыслов видятся средневековым экзегетам и как одновременно сопричастующие. Смыслы соотнесены не только со временем, в котором они движутся к будущему, но и с «пространством», в котором они даны как одновременные.

Этот двойственный характер многосмысленной системы – и движущейся, и целиком пребывающей – коренится в дихотомии времени и вечности, актуальной для средневекового сознания. Все будущее для средневекового человека в известном смысле уже прошло, уже было, поскольку «то, что для нас будущее, в вечности Бога уже свершилось» (Гуго Сен-Викторский)³⁴.

Единовременное сопричастие смыслов выражается пространственной метафорой здания; толкование понималось как его «возведение». Характерно, что во многих экзегетических текстах к смыслам применяется глагол «aedificare» (воздвигать), которым описывается и процесс строительства: смысл «воздвигает» в человеке – духовном здании – ту или иную добродетель, как строитель воздвигает ту или иную часть постройки. Структура смыслов постоянно уподобляется зданию, дому, причем каждому смыслу соответствует определенная часть дома: «В доме нашей души история кладет фундамент, аллегория возводит стены, анагогика настигает кровлю, тропология же расписывает различными узорами как внутренность – чувством, так и наружность – воздействием благого дела»³⁵.

Сравнение процесса толкования с постройкой здания обнаруживается уже у Григория Великого: «Первым делом кладем фундамент истории (*fundamenta historiae*)», далее «типическим» (в смысле – аллегорическим) значением возводим здание, а моральным – «одеваем его краской (*superducto aedificium colore vestimus*)»³⁶.

В XII–XIII вв. – в эпоху расцвета и готической архитектуры, и экзегетики – этот метафорический перенос (от смысла к храму) сосуществует с метафоризацией в противоположном направлении: храм трактуется как система смыслов. Если смысл становится храмом, то храм становится смыслом. Строительство реального храма понимается как процесс духовно-смыслового восхождения к высшей, «анагогической» сфере, что видно по текстам творца архитектурной готики, настоятеля Сен-Дени аббата Сугерия. Отто фон Зимсон, исследовавший соотношение готической архитектуры и средневековых философско-теологических концепций, отмечает, что Сугерий в своем «отчете» о строительстве не приводит практически никаких собственно технических деталей; возведение храма для него – прежде всего процесс собственного «просветления» (*illuminatio*). Строительство у Сугерия «не столько физический труд, сколько постепенное “образование (*edification*)” тех, кто принимал участие в строительстве, просветление их душ видением божественной гармонии, которая отразилась в материальном произведении искусства»³⁷. Характерно, что сам Сугерий, описывая чудесное воздействие, которое оказывает созерцание алтаря на его душу, использует экзегетический термин «анагогика»: «многоцветный дом Бога», перенося душу аббата «от материального к нематериальному (*de materialibus ad immaterialia transferendo*)», заставил Сугерия «увидеть себя пребывающим как бы близ некоей области, лежащей вне земного мира, которая находится и не совсем в земной грязи, и не совсем в небесной чистоте, и перенесенным при помощи Бога анагогическим способом (*anagogico more*) из тех низких сфер в эту высокую»³⁸. Созерцание храма, таким образом, оказывается подобным толкованию Священного Писания, поскольку преследует в конечном итоге ту же цель: перенесение души в «анагогическую» область.

Храм, как и Священное Писание, многосмыслен, разносмыслен: он – единовременность, в которой сосуществует *diversa* и даже *contraria*; однако в храме «гармония целого соединяет различное и противоположное в единство»³⁹. Схоласты и поэты Высокого Средневековья подробно разовьют представление о храме как символическом пространстве, в котором сосуществует «разное»; среди текстов такого рода – знаменитая секвенция Адама Сен-Викторского «Царь Соломон построил храм»:

*Rex Salomon fecit templum,
Quorum instar et exemplum
Christus et ecclesia.*

(«Царь Соломон построил храм, чей образ и пример – Христос и церковь»).

Длина, ширина и высота храма символизируют веру, надежду, любовь:

*Longitudo, latitudo,
Templique sublimitas,
Intellecta fide recta
Sunt fides, spes, caritas.*

Храм, по образу Троицы, имеет три части: нижнюю, верхнюю, среднюю; нижняя «означает» «всех живых», верхняя – умерших, средняя – воскресших:

*Sed tre partes sunt in templo
Trinitatis sub exemplo:
Ima, summa, media.
Ima signat vivos cunctos,
Et secunda jam defunctos,
Redivivos tertia.*

Последование «частей» храма у Адама, видимо, случайно: но важно само представление, что в храме, вопреки течению времени, существуют в идеальной одновременности умершие в прошлом, живущие в настоящем и те, кому надлежит воскреснуть в будущем. Храм – единство не только трех пространственных, но и трех временных измерений, которые в нем совмещаются. Храм оказывается неким пространственно-временным континуумом.

Обе тенденции – семантизации архитектуры и представления системы смыслов в виде архитектурной метафоры – встречаются и достигают высшего расцвета в трудах Гуго Сен-Викторского. Гуго последовательно использует образ здания (в его случае – не храма, но Ноева Ковчега) как модель, организующую весь процесс толкования и духовного совершенствования читателя. «Знание путем усвоения веры возводит здание»; «пример этого духовного здания дам тебе в Ноевом Ковчеге, который извне увидит взор твой, чтобы душа твоя изнутри построила себя по его подобию». Из всех «построек» Гуго выбирает именно Ковчег как символ спасения: «Если

хотим спастись, то всем нам надлежит войти в этот ковчег. И, как я выше уже сказал, мы должны создать в себе этот ковчег, чтобы внутри себя обитать в нем». Ковчег, кроме того, служит ему и образом сосуществования различного: «различная материя в одной форме»⁴⁰. Гуго нужна такая «форма», в которой все смыслы Писания сосуществовали бы воедино, как целое – и Ковчег оказывается именно такой символической формой.

Три измерения Ковчега Гуго связывает с тремя (поскольку он придерживается трехсмысленной системы) смыслами Писания – здесь, таким образом, архитектура и герменевтика не просто символически соотносятся, но сливаются воедино, образуют единую пространственно-смысловую структуру: «Все Божественное Писание содержится в этих трех измерениях. История отмеряет длину ковчега, поскольку порядок времен обнаруживает себя в веренице деяний. Аллегория отмеряет ширину ковчега, поскольку сонм правоверных народов определяется сопричастностью к таинствам. Тропология отмеряет высоту ковчега, поскольку с распространением добродетелей растет и величина наград»⁴¹. Итак, история как «ширина» указывает на время, в которое проходит череда событий; аллегория как «глубина» указывает на множество верующих, причастных к таинствам; тропология как «высота» олицетворяет возрастание добродетели.

В качестве образа, выражающего единовременное пребывание смыслов, их гармоническую согласованность, фигурирует также (хотя гораздо реже, чем здание) музыкальный инструмент. Эта метафора появляется у Гуго Сен-Викторского: «Подобно тому как в кифарах и других музыкальных инструментах не все части, которых касаешься, издают звучание, но лишь струны, прочие же части встроены в тело кифары, чтобы было куда прикрепить и где натянуть струны, на которых будет играть нежную песню мастер, – так и в божественных текстах одни [речения] могут быть поняты только в духовном смысле, другие же служат для придания нравам большей строгости, третьи имеют простой исторический смысл, некоторые же могут быть удачно истолкованы и в историческом, и в аллегорическом, и в тропологическом смыслах. И все части Божественного Писания благодаря Божественной мудрости так соизмеренно и подобающе соединены и расположены, что всё, что в нем находится, либо, подобно струнам, издает сладостные звуча-

ния духовного смысла, либо, подобно деревянной основе, изогнутой на натянутых струнах, соединяет в одновременности (*simul copulet*) разбросанные повсюду речения о таинствах, заключая их в себе и как бы связывая воедино посредством череды историй...». Весь этот «инструмент» Божественного Писания, «принимая в себя звучание струн, делает его еще более сладостным для слуха, ибо звук создан не одними струнами, но и модуляцией деревянного корпуса»⁴².

Итак, система смыслов соединяет различные, а также порой и «обратные», взаимопротиворечащие значения точно так же, как «различное» соединяется в архитектурной постройке или в музыке. Мотив «сосуществования различного» в многосмысленной системе заставляет вспомнить о средневековых определениях гармонии и музыки: цель последней, согласно Иоанну Солсберийскому, – «делать несогласное согласным (*dissona consona reddere*)»⁴³. Сопоставляя многосмысленную систему с архитектурным произведением и вместе с тем с музыкой, экзегеты представляли ее некой гармонизированной целостностью, в которой «несогласное» не просто сосуществует, но образует своего рода «смысловую музыку» – «сладостные звучания смысла», по выражению Гуго Сен-Викторского.

6. Поэтологические следствия.

Представление о «вертикальной» структуре словесного произведения

Многосмысленная система, видимо, применялась к произведениям светской словесности лишь изредка. Примером может служить «Антиклавдиан» Алана Лилльского (XII в.): в предисловии сам автор предлагает читателю толковать его творение в трех смыслах: «В этом произведении нежность буквального смысла ласкает незрелый слух; моральное наставление питает развивающийся ум; более острая тонкость аллегории заостряет зрелый разум»⁴⁴. Любопытно, что Алан все же не решается приписать своему творению высший, анагогический смысл.

В контексте светской словесности многосмысленная система по большей части сохранялась в редуцированном и в то же время преображенном виде. Редукция состоит в том, что «скрытые» смыслы сводятся к одному (таким образом, здесь обычно можно

говорить лишь об аллегорическом, «иносказательном» толковании); преобразование состоит в том, что меняется понимание сущности буквального смысла, а также обозначающая его терминология. Сохраняется, заимствуясь из многосмысленной системы, различие «поверхностного» смысла и смысла «спрятанного», сокровенного: поэтическое произведение, таким образом, предстает как вертикальная структура, хотя и менее глубокая и многослойная, чем вертикаль Священного Писания.

Различие в подходе к духовному и светскому тексту видно из следующего определения автора XII в. Бернарда Сильвестриса (в его комментарии к Марциану Капелле): «Аллегория – это высказывание (*oratio*), скрывающее под историческим повествованием истинный и отличающийся от внешнего смысл, как в повествовании о борьбе Иакова. Покров (*integumentum*) – это высказывание, скрывающее под измышленным повествованием (*sub fabulosa narratione*) истинный смысл, как в повествовании об Орфее. Ибо и история, и вымысел (*fabula*) имеют скрытую тайну... Аллегория соответствует Божественному тексту, покров – философскому [т.е. всякому светскому]»⁴⁵.

Как видно из рассуждения Бернарда, священные и светские тексты имеют сходную вертикальную структуру: под поверхностью скрыт их истинный смысл («тайна»). Однако «поверхность» священного текста образована истинной, правдивой «историей»; поверхность же светского текста (его буквальный смысл) образована вымыслом. Отсюда – необходимость терминологического различения: то, что применительно к священному тексту названо аллегорией, применительно к светскому следует назвать «покровом».

Задача толкователя, естественно, виделась в том, чтобы проникнуть под этот покров. Характерна эпитафия одного из таких толкователей – Теодориха Шартрского, которая гласила: «О том, что Платон и Сократ скрыли под покровами, он, раскрыв это, учил и рассуждал открыто»⁴⁶.

Помимо метафоры «покрова (*integumentum*, *tegmen*, *involutum*) – скрытой глубины» в большом ходу была и метафора «скорлупы (*cortex*) – ядра (*nucleus*)»⁴⁷. Метафора «ореха» появляется уже у Фульгенция (в толковании «Фиваиды» Стация): «Нередко песни поэтов сравниваются с орехом. В орехе есть две вещи – скорлупа

(testa) и ядро (nucleus); так и в поэтической песне есть две вещи – буквальный и мистический смысл. Ядро скрыто под скорлупой – мистический смысл скрыт под буквальным». Ребенок играет с целым орехом – взрослый же разбивает оболочку, чтобы насладиться ядром⁴⁸. Метафора, сопровождаемая причудливыми вариациями, проникает и в тексты на народных языках, фигурируя, в частности, во французском комментированном переводе библейских «Книг Царств» (ок. 1170): «История – шелуха, смысл – зерно, смысл – плод, история – ветви»⁴⁹.

Поэт (философ) скрывает истину под покровом вымысла (или ядро истины в скорлупе вымысла). Эта идея сама по себе не нова: она была не чужда стоикам, а на излете Античности Макробий (Комментарий на «Сон Сципиона» Цицерона, 1:9:8) обсуждает вопрос о вымышленных историях (fabula) как оболочке истины. Таким покровом (в терминологии Макробия – *nubes*) пользовался Гомер, который «под покровом поэтического вымысла (*sub poetici nube figmenti*) давал познать истину мудрецам». Таким же вымыслом (*poeticae figmentum*), облекающим истину, пользовались, согласно Макробию, Платон и Вергилий. Средневековье, однако, ставит в обсуждении этой темы новый акцент: оно, как мы уже отметили, заостряет проблему соотношения истины и лжи, которая приобрела особую актуальность вследствие чрезвычайно интенсивно воспринимаемого (и неизвестного Античности) контраста между Священным Писанием (истинным во всех своих аспектах) и светскими текстами. Иначе говоря, абсолютная истина Библии проблематизировала и как бы «остранила» вымысел светской литературы, который стал нуждаться в некоем теоретическом оправдании.

Итак, при применении экзегетической теории к светским текстам возникает совершенно новая проблема соотношения скрытой истины и явленной на поверхности «лжи». Именно отсюда ведут свою историю бесконечные поэтологические дискуссии о том, лжет ли поэзия или говорит правду. Эта проблема отразилась и в знаменитом изложении теории четырех смыслов у Данте. Следуя средневековой экзегетической традиции в определениях буквального, морального и анагогического смысла, Данте дает аллегории новое, вполне светское определение и сопровождает его светским же примером: «Второй [смысл] называется аллегорическим; он

таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью; так, когда Овидий говорит, что Орфей своей кифарой укрощал зверей и заставлял деревья и камни к нему приближаться, это означает, что мудрый человек мог бы властью своего голоса укрощать и усмирять жестокие сердца»⁵⁰. Данте, в отличие от Бернарда Сильвестриса, сохраняет термин «аллегория», но придает ему тот самый смысл, какой у Сильвестриса имеет термин «покров».

Оправдание «поэтической лжи» было найдено в отождествлении вымышленной истории, «фабулы» с «буквальным смыслом» (при этом даже риторически украшенный поэтический текст всё равно воспринимался как «буквальный смысл» – *sensus litteralis!*), обозначающим скрытую истину. Вымысел – не более чем «буквальный смысл», оболочка, которую можно отбросить, после того как проникнешь под нее. Этот вымысел (*fictio, fabula*) мог и соответствовать реальности, но мог ей и не соответствовать, будучи полностью «фиктивным» в современном смысле слова. «Для истинности иносказания (*parabola*) не требуется, чтобы буквальный смысл был истинным, но достаточно, чтобы второй смысл был истинным» (Энгельберт Страсбургский)⁵¹.

Алан Лилльский развивает эту тему подробнее. Он гораздо категоричнее утверждает, что поэтические произведения «на поверхности» лживы: «На поверхностной скорлупе букв поэтическая лира звучит лживо»; однако «внутри она говорит слушающим о тайнах более высоких смыслов, так что читатель, отбросив шелуху внешней лжи, находит внутри сладостное ядро истины». Поэтический вымысел, по Алану, – соединение реальных фактов и «игривых вымыслов (*joculationibus fabulosis*)»; он подчеркивает его смешанный, гетерогенный характер, называя его словом «*conjunctura*»: поэты создают «соединение из разного (*ex diversorum conjunctura*)»⁵². Понятие «*conjunctura*» становится поэтологическим термином: его, как показывает Д.У. Робертсон⁵³, заимствует Кретъен де Труа, когда в прологе к «Эреку» называет свой роман *une moult bele conjointure*; тем самым он, по мнению Робертсона, хочет подчеркнуть, что его повествование – «вымысел, противопоставленный реальной последовательности событий; сочетание событий, которые в природе между собой не связаны»⁵⁴. Представление о том, что поэтическое произведение – некая картина, составленная

из «разного», что она гетерогенна и искусственна, принципиально отличаясь этим от реальности, проявляется и у других авторов, например у Гуго Сен-Викторского: поэты «соединяя одновременно различное, как бы создают одну картину из многих цветов и форм (*diversa simul compilantes, quasi de multis coloribus et formis unam picturam facere*)»⁵⁵.

Антитеза лживой поверхности текста и скрытой глубины истины становится поистине общим местом средневековых поэтологических текстов. Алан обращается к этой теме и в «Антиклавдиане», где он говорит о Вергилии: «Муза Вергилия разукрашивала много лживостей и под видом истины сплетала ложные покровы»⁵⁶. Как же мыслился технически переход от поверхности текста к скрытой под ним истине? Представление об этом дают комментарии Бернарда Сильвестриса к «Энеиде» Вергилия и Марциану Капелле. Бернард опирается, в частности, на средневековую классификацию слов/высказываний, различающую четыре их типа по признаку соотношения между словом и количеством обозначаемых им вещей: слово/высказывание, обозначающее одну вещь, называлось *univocum*; слово, обозначающее несколько разных вещей, – *aequivocum*; разные слова, обозначающие одну вещь, – *multivocum*; разные слова, обозначающие разные вещи, – *diversivocum*.

«Интегумент» представляется Бернарду сложным переплетением эквивокаций и мультивокаций: здесь и одно слово может обозначать разное, и разные слова могут обозначать одно. Задача толкователя состоит именно в том, чтобы распутать это переплетение: «множественное значение (*multiplex designatio*) должно быть учтено во всех мистических [т. е. имеющих скрытый смысл] текстах».

В комментарии на Марциана Капеллу Бернард пишет: «Нужно знать, что покров (*integumentum*) имеет эквивокации и мультивокации. Например, у Вергилия имя Юоны равным образом обозначает (*aequivocatur*) и воздух, и практическую жизнь... Мультивокация возникает, когда Юпитер и Анхиз служат именами одного и того же [оба обозначают Бога-творца, создателя. – А.М.]... Имя Меркурия равным образом обозначает и планету, и красноречие»; читатель должен правильно уловить момент, когда имя Меркурия «вдруг переносится (*statim fit transitus*)» от планеты к речи. Примером эквивокации у Вергилия может служить Венера, олицетворяющая и «мировую музыку (*mundana musica*)», присутствующую

щую «в стихиях, в светилах, во временах года», и «сладострастие, ибо она – мать всяческого блуда». Дидона сначала воплощает «сладострастие (libido)», а потом – «волю (voluntas)».

Одно и то же слово оказывается вовлечено в систему и эквивокаций, и мультивокаций: так, Юпитер – высший огонь (как высший из элементов), душа мира, планета, а также создатель; но создатель он – вместе с Анхизом, который в этой смысловой «точке» совпадает, отождествляется с Юпитером.

Бернард исходит из предположения, что Вергилий «описывал под покровом всё то, что делает или претерпевает человеческий дух, временно помещенный в человеческое тело»⁵⁷. Толкование, таким образом, оказывается грандиозной попыткой интериоризации эпического повествования: весь описанный Вергилием внешний мир оказывается помещенным в человеческую душу; все события эпоса – знаки душевных движений и состояний. В известном смысле это отражает общее умонастроение Средневековья, для которого мир был «интегументом», скрывающим все тайны души и неба и потому «бесконечно действенным» (перефразируя слова Гёте о символе) в своей многосмысленности.

¹ «Максимы и размышления» // Goethe J.W. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. – Zürich, 1948–64. Bd 9. S. 639.

² Примеры стоической аллегорезы приводит А.Ф. Лосев: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Последние века. Т. VII. М., 1988. С. 190–191.

³ *Hieronymus.* Commentaria in Epistolam ad Galatas // *Patrologiae latinae cursus completus* (далее – PL). Vol. 26. Col. 389.

⁴ *Hieronymus.* Commentaria in Isaiam. Lib. II // PL. Vol. 24. Col. 71.

⁵ *Augustinus.* De civitate Dei. Lib. XI. Cap. XVIII // PL. Vol. 41. Col. 332.

⁶ *Ambrosius Mediolanensis.* De Abraham. Cap. IV // PL. Vol. 14. Col. 432.

⁷ *Augustinus.* De vera religione. Cap. L // PL. Vol. 34. Col. 166.

⁸ *Beda Venerabilis.* De schematibus et tropis Sacrae Scripturae // PL. Vol. 90. Col. 184.

⁹ *Joannes Scotus Erigena.* De divisione naturae. Lib. V. Cap. 3 // PL. Vol. 122. Col. 865.

¹⁰ *Hugo de Sancto Victore.* Eruditio didascalica. Lib. VI. Cap. V // PL. Vol. 176. Col. 805.

¹¹ *Alanus de Insulis.* Rythmus // PL. Vol. 210. Col. 579.

¹² *Hugo de Sancto Victore.* De scripturis et scriptoribus sacris. Cap. XIV // PL. Vol. 175. Col. 20.

- ¹³ *Augustinus*. De doctrina christiana. Lib II. Cap. IX // PL. Vol. 34. Col. 42.
- ¹⁴ *Cassiodorus*. Expositio in Psalterium // PL. Vol. 70. Col. 169.
- ¹⁵ *Hugo de Sancto Victore*. De scripturis et scriptoribus sacris. Cap. XIV // PL. Vol. 175. Col. 20.
- ¹⁶ *Richardus de Sancto Victore*. Excertiones allegoricae. Lib. II. Cap. V // PL. Vol. 177. Col. 205–206.
- ¹⁷ *Гарнье Роушфорский (?)*. Allegoriae in universam sacram scripturam // PL. Vol. 112. Col. 1029.
- ¹⁸ *Augustinus*. De doctrina Christiana. Lib. III. Cap. 25 // PL. Vol. 34. Col. 79.
- ¹⁹ *Junilius*. De partibus divinae legis libri duo. Cap. XVII // PL. Vol. 68. Col. 33–34.
- ²⁰ *Гарнье Роушфорский (?)*. Op. cit. Col. 850.
- ²¹ *Joannes Saresberiensis*. Polycraticus. Lib. II. Cap. 16 // PL. Vol. 199. Col. 433.
- ²² *Isidorus Hispalensis*. Sententiae. Lib. I. Cap. XIX // PL. Vol. 83. Col. 585.
- ²³ См.: *Нестерова О. Е.* Allegoria pro tyrologia. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннепатристическую эпоху. – М., 2006.
- ²⁴ *Eucherius Lugdunensis*. Formulae spiritalis intelligentiae. Praefatio // PL. Vol. 50. Col. 728.
- ²⁵ *Hugo de Sancto Victore*. Expositio in Abdiam // PL. Vol. 175. Col. 371, 388.
- ²⁶ См. об этом: *Brinkmann H.* Brinkmann H. Mittelalerliche Hermeneutik. Tübingen, 1980. S. 240–244; *Peppermueller R.* Schriftsinne // Lexikon des Mittelalters. – München, 2002. Bd 7. S. 1569.
- ²⁷ *Nicolaus de Lira*. Prologus de commendatione Sacrae Scripturae // PL. Vol. 113. Col. 28.
- ²⁸ *Cassianus*. Collationes. Cap. VIII: De spiritali scientia // PL. Vol. 49. Col. 962–964.
- ²⁹ *Sicardus Cremonensis*. Mitrale sive Summa de officiis ecclesiasticis // PL. Vol. 213. Col. 343.
- ³⁰ *Beda Venerabilis*. Liber de schematibus et tropis. II, 12 // PL. Vol. 90. Col. 186.
- ³¹ *Joannes Saresberiensis*. Polycraticus. VII, 12 // PL. Vol. 199. Col. 666.
- ³² *Hugo de Sancto Victore*. Expositio in hierarchiam caelestem // PL. Vol. 175. Col. 946.
- ³³ *Hildeburtus Cenomanensis*. In festo Sancti Petri ad vincula sermo unicus // PL. Vol. 171. Col. 681.
- ³⁴ *Hugo de Sancto Victore*. Eruditio didascalica. Lib. VI. Cap. IV // PL. Vol. 176. Col. 792.
- ³⁵ *Гарнье Роушфорский (?)*. Op. cit. Col. 849–850.
- ³⁶ *Gregorius Magnus*. Moralia (Вступительное письмо к Леандру) // PL. Vol. 75. Col. 513.
- ³⁷ *Simson O. von*. The Gothic cathedral: Origins of gothic architecture and the Medieval concept of order. 2 ed. – Princeton, 1974. P. 129.
- ³⁸ *Sugerius*. De rebus in administratione sua gestis. XXXIII // Abbot Suger on the abbey church of St-Denis and its art treasures / Ed., trans. and annotated by E. Panofsky. 2 ed. – Princeton, 1979. P. 63–64.
- ³⁹ *Brinkmann H.* Op. cit. S. 131.
- ⁴⁰ *Hugo de Sancto Victore*. De arca Noe // PL. Vol. 176. Col. 621, 626.
- ⁴¹ *Ibid.* Col. 678.

- 42 *Hugo de Sancto Victore. Eruditio didascalica* // PL. Vol. 176. Col. 789–790.
- 43 *Joannes Saresberiensis. De septem septenis* // PL. Vol. 199. Col. 948.
- 44 *Alanus de Insulis. Anticlaudianus* // PL. Vol. 210. Col. 487.
- 45 Цит. по: *Brinkmann H.* Op. cit. S. 169.
- 46 Цит. по: *Ibid.* S. 178.
- 47 Подробно об этой метафорике см. в статье: *Robertson D.W.* Some Medieval literary terminology, with special reference to Chrétien de Troyes (1951) // *Robertson D.W.* Essays in Medieval culture. – Princeton, 1980.
- 48 Цит. по: *Brinkmann H.* Op. cit. S. 184.
- 49 Цит. по: *Robertson D.W.* Op. cit. P. 55.
- 50 Пир, II:1 (перев. А.Г. Габричевского) / *Данте.* Малые произведения. – М., 1968. С. 135–136.
- 51 *Engelbert von Strassburg. Summa de bono*, кн. 1. Цит. по: *Brinkmann H.* Op. cit. S. 168.
- 52 *Alanus de Insulis. De planctu naturae* // PL. Vol. 210. Col. 451.
- 53 *Robertson D. W.* Op. cit. P. 65.
- 54 *Ibid.*
- 55 *Hugo de Sancto Victore. Eruditio didascalica. Lib. III. Cap. IV* // PL. Vol. 176. Col. 768–769.
- 56 *Alanus de Insulis. Anticlaudianus. Lib. I. Cap. 4* // PL. Vol. 210. Col. 491.
- 57 Цит. по: *Brinkmann H.* Op. cit. S. 180, 192–193, 303–304, 306.

Е.В. Лозинская

КОММЕНТАРИИ К «ИСКУССТВУ ПОЭЗИИ» ГОРАЦИЯ И «ПОЭТИКЕ» АРИСТОТЕЛЯ В ЭПОХУ ЧИНКВЕЧЕНТО

В эпоху Возрождения теоретико-литературные работы нередко имели форму комментария к одному из двух основополагающих античных трудов по поэтике – «Поэтическому искусству» Горация и «Поэтике» Аристотеля. Их известность и влияние на поэтологическую мысль в период Средних веков и раннего Возрождения различались значительным образом, что не могло не сказаться и на их рецепции в XVI в. – в «эпоху литературной критики», когда было создано большинство трудов, о которых пойдет речь. Если «Поэтика» была известна читателям того времени в основном в выдержках и арабских пересказах¹, то Послание к Пизонам являлось одним из немногих античных текстов о теории поэзии, доступных этой аудитории. Хотя новых комментариев к нему в эти эпохи не было создано, довольно широко были распространены тексты двух грамматиков – Порфириона (III в.) и Акрона² (псевдо-Акрона – V в.). Их труды представляют собой прежде всего грамматические *explicationes*: разъяснение смысла слов, синтаксических конструкций, перифразы темных мест, параллели с другими авторами, исторические и мифологические разъяснения. Однако Акрон разработал и некоторые теоретические вопросы, в частности проблему декорума (соответствия между стилем и предметом произведения), которая станет своего рода фирменным знаком «горацианской линии» в ренессансной поэтике. В комментариях Акрона были усилены риторические аспекты теории Горация: использование триады *inventio – dispositio – elocutio* для анализа поэтических текстов, ориентация на аудиторию как объект воздействия, ключевая роль противопос-

тавления вещи – слова (*res-verba*) в анализе текста. Акрон также стоит у истоков традиции выделения в тексте Горация отдельных предписаний (*praescepta*). Труды Акрона и Порфириона имеют обширную рукописную традицию³, и, более того, многие манускрипты и первые печатные издания (конец XV в.) самого «Поэтического искусства» включали в себя эти два комментария.

Б. Вейнберг выделяет в истории ренессансной экзегезы Горация несколько периодов⁴. К первому из них относятся ранние работы, написанные в конце XV – начале XVI в. Эти труды во многих своих аспектах связаны с предшествующей теоретической традицией, которая чаще всего имела форму «защиты поэзии». Однако уже на этом этапе на первый план вышли те моменты горацианской теории, которые стали ключевыми в ренессансной интерпретации послания:

а) корреляция между рекомендациями Горация и риторической триадой *inventio – dispositio – elocutio*, анализ композиции послания именно с опорой на эти категории;

б) прескриптивность комментариев – традиция разделения текста послания на отдельные отрывки, центральная мысль которых выделялась в виде «предписания», «правила», «заголовка»;

в) центральное положение категории *decorum*'а (соответствия между стилем и предметом произведения) в поэтике;

г) представление о пользе и удовольствии как двух целей поэта (акцент на одной из них или на их неразрывной связи будет определять специфику многих ренессансных комментариев);

д) противопоставление *res-verba* как ключевая оппозиция теории.

В 1482 г. был опубликован первый из ренессансных комментариев, принадлежавший перу Кристофоро Ландино. Он сопровождался предисловием неоплатонического характера, которое при некоторых последующих публикациях опускалось. Работа Ландино представляет собой характерный продукт своей эпохи. В ней имеются уже все перечисленные выше характеристики, за исключением отчетливого противопоставления *res-verba*. С одной стороны, комментарий включает в себя элементы «защиты поэзии», традиционной для гуманизма XIII–XV вв. формы существования поэтологической теории, с ее характерными топосами: божественная

одержимость как источник творчества, сокрытие высших истин под покрывалом иносказания, превосходство поэзии над всеми прочими видами интеллектуальной деятельности. Связь с предшествующей традицией проявляется также в тонком разграничении различных видов вымысла: *vanum* – рассказ о том, чего не было, к которому принято относиться с пренебрежением; *falsum* – способ сокрыть нечто случившееся, целью которого является обман; *fictum* – рассказ о том, чего не было, но что могло произойти, который доставляет слушателям удовольствие. Последние две разновидности вымысла лишены правдивости, но не правдоподобия, в то время как первая еще и неправдоподобна. Несмотря на «аристотелевский» оттенок в определении фикционального, это разграничение восходит, скорее, к общераспространенному в гуманистических поэтиках опровержению тезиса о поэтах-лжецах, цель которого – разграничить ложь и поэтическую фантазию. С другой стороны, Ландино следует традиции согласования учения Горация с риторическими, в частности Цицероновскими, теориями. Он указывает на близость друг к другу занятий поэта и ратора, хотя в целом поэтика намного превосходит риторiku и включает ее в себя в качестве составного элемента: изысканность выражений (*exquisita locutio*) и фигуративность стиля (*stylus ornatus*) важны для поэзии, но не определяют ее сущность. Первичной целью поэзии для Ландино является удовольствие, доставляемое читателю, хотя полностью от идеи моральной полезности художественного творчества он не отказывается.

Одним из самых популярных в XVI в. комментариев был труд Иодокуса Бадия Асценсия, опубликованный в Париже в 1500 г. Это значительно более пространный, по сравнению с текстом Ландино, комментарий. Его характерная черта – энциклопедичность: Бадий стремится включить в него как можно больше параллельных мест из других авторов, среди которых первое место занимают Квинтилиан и Цицерон. Бадий стремится также систематизировать довольно разрозненные (для средневекового и пост-средневекового сознания) идеи римского автора, что получает выражение в поиске троичных структур во всех аспектах горацианской поэтической теории: три возможных предмета, три стиля, три вида *decorum*'а и т.п. Его одержимость триадами столь велика, что среди целей поэта он указывает, во-первых, удовольствие,

во-вторых, пользу, а в-третьих, и то и другое одновременно. В том, что касается предмета поэзии, он выделяет сразу две триады: заимствованное из «Риторике к Гереннию» деление на правдивые, правдоподобные и на неправдивые и неправдоподобные предметы, и вместе с тем высокие (связанные с богами, героями и царями), средние (для дидактической поэзии) и низкие (пасторальные и бытовые) темы. Все эти триады связываются между собой принципом *desogum'a*, формируя иерархию высоких, средних и низких жанров, восходящую к средневековому колесу Вергилия. Еще одна триада, восходящая к «Государству» Платона и разграничивающая три рода литературы (миметический, экзегетический и смешанный), заимствована у Диомеда.

Бадий первым из ренессансных комментаторов вносит в го-рацианскую теорию значительно больший, чем в оригинале, акцент на оппозиции *res/verba*, при этом, как указывает Б. Вейнберг, поэзия оказывается у него полностью несамостоятельной дисциплиной, поскольку черпает *res* из философии, а *verba* – из риторики и грамматики⁵. Впрочем, в силу разнообразия цитируемых Бадием источников невозможно точно ответить на вопрос о том, становится ли это для него проявлением несамостоятельности поэзии или, напротив, она занимает особое место среди словесных искусств, являющихся подготовительными по отношению к ней, как, например, считали Колуччо Салутати и другие «*defensores poeticae*», в то время как тезис о несамостоятельности поэзии был характерен, скорее, для круга «*detractores*». При этом сложно сказать, насколько вся эта проблематика, связанная с защитой и поруганием поэзии, была актуальна для Бадиа, поскольку часто в ключевых для этой многовековой дискуссии вопросах (например, можно ли использовать неправдивые и неправдоподобные сюжеты) он занимает непоследовательную позицию.

Комментарий Ауло Джано Парразио «*In Q. Horatii Flacci Artem poeticam commentario*» был напечатан в Неаполе в 1531 г. Комментарию предпослано обширное введение, в котором Парразио высказывает традиционные для предшествующих веков идеи платонического и риторического характера: о божественном происхождении поэзии, о *furog poeticus*, о поэте-пророке, аллегорическом способе толкования поэзии, о необходимости для поэта быть хорошим человеком, о важности энциклопедических знаний и т.п.

В «*Ars poetica*» Парразио выделяет две составные части, прибегая к восходящему к античным трактатам по риторике и средневековым *ars dictaminis* выявлению пороков (*vitia*) и достоинств (*virtutes*) изложения. Первая трактует то, чего следует избегать при создании произведения, и сводится к пяти предписаниям: не допускать ничего неподобающего, несоответствий в *inventio*, отсутствия гармонии; избегать помещать вещи туда, где им быть не следует, не допускать отступлений или излишних украшений; при следовании тому или иному стилю не доводить его до чрезмерности; в стремлении к разнообразию воздерживаться от излишнего использования мифологии, в красноречии, в украшениях; не отходить от важнейшего предмета. Вторая трактует, напротив, к чему следует стремиться: понимать, как обеспечить подобающий строй всего произведения; рассказывать с изяществом; писать красиво; постоянно искать разнообразия; стремиться к совершенству произведения в целом; начинать с проработки плана всего произведения; добиваться строгого соответствия начала, середины и конца. Впервые появляются параллельные места из «Поэтики» Аристотеля, хотя их содержание свидетельствует, скорее, о знакомстве автора с переложением Аверроэса, а не оригинальным текстом.

В целом, комментарии первого периода осмысляют материал поэтики в терминах поэтологической теории предшествующего периода, сочетающей в себе платоническую философию поэзии с риторическими методами рассмотрения *elocutio*.

В 1535 г. Лодовико Дольче перевел «*Ars poetica*» на народный язык. В посвящении он поднимает вопрос о применимости предписаний Горация к литературе других времен и решает его в позитивном ключе, указывая, что современные поэты не знакомы с основами своего искусства и нуждаются в наставлениях в мастерстве более чем когда-либо.

В 40-е годы XVI в. началось активное освоение «Поэтики» Аристотеля, оказавшее влияние на все направления литературно-критической мысли этого времени. Именно тогда начинается второй период горацианской экзегезы, отмеченный активным поиском параллелей между текстами двух античных теоретиков поэзии. В 1546 г. Франческо Филиппи Педемонте в трактате «*Esphrasis in Horatii Flacci Artem poeticam*» представил первую попытку подобного комментария к Горацию, который,

однако, нельзя еще с полным правом назвать интерпретацией «*Ars poetica*» в аристотелевском духе. Педемонте, скорее, добавляет еще один текст к традиционному списку, в котором осуществляется поиск параллельных мест. В то же время комментатор сохраняет все распространенные ранее основные топосы истолкования Горация. Из интересных и важных новшеств можно отметить параллель между аристотелевским принципом единства и горацианским принципом уместности (*convenientia*), а также истолкование первых строк послания в контексте теорий подражания Аристотеля и Платона.

Знаменитые интерпретаторы Аристотеля В. Маджи и Ф. Роботелло также представили свои комментарии к «*Ars poetica*». Роботелло опубликовал «*Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisones inscribitur*» (1548) в качестве приложения к своему тексту о «Поэтике» и ограничился выявлением небольшого числа параллелей на интересующие его темы. В то же время В. Маджи в «*In Q. Horatii Flacci de arte poetica librum ad Pisones, Interpretatio*» (1550) первым попытался доказать, что в своей теории поэзии Гораций полностью опирается на Аристотеля, и поэтому смысл «*Ars poetica*» можно прояснить, обращаясь к соответствующим местам из «Поэтики». Во многих случаях В. Маджи берет какой-либо раздел аристотелевской теории и показывает, что Гораций в рассмотрении этой же проблемы подражал греческому философу. Поскольку для каждого отрывка послания к Пизонам Маджи подыскивает параллельное место из Аристотеля, это не может не приводить иногда к весьма сомнительным сближениям. Но в целом, как отмечает Б. Вейнберг, Маджи наметил новую линию в интерпретации «Поэтического искусства»:

- горацианской оппозиции *res/verba* была поставлена в соответствие пара *fabula/dictio*;
- идея соответствия различных частей произведения была связана с принципами необходимости и вероятности;
- отступления стали трактоваться как эпизоды;
- «*dulcia sunt*» Горация Маджи предложил понимать как указание на аристотелевское сострадание;
- удовольствие, о котором говорит Гораций, было сведено к удовольствию от подражания.

В том же 1550 г. был опубликован пространный комментарий Джакомо Грифоли «*In Artem poeticam Horatii interpretation*». Его базовая установка сходна с теорией Маджи о том, что Гораций подражает Аристотелю, адаптируя его идеи к своим нуждам. Вся структура «Послания» переосмыляется в терминах «Поэтики»: по мнению Грифоли, Гораций вслед за Аристотелем рассматривал по преимуществу трагедию, и композиция «Поэтического искусства» базируется на шести частях трагедии. Вместе с тем Грифоли сохраняет приверженность к традиционным для «риторической» интерпретации Горация идеям: противопоставлению *res-verba* и триаде *inventio – dispositio – elocutio*. В результате обе системы накладываются друг на друга, что приводит к их некоторой модификации. Аристотелевский *mythos* (фабула) связывается с представлением о *res, lexis* (речь) – с *verba*, мелодия и зрелище отбрасываются, а характеры и мысль относятся к области речи (поскольку выражаются при помощи слов).

Комментарий Язона Денореса «*In epistolam Q. Horatii Flacci de arte poetica Interpretatio*» (1553) принадлежит по своим установкам к риторическому направлению в трактовке Горация, основанному на использовании триады *inventio – dispositio – elocutio*, хотя и содержит небольшое количество параллелей с «Поэтикой». Труд Франческо Ловизини «*In librum Q. Horatii Flacci de arte poetica commentarius*» (1554) в этом плане гораздо богаче, однако большая часть выявленных автором параллельных мест весьма поверхностны, основаны на сходстве тематики, а не главной мысли отрывков.

Б. Вейнберг считает, что в данный период Аристотель как источник прояснения и толкования текста вытеснил «старые авторитеты»⁶. По-видимому, в полной мере это можно отнести лишь к традиции защиты поэзии, в то время как риторические аспекты гораццианского текста (и соответствующие им параллели из Цицерона, Квинтилиана и т.д.) стали подчеркиваться все больше и больше и, напротив, оказывали влияние на понимание аристотелевской «Поэтики». Хотя понимание большинства высказываний Горация стало намного шире и глубже, чем в предшествующий период, нельзя сказать, что было выработано цельное «аристотелевское» толкование «Поэтического искусства», в большинстве

случаев аналогии между двумя трактатами оставались на уровне конкретных отрывков⁷.

Третий период экзегезы «Поэтического искусства» отмечен поиском оригинального композиционного принципа трактата. Наиболее крупным комментарием к Горацию, написанным в этом духе, стал трактат Джованни Баттисты Пинья «Poetica Horatiana» (1561). По его мнению, послание Горация написано «таким образом, чтобы вначале рассмотреть поэзию как целое, но еще не известное, затем, разделив ее на виды, продолжить рассмотрение так, чтобы полностью изучить необходимые части этих видов, и, наконец, сведя вместе все отдельные элементы, перейти снова к поэзии в целом, но уже как к совершенно известной. Как еще неизвестная она должна быть рассмотрена через предмет, слова и композицию (стиховую форму)»⁸. Таким образом, организующим принципом трактата становится традиционная дихотомия *res/verba*, дополненная третьим элементом – стихом (*carmen*) – той частью *elocutio*, которая не рассматривается риторикой (*non est ab Oratore consideranda*). Принципом, объединяющим *res, verba, carmen*, становится принцип соответствия, понимаемый не в общем плане, а как идея жанровой организации. Одним из первых предписаний Горация, согласно Пинье, является необходимость избрать один из видов поэзии (*solum poeseos genus eligere*), которых он выделяет четыре (в соответствии с «Поэтикой» Аристотеля): эпическую, трагедию, дифирамбическую и лирическую поэзию, комедию. Пинья создает также в высшей степени оригинальную теорию характера, опирающуюся на четыре аристотелевских требования к нему (1454a16-32), понятые как различные формы правдоподобного. Что касается целей поэзии, то для Пиньи это в первую очередь «*delectare*» (услаждать), польза вторична, поскольку декорум требует изображения нравов (*mores*), что косвенно обеспечивает моральный урок произведения.

В 1566 г. Джованни Фабрини да Фигине выявил иной принцип организации «Поэтического искусства» в своем комментарии на итальянском языке к полному собранию текстов Горация. Согласно Фабрини, Гораций сначала излагает законы поэзии, затем трактует поэзию как таковую и, наконец, осуждает и осмеивает тех, кто не соблюдает в поэтическом творчестве то, что должно соблюдаться. Хотя, по мнению автора, вышеупомянутые законы поэзии

совпадают с теми, о которых говорил Аристотель, в целом, комментарий довольно эклектичен и включает в себя разнообразные поэтологические идеи – от Платона до Цицерона.

Комментарий Томмазо Корреа «*In librum de arte poetica Q. Horatii Flacci explanationes*» (1587) иллюстрирует возникновение новых тенденций в экзегезе Горация на очередном этапе ее развития. Он значительно беднее в плане выявления параллелей с другими авторами и вычленения отдельных предписаний. Однако за ним стоит довольно четкая и оригинальная поэтологическая концепция, основанная на идее ограничения активности поэта в области *res*. На материал произведения накладываются строгие ограничения: нельзя сочетать не сочетающееся в природе; нельзя противоречить установлениям и обычаям общества; действующие лица и специфика действия должны отвечать стилю; жанр также предъявляет строгие требования к выбору предмета. Фактически поэт сохраняет свободу только на уровне словесного выражения, зато здесь он может проявить особую активность, чему способствуют требования метафорического и богатого тропами языка, стихотворной речи и искусственного порядка событий. Корреа отрицает поэтическую одержимость как источник творчества, гораздо важнее для поэта знание человеческой природы и правил декорума. В процессе создания произведения следует в первую очередь ориентироваться на аудиторию, главной задачей поэта становится удержать зрительский/читательский интерес.

Сходные идеи развиваются и в других комментариях этого времени. В трактате Николы Колонио «*Methodus de Arte poetica*» (1587) организующей категорией «Поэтического искусства» становится жанр, ключевой характеристикой которого является фабула. Сначала подробно характеризуется эпическая фабула и эпика в целом, затем более кратко – комедия, трагедия, сатира. Для Федерико Черути, автора «*Paraphrasis in Q. Horatii Flacci librum de arte poetica*» (1588), важнейшей идеей является необходимость для поэта постоянно удерживать внимание не особо образованной и склонной к отвлечению аудитории. На первый план выходят развлекательные чудесные эпизоды, на фоне которых общеизвестный основной сюжет имеет меньшее значение, *ordo artificialis* в плане композиции, достоинства метра и украшенной речи.

Перу Антонио Риккобони принадлежат три работы, посвященные «Поэтическому искусству»: «Dissensio de epistola Horatii ad Pisones» и «Defensor seu pro eius opinione de Horatii epistola ad Pisones» (1591), а также «De Poetica Aristoteles cum Horatio collatus» (1599). Метод Риккобони заключается в перестановке отрывков «Послания» в соответствии со строгим «научным» планом изложения, который во многом является «аристотелевским» по духу. Автор придерживается этой процедуры во всех трех работах, однако именно в третьей он приобретает особую строгость. Например, Риккобони предлагает начать с анализа природы поэзии, для чего рассмотреть ее предмет, способ, средства, указав, что поэт должен достичь совершенства во всех этих аспектах. Однако Гораций рассматривает эти вопросы в ст. 361–385. Напротив, первые 13 строк послания попадают в середину научного плана, поскольку трактуют вопрос о единстве фабулы. После рассмотрения природы поэзии, что включает сравнение ее с историей и выявление ее целей, Риккобони переходит к анализу божественных, человеческих, природных и исторических причин поэзии, затем к различным видам подражания, и далее – к качественным и количественным частям произведения, завершая свой план вопросом о возможных недостатках поэтических произведений и их источников. Таким образом, труд Риккобони приобретает характер не столько комментария к «Поэтическому искусству», сколько его аналитического переосмысления.

В целом, первые комментаторы Горация выработали ряд топосов, восходящих к «Ars poetica» или ее прочтениям, которые в сумме формировали гораціанскую линию в дискуссиях Чинквеченто. В первую очередь это представление о двойном назначении поэзии (*prodesse et delectare*), о *decorum*'е и его связи с моральной пользой, принцип единства и сообразности. В то же время «Посланию к Пизонам» были приписаны сугубо риторические концепции: в первую очередь, триада *inventio – dispositio – elocutio*, оппозиция *res/verba*, представление о правдоподобии. На следующем этапе теория Горация была сопоставлена с аристотелевской, которая все более и более входила в моду. Этот процесс был двусторонним: «Поэтика», в свою очередь, также зачастую осмыслялась в терминах, характерных для гораціанской традиции⁹. В последние четыре десятилетия Чинквеченто коммента-

торы «Искусства поэзии» поставили перед собой амбициозную задачу по выявлению внутренней структуры послания как теоретического трактата. Для этого периода характерно стремление увидеть в тексте не набор разрозненных предписаний и рекомендаций, а целостную теорию поэзии.

* * *

История рецепции аристотелевской «Поэтики» в позднеантичную и средневековую эпоху развивалась совершенно иным образом. Общий подход Аристотеля к поэтическому произведению, сосредоточенный в первую очередь на выявлении внутренней структуры текста, отличался от основного направления литературно-теоретических изысканий, предполагавших, что поэзия является инструментом достижения некоторых (как правило, связанных с этикой) целей автора через воздействие на ее аудиторию. Комментарий Аверроэса, в наибольшей степени известный западным теоретикам, адаптировал концепцию Аристотеля к риторическим представлениям, сближая тем самым поэтику с риторикой. В конце XV в. в Италии получили распространение списки с манускриптов «Поэтики», а распространившееся среди гуманистов знание греческого языка позволило приступить к изучению трактата без посредничества арабской традиции. Э. Барбаро и А. Полициано были знакомы с текстом и восприняли некоторые из его категорий¹⁰.

В 1498 г. Лоренцо Валла перевел «Поэтику» на латынь. Широкому кругу читателей был наконец представлен текст, более или менее точно передающий содержание одного из ключевых в данной дисциплине трактатов. Валла установил также традицию передачи на латыни ключевых аристотелевских терминов. Так, мимесис стал переводиться как «imitatio», средства подражания – «rhythmo, oratione, harmonia»; подражание характерам, страстям и действиям – «mores & affectus & actiones imitantur». Для обозначения сюжета использовалось слово «fabula», для мысли – «animi sententiae», для речи – «dictio», «conspectus» – для зрелища, и «melopoeia» – для пения, для узнавания – «recognitio», страха и сострадания – «miseratio» («commiseratio») и «formido», для уместности (to prepon) – «decorum». Несомненно, что установление параллелей между аристотелевскими категориями и традиционными для западной (горацианской и риторической) поэтики понятиями, как

например *decorum*, *sententia*, *imitatio*, не могло не наложить отпечаток на последующее восприятие «Поэтики». Перевод Валлы, однако, не лишен некоторых неверных прочтений, связанных с состоянием оригинального манускрипта, ошибок перевода и неудачных латинских эквивалентов, которые впоследствии были исправлены. В 1508 г. Альдус Мануций напечатал полный греческий текст «Поэтики» в составе тома, озаглавленного «*Rhetores in hoc volumine habentur hi*», который стал основой для последующих изданий и переводов.

Тем не менее нельзя сказать, чтобы после этих двух публикаций «Поэтика» прочно вошла в литературно-критическую практику. Сам Валла в своей работе «*De poetica*» (опубл. 1501) использует аристотелевские идеи лишь в некоторых не особо важных моментах. Б. Вайнберг упоминает несколько случаев цитирования «Поэтики» или использования восходящих к ней выражений в работах первых трех десятилетий XVI в.¹¹, в целом принадлежащих горацианской или риторической традиции. При этом не всегда можно с уверенностью установить, что автор опирается именно на Аристотеля, а не на его арабских комментаторов.

Чуть более содержательная ссылка на Аристотеля содержится в посвящении, предпосланном трагедии Дж. Триссино «Софонисба» (1524). В нем цитируется определение трагедии, упоминается различие между ней и комедией по предмету подражания, перечисляются шесть частей. Интересно, что итальянский язык своей трагедии Дж. Триссино оправдывает ссылкой на Аристотеля: поскольку одна из частей – зрелище, то в Италии трагедия должна быть написана на понятном большинству зрителей языке. В 1529 г. вышли первые четыре книги «Поэтики» самого Дж. Триссино, однако при всем знакомстве с трактатом Аристотеля Дж. Триссино фактически не использовал его при написании своего, скорее, риторического по направлению, труда¹².

Кардинальным образом ситуация изменилась после того, как в 1536 г. А. Пацци опубликовал греческий текст и латинский перевод «Поэтики» отдельным изданием в удобном и дешевом формате. В греческий текст исправлений было внесено не очень много, но латинский перевод во многих отношениях превосходил работу Л. Валлы и, главное, был намного понятнее и яснее для восприятия. Перевод А. Пацци был неоднократно переиздан еще до конца

столетия, и именно он стал основой для будущих комментариев к трактату.

Первый публичный курс лекций по «Поэтике», о котором остались упоминания, был начат Бартоломео Ломбарди в 1541 г. в Падуе. Вскоре лектор умер, оставив, однако, после себя «Вступление» к будущему комментарию и обширные заметки по курсу. Его дело продолжил Винченцо Маджи, который в 1543 г. повторил этот курс в Ферраре, где среди его слушателей был А. Сарди, чьи записи представляют собой первый письменный ренессансный комментарий к «Поэтике». Метод лектора просматривается довольно отчетливо: это пословный комментарий гуманиста-эрудита, нацеленный в первую очередь на то, чтобы выявить точки соприкосновения и расхождения между Горацием и Аристотелем. Аристотелевский текст во многом прочитывается еще сквозь горацианскую и платоновскую традицию, и многим вопросам, в дальнейшем ставшим камнем преткновения для новой поэтики, уделяется минимум внимания. Но в целом лекции Маджи знаменовали поворот к внимательному прочтению и анализу трактата. Аристотелевские термины и концепции начали использоваться в практической критике. Комментаторы Горация начинают включать в свои труды параллельные места из «Поэтики». Однако многие места в «Поэтике» пока еще вызывали серьезные затруднения. Так, Б. Томитано в «*Ragionamenti della lingua toscana*» (1545) совершенно неправильно истолковывает категорию средств подражания, приводя произведения Данте и Петрарки в качестве примера одного предмета, но различных средств. Дж. Джиральди Чинцио в посвящении к своей трагедии «Орбекка» жаловался на сложность и непонятность высказываний древнегреческого философа и, следовательно, невозможность применить его предписания на практике¹³.

Из всей концепции Аристотеля чаще всего на этом этапе цитируется определение трагедии и перечисляются ее составные части, реже привлекается материал, связанный с комедией. Это подтверждает гипотезу Д. Явича о том, что стремительный взлет интереса к «Поэтике» был, возможно, стимулирован обращением итальянских драматургов к древнегреческим образцам в процессе разработки принципов новой итальянской драмы¹⁴. Однако аристотелевские элементы свободно соседствуют в трактатах этого времени с более традиционными темами – защита поэзии, *furore*

poetico, моральные цели поэзии и т.п. Аристотель цитируется наряду с Платоном, Горацием, Донатом, Диомедом, Теофрастом, Цицероном и пр., как это происходит, например, в «*Historiae poetarum dialogi*» (1545) Лилио Грегорио Джиральди.

В 1548 г. был опубликован первый из больших комментариев к «Поэтике» – «*In librunt Aristotelis de arte poetica explicationes*» Ф. Робортелло. Его автор внес значительные исправления в греческий текст издания 1508 г., опираясь на манускрипты, хранившиеся в библиотеке Медичи. В работе над комментарием он использовал перевод Пацци, который также поправил в ряде мест. В своем понимании целей поэзии Робортелло сочетает элементы горацианской и аристотелевской традиции. В целом, задача поэзии – доставить удовольствие или принести пользу, в первую очередь нравственную. Это достигается с помощью подражания, которое также является целью поэзии, но уже промежуточной, инструментальной, как и «язык», поскольку подражание осуществляется с помощью языка.

В комментарии Робортелло аристотелевская категория «вероятного» связывается с представлением о правде и правдоподобном и таким образом переводится из плоскости внутренней согласованности в плоскость вопросов референции. Сила воздействия поэтического произведения на людей зависит от его верности жизни: желательно, чтобы оно было максимально близко к реальности («*quasi rem ipsam*»). Вместе с тем предметом поэзии могут быть ложь и фантазии. Основная проблема – как добиться того, чтобы их принимали за истину («*mendacii principia falsa pro veris assumuntur*») и делали из них истинные умозаключения («*ex his verae eliciuntur conclusiones*»). Центральным моментом доктрины Робортелло является связь поэтического воздействия и истины – как она известна аудитории: «Если правдоподобные вещи несут для нас удовольствие, то оно все проистекает из того, что мы знаем, что эти вещи действительно были; в общем, правдоподобие способно трогать и убеждать, настолько, насколько оно соприкасается с правдой... Если правдоподобное нас трогает, то правдивое тронет нас намного сильнее. Правдоподобные вещи трогают нас, потому что мы верим, что это событие могло произойти таким образом, как это описано. Правдивые вещи трогают нас, поскольку мы знаем, что они произошли так, как сказано. Любое достоинство,

имеющееся у правдоподобного, полностью проистекает из его отношения к правде»¹⁵. В поэтической деятельности следует избегать всего неистинного, и, с точки зрения поэтики, любое использование невозможного или противоречащего общему мнению является недостатком. Это смещение акцентов весьма характерно для ренессансного понимания концепции Аристотеля, и если у Робортелло оно только появляется, то в дальнейшем вокруг этого будет строиться вся поэтика Кастельветро.

Первый перевод «Поэтики» на итальянский язык сделал Бернардо Сеньи в 1549 г., опиравшийся в этой работе, судя по некоторым признакам, не столько на оригинальный греческий текст, сколько на комментарий Робортелло. Он сопроводил свой перевод небольшим вступлением, в котором сравнил поэтику с риторикой и нашел их во многом сходными, за исключением того, что поэзия способна доставить значительно большее удовольствие. Сеньи также снабдил свой перевод небольшими комментариями к отдельным главам, в которых высказал несколько нетрадиционных мнений, например, что невозможно дать исчерпывающее определение поэзии.

Комментарий Робортелло вызвал резкую критическую реакцию Маджи, к тому времени еще не успевшего напечатать результаты собственной работы. Но в 1550 г. совместный труд Маджи и Ломбарди был, наконец, опубликован под заглавием «*In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*»¹⁶. Он включал в себя «Вступление» Ломбарди, которое имело мало отношения к Аристотелю и содержало традиционные для предшествующих эпох элементы (анализ отношения поэтики к другим видам знания и дискурс «в защиту поэзии»), и собственно комментарий, принадлежавший частично Ломбарди, а частично – Маджи, использовавшему заметки своего предшественника. Текст Аристотеля был разделен на 157 частей, каждая из которых сопровождалась «Изыяснением», состоявшим из пересказа отрывка и первичного комментария, и «Примечанием», где комментарий разворачивался дальше. Хотя он носил по большей части лингвистический, текстологический и переводческий характер, Маджи смог в его рамках представить свою собственную, отличную от аристотелевской, теорию поэзии. В ее основе лежит горацянское представление о двойном назначении поэзии, причем моральной «пользе» отводит-

ся более важная роль. Сквозь эту призму анализируется большинство аристотелевских категорий: части трагедии, катарсис, характеры и т.п. Страх и сострадание являются инструментами очищения души от прочих настроений: гнева, жадности и т.п. В результате человек обретает душевный мир и продвигается по пути духовного совершенствования. Поэтому среди всех частей трагедии наибольшую пользу приносит фабула, кроме нее этико-воспитательные функции имеют изображаемые характеры. Удовольствие представляется промежуточной целью, но тем не менее средства его достижения рассматриваются весьма подробно. К ним в первую очередь Маджи относит фабулу и речь, существенную роль играют также хор и эпизоды. Маджи придерживается точки зрения, в дальнейшем развитой Л. Кастельветро, о том, что аудиторией поэтического произведения является не образованное общество, а плебс. В этом контексте аристотелевское «невозможное вероятное» интерпретируется как «соответствующее общему мнению». Поэзия не должна обязательно рассказывать о чем-то истинно бывшем, вполне достаточно, чтобы ее аудитория считала описанное таковым.

В 1560 г. был опубликован третий большой комментарий к «Поэтике», принадлежавший Пьетро Веттори, – «*Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*». Трактат строился по ставшему традиционным плану: греческий текст, разделенный на отрывки (у Веттори их 212), перевод на латынь и комментарий к фрагменту. Греческий текст, опубликованный Веттори, по мнению Б. Вейнберга, был лучшим на тот момент, подготовленным на основе уже имеющихся изданий и античного манускрипта. Веттори также предложил свой собственный латинский перевод «Поэтики». Он в значительно большей степени, чем его предшественники, занят строго филологическими вопросами и гораздо менее – построением собственной грандиозной поэтологической системы. Поэтому во многих случаях ему удается дать более верное прочтение текста, чем Робортелло и Маджи – Ломбарди. В частности, он устанавливает совпадающее с оригиналом соответствие шести частей трагедии, с одной стороны, и ее предмета, способа и средства подражания – с другой. Однако в других случаях он все же следует существовавшей на тот момент традиции, устанавливая обязатель-

ность стихотворной формы для поэтического произведения или придавая риторический оттенок поэтологическим идеям.

В 1570 Лудовико Кастельветро представил читателю греческий текст «Поэтики» в сопровождении собственного перевода на итальянский и комментария – «*Poetica d' Aristotele vulgarizzata et sposta*»¹⁷. Однако на самом деле он, как и многие его предшественники, предложил собственную концепцию поэзии, весьма далекую от первоисточника. Более того, отношение Кастельветро к Аристотелю далеко от безусловного принятия, в некоторых случаях он использует «Поэтику» как отправной пункт для своих теорий, а в других – даже дискутирует с ее автором¹⁸. Он одним из первых обратил внимание на некоторую схематичность аристотелевского изложения, высказав мысль о том, что, возможно, дошедший до нас текст является лишь конспектом более полной и отделанной работы.

Менее всего Кастельветро волнуют способы достижения гармоничной внутренней организации произведения – тема, столь важная для Аристотеля. В основе представлений итальянского критика о поэзии лежит убеждение, что главная задача поэта – доставить удовольствие аудитории, которая состоит по большей части из грубой и необразованной толпы («*moltitudine rozza*»), не обладающей ни образованием, ни воображением, ни памятью. Поэтому поэтическое произведение должно сочетать в себе правдоподобие (в смысле соответствия верованиям зрителей) и чудесное (которое только и способно доставить удовольствие подобной аудитории). Катарсис, понимаемый как очищение души от страха и сострадания, также подчиняется этой высшей цели, т.е. его задача – доставить удовольствие через освобождение от неприятных аффектов. При этом автору следует учитывать физический комфорт аудитории, отсюда ограничения, накладываемые на временную протяженность трагедии, а с учетом критерия правдоподобия – на продолжительность изображаемого действия.

В 1572 г. был опубликован третий перевод «Поэтики» на итальянский язык, принадлежавший перу Алессандро Пикколомини, – «*Il libro della Poetica d' Aristotele*». Его автор первоначально собирался снабдить его комментарием, но ограничился только вступительной статьей. Его отличительная черта – стремление прояснить темные места без использования комментария, с опорой

только на сам перевод. В результате текст Пикколомини получился значительно более многословным, чем работы его предшественников. Однако он сохраняет несколько большую верность оригиналу, чем перевод Кастельветро, в некоторых аспектах подгонявшего «Поэтику» под свою теорию. Собственный комментарий Пикколомини вышел отдельно в 1575 г. под названием «*Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile*». Это работа не столько филологического и лингвистического, сколько интерпретационного характера, попытка создать последовательное и полное прочтение «Поэтики», подчиненное некоторым общетеоретическим принципам, изложенным Пикколомини в предисловии к своему труду.

Первый из них касается целей поэзии, которые автор понимает в привычном горацианском духе как удовольствие и пользу, причем первое является скорее инструментом достижения последней. Такая концепция не может не оказать влияния на толкование отдельных элементов аристотелевской теории. Так, например, катарсис истолковывается как способ умерить наши собственные аффекты, надежды и радости через осознание хрупкости мира. Аудиторией поэзии для Пикколомини выступает толпа, поскольку образованные и утонченные люди не нуждаются, чтобы усвоение моральных истин было приправлено чувством удовольствия. Второй касается использования стиха, который Пикколомини, хотя и не считает сущностной характеристикой поэзии, тем не менее относит к тем ее элементам, которые необходимы для достижения произведением совершенства.

В комментарии четко поставлен и последовательно решен вопрос о соотношении реальной действительности и вымышленных миров. Пикколомини утверждает, что аудитория поэзии осознает различие между реальностью и миром художественного произведения, понимает важность этого различия, а также необходимость введения поэтом в вымышленный мир некоторых ирреальных элементов. Подражание не является полной правдой, в нем должна отсутствовать часть правды, иначе это было бы не подражание, а сам предмет. Надо отметить, что в этом контексте Пикколомини сосредоточивается на внешних аспектах правдоподобия, так, отступлением от правды ему представляется тот факт, что актеры на сцене при перемещениях проходят меньшее расстояние, чем подразумевается. Таким образом, подражание мыслится в об-

щем плане, как копирование действительности с некоторыми возможными отступлениями.

В толковании аристотелевского разделения на плохие и хорошие характеры Пикколомини придерживается нетрадиционной для его времени точки зрения, что речь здесь идет о добродетели и пороке. В то же время он указывает, что этой характеристики, даже в совокупности с возрастом, богатством и другими компонентами *decorum*'а, для различения жанров недостаточно. Единственное, что может играть здесь роль дифференцирующего фактора, – это «те качества, которых достаточно для различения жизни человека и его статуса с самого основания, для этого достаточно различать людей благородных и высокого звания от людей среднего звания, частных лиц подчиненного положения; эта разница и делает трагедию отличной от комедии»¹⁹.

Комментарий Пикколомини не мог не вызвать достаточно напряженной дискуссии. Так, Орацио Каппони около 1576 г. создал «*Censura sopra le annotationi della Poetica d'Aristotele del Rever. mo Monsig. te Alessandro Piccolomini*». Его интерес вызывают важные, но практические вопросы: является ли подражание лучшим и худшим людям жанрообразующим признаком, следует ли использовать в трагедии известные или новые фабулы, что подразумевает требование единства сюжета. Их автор стремится разрешить, обращаясь к анализу текста «Поэтики». Актуальность подобных частных исследований можно понять, учитывая, что примерно в это же время в итальянской поэтике разразилась знаменитая дискуссия о «Комедии» Данте. Ее содержание можно в конечном счете свести к вопросу о том, насколько требования Аристотеля применимы к новой литературе. Поэтому весьма естественными можно считать попытки выяснить, а каковы в действительности были предписания самой «Поэтики».

Антонио Риккобони совместил, как и многие другие авторы, роли переводчика и комментатора «Поэтики». В 1579 г. он опубликовал свой перевод трактата на латинский язык в сопровождении некоторых дополнительных материалов, по большей части трактующих соотношение поэзии и логики, разъясняющих темные места греческого текста, а также рассматривающих жанр комедии. В своем переводе Риккобони стремился достигнуть максимальной ясности и доступности текста для современного ему читателя, по-

этому многие его переводческие решения имеют интерпретационное значение. В 1585 г. Риккобони переиздал свой перевод, снабдив его полноценным комментарием «*Poetica Antonii Riccoboni poetica Aristotelis per paraphrasim explicans, & nonnullas Ludouici Casteluertij captiones refellens. Eivsdem ex Aristotele ars comica*»²⁰, который «написан в духе веры в то, что текст трактата дает окончательные ответы на все вопросы, связанные с искусством поэзии»²¹. Тем не менее его вводная часть, трактующая «природу поэзии», весьма заметно отходит от аристотелевской теории. Риккобони интересуется в первую очередь сущность не столько поэтического произведения, сколько поэтического творчества, способности создавать поэзию.

Еще одним переводчиком и комментатором Аристотеля стал Лионардо Сальвиати, сохранился манускрипт, датируемый 1586 г., в котором автор рассматривает начальные разделы «Поэтики»²². Его позиция по отношению к трактату отличается взвешенностью оценки: признавая высокие достоинства текста, Сальвиати указывает на отсутствие в нем методичности изложения и некоторую неполноту предмета. По его мнению, Аристотель рассмотрел лишь некоторые виды поэзии, оставив в небрежении часть жанров. Поэтому аристотелевская концепция допускает и даже требует определенного восполнения на основе анализа как реальной поэтической практики, так и мнений других авторитетных авторов. Особое внимание Сальвиати уделяет категории подражания, и в некоторых аспектах его взгляды более близки к Аристотелю, чем у многих его современников. Предметом подражания для него не могут быть истинно бывшие события, поэт подражает выдуманному объектам, которые, однако, должны относиться к области вероятного. Однако правдоподобие этого подражания определяется сходством с реальной действительностью. В то же время объектом подражания обязательно должно быть действие или характеры людей, допустимы другие мельчайшие объекты – звуки, движения, моменты времени и т.п. – если они передаются особо ярким и выразительным образом. Тем самым решается вопрос о принадлежности к поэзии лирических произведений, но позиция самого комментатора, как отмечает Б. Вейнберг, сближается, скорее, с Аверроэсом, который видел подражание в первую очередь в риторических фигурах.

В последние полтора десятилетия XVI в. крупных работ, комментирующих Аристотеля, создано не было. Однако следует учитывать, что экзегеза «Поэтики» развивалась не только в рамках этой разновидности исследований, но и в теоретических трактатах различных авторов на те или иные темы и в практических литературно-критических дискуссиях. Осмысление аристотелевского наследия стало жизненной необходимостью в связи с формированием новой итальянской литературы как системы, в том числе как системы жанров – традиционных и совершенно новых. Аристотелевская «Поэтика» могла обеспечить теоретическую базу для осмысления этого факта. Несмотря на то что круг рассматриваемых в ней литературных явлений был весьма ограничен, она давала набор теоретических категорий, из которых можно было скомпоновать концепции, подходящие для самых различных целей. Одним из проявлений этого стало создание многочисленных трактатов о разнообразных жанрах – новелле, сатире, диалоге, *romanzo*, построенных на аристотелевской схеме описания трагедии. Другим – адаптация материала «Поэтики» к современным потребностям теоретического осмысления литературного творчества. Если вначале это могло выражаться в приспособлении аристотелевских понятий к традиционному способу мышления о литературе в терминах, восходящих к Горацию и искусству риторики, то затем их стали переосмыслять в новом духе, в соответствии с тенденциями Нового времени.

¹ Латинский перевод «Поэтики», сделанный Виллемом ван Мербеке в XIII в., не получил широкого распространения.

² *Acronis et Porphyriionis commentarii in Q.Horatium Flaccum* // Edidit Hauthal F. – Amsterdam, 1966. – 2 vol.

³ Cf. *Ibid.*

⁴ Б. Вейнберг в своем основополагающем труде по истории литературной критики эпохи Чинквеченто посвятил гораццианской традиции главы 3–6. Исследователь не разделяет собственно экзегезу «Послания» и дальнейшее развитие и применение гораццианских идей в практической литературной критике. Нам представляется необходимым сосредоточиться на эволюции собственно комментариев к «Поэтическому искусству», хотя в большинстве остальных вопросов мы следуем за изложением Б. Вейнберга.

- ⁵ *Weinberg B.* A history of literary criticism in the Italian Renaissance. – Chicago, 1961. – P. 84.
- ⁶ *Ibid.* – P. 152.
- ⁷ *Ibid.* – P. 154.
- ⁸ *Pigna G.B.* Poetica horatiana (1561). – München: Fink, 1969.
- ⁹ Взаимовлияние двух поэтологических концепций в эпоху Возрождения рассмотрено М. Херриком в работе: *Herrick M.* The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531–1555. – Urbana: University of Illinois press, 1946.
- ¹⁰ *Branca V.* Poliziano e l’umanesimo della parola. – Torino, 1983.
- ¹¹ *Weinberg B.* Op. cit. – P. 367–368.
- ¹² Позднее Триссино напишет V и VI книги Поэтики, уже полностью основанные на Аристотеле, но они будут опубликованы только посмертно в 1563 г.
- ¹³ *Giraldi Cinzio G.* Dedicata all’Orbecche. – Roma: Biblioteca Italiana, 2003. – Mode of access: <http://www.bibliotecaitaliana.it/repository/bibit/bibit000550/bibit000550.xml>
- ¹⁴ *Javitch D.* The assimilation of Aristotle’s «Poetics» in sixteenth-century Italy // Cambridge history of literary criticism. – Cambridge; NY, 1989–2005. – Vol. 3. – P. 53–65.
- ¹⁵ *Robortello F.* In librum Aristotelis de arte poetica explicationes. – München, 1968. – P. 93.
- ¹⁶ В том же томе были опубликованы еще две работы Маджи: его комментарий к Горацию и трактат о комедии «De ridiculis».
- ¹⁷ *Castelvetro L.* Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta (1570) // A cura di Romani W. – Roma-Bari, Laterza, 1978. – 2 vol.
- ¹⁸ *Weinberg B.* Castelvetro’s theory of poetics // Critics and criticism: Ancient and modern / Ed. by Crane R. S. – Chicago: University of Chicago press, 1952. – P. 349–371.
- ¹⁹ *Piccolomini A.* Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, nel libro della Poetica d’Aristotele. – Venezia, 1575. – P. 45.
- ²⁰ *Riccoboni A.* Poetica Aristotelis latine conversa (1587); Compendium Artis Poeticae Aristotelis (1591) – München: Fink, 1970.
- ²¹ *Weinberg B.* Op. cit. – P. 603.
- ²² Подробное изложение позиции Л. Сальвиати см. в: *Weinberg B.* Op. cit. – P. 609–620.

Е.В. Лозинская

ПОНЯТИЕ «ПОДРАЖАНИЕ» В РЕНЕССАНСНЫХ ТЕОРИЯХ ПОЭЗИИ И СТИЛЯ

В поэтологических трактатах эпохи Возрождения термин «подражание» (*imitatio*, *imitazione*) использовался в двух основных значениях: 1) риторическом («цицероновском») – воспроизведение в новом литературном произведении некоторых аспектов классических текстов; 2) поэтическом («аристотелевском») – литературное творчество как подражание природе или действиям и характерам людей. Ренессансные теоретики осознавали наличие этой терминологической омонимии и разграничивали данные понятия. Так, Бернардино Партенио в трактате «*Dell'imitazion poetica*» (1560) писал: «Существует две разновидности поэтического Подражания. Одна, которая состоит в том, чтобы наилучшим образом изобразить природу и обычаи тех людей, которым мы намерены подражать. И это есть цель поэзии... Но оставив заботу об этих видах подражания Аристотелю, рассмотрим только другую, которая состоит из слов и способов выражения»¹. Подобное разграничение различных видов подражания служило не только методологическим целям, но и аргументом в защиту поэзии. Например, соглашаясь в целом с платоновским обоснованием изгнания поэтов из идеального государства, Партенио указывает, что у древнегреческого философа речь шла о подражании страстям, что действительно может представлять опасность в плане морали. У него же, Партенио, речь идет о подражании другим поэтам – совершенно безвредном и позволяющем человеку получить удовольствие, удовлетворив свой врожденный инстинкт подражания.

* * *

Подражание в «риторическом» смысле слова, т.е. следование поэтом в своем творчестве некоторым значимым (в первую очередь античным) образцам, представляет собой одну из центральных категорий всей ренессансной культуры, значимую не только для искусства слова, но и для политики, этики, прагматики и прочих сторон человеческой деятельности. Хотя и в средневековой культуре опора на традицию и авторитеты играла важную роль, а элементы чужого дискурса свободно использовались при создании нового текста, теоретическое осмысление такой практики началось значительно позже.

В первую очередь встал вопрос о согласовании принципа подражания с новой идеей индивидуального стиля, который, по выражению Ф. Петрарки, подходил бы писателю, как сшитое по мерке платье, и в котором, как и в выражении лица, жестах и голосе, проявлялась бы личность данного человека. Поэтому истинное подражание не может сводиться к рабскому копированию, свидетельствующему лишь о слепоте и бедности воображения, напротив, в нем должен просвечивать собственный гений пишущего².

Следование классическим образцам сравнивается Петраркой со сходством, наблюдаемым между отцом и сыном: при внимательном изучении лиц можно прийти к выводу об их полном несходстве, однако нечто неуловимое, что художники называют «выражением», позволяет нам сразу же увидеть общие черты. Точно так же при истинном подражании между новым текстом и его моделью имеется множество различий, а сходство спрятано глубоко внутри, так что его можно обнаружить лишь с помощью «молчаливой работы ума (*tacita mentis indagine*)», и не продемонстрировать логически, а интуитивно его почувствовать. Достичь такого осязательного, но тайного сходства с образцом можно, лишь подражая его общему духу и фигурам, но воздерживаясь от дословного его воспроизведения³. Только в этом случае можно говорить о подражании, свойственном поэтам, а не обезьянам (*illa poetas facit, hec simias*). Или иначе: классический автор – это проводник, который идет впереди ведомого, но не привязывает его к себе («*Nolo ducem qui me vinciat sed precedat*»). Более того, зачастую нельзя говорить и о единственной модели для подражания: подчеркивая исходную гетерогенность конечного результата, Ф. Петрарка использует вос-

ходящую к Сенеке метафору пчел, делающих мед из пыльцы, собранной с различных цветов⁴.

Используемые Петраркой метафоры отца и сына, пчелы и меда подчеркивают также глубину и интимность связи между ренессансным автором и его античным образцом. В другом месте он подробно останавливается на характере этой связи, сравнивая свое отношение к текстам Энния, Плавта, Апулея Марциана Капеллы и к текстам Вергилия, Горация, Боэция и Цицерона. Если первые он читал невнимательно и торопливо, мало что усвоив, то последние вошли в его плоть и кровь и «пустили корни в самой глубокой части души». Это приводит к парадоксальному результату: используя выражения, принадлежащие первым авторам, Петрарка отдает себе отчет в том, что это чужие слова; а тексты второй группы авторов стали «как будто моими собственными», и часто поэт забывает, кто в реальности был автором того или иного стиха⁵.

Однако в дальнейшем категория подражания утратила глубину и целостность, присущую концепции Петрарки, и стала сводиться к идее воспроизведения какой-либо одной дискурсивной модели (как правило, цicerоновской). Первым выдающимся пропагандистом этой мысли был Гаспарино Барцицца, автор небольшого трактата «De imitatione» (с. 1413–1417). Его представления о творческом преобразовании исходной модели сводятся к довольно механистичным приемам ее преобразования. «Подражание может рассматриваться и осуществляться четырьмя способами – добавлением, убавлением, переносом, преобразованием или поновлением». Пример подражания посредством добавления. Если Цицерон говорит: «*Scite hoc inquit Brutus*» [«Так точно сказал Брут»], – то мы добавляем: «*Scite enim ac eleganter hoc inquit ille vir noster Brutus*» [«Так действительно точно и изящно сказал наш достойный муж Брут»]. Таким образом, видно, что это другая форма по сравнению с образцом⁶.

У идеи «единой модели» существовали и влиятельные противники. В письме по поводу сборника писем, изданного П. Кортези, А. Полициано накидывается на их автора и в его лице на всех сторонников подражания великому римскому оратору, объявляя их «обезьянами Цицерона», «попугаями или сороками, не понимающими, что сами говорят» («*similes esse vel psittaco vel picae videntur, proferentibus quae nec intelligunt*»), «неспособными

связать три слова в отсутствие книги, из которой можно их украсть»⁷. Он отстаивает идею личного стиля: «Ты не выражаешься как Цицерон, говорит кто-то. Ну и что? Я не Цицерон, я выражаю сам себя»⁸, – но стиля, выработанного на основе внутренней культуры, постоянного чтения и длительных штудий. Таким образом, индивидуальная манера изложения оказывается тесно связанной с широкой

филологической эрудицией, в случае Полициано включавшей знакомство не только с золотым, но и серебряным веком римской литературы, а также латинской патристикой. Но именно подражание столь широкому кругу авторов стало первой мишенью для критики.

Отвечая на адресованные ему обвинения, П. Кортези предлагает свою метафору, сходную с встречавшейся ранее у Петрарки: подражание подобно сходству между отцом и сыном. Однако он существенным образом смещает в ней акценты: если у Петрарки речь шла о том, что семейное сходство определяется не совпадением конкретных черт (которые при внимательном рассмотрении оказываются различными), а общим неуловимым духом, то П. Кортези, напротив, подчеркивает наличие сходства во всех аспектах внешности и какого-то неопределенного отличия, придающего каждому человеку индивидуальный облик⁹. Подражание для него становится не только залогом хорошего стиля, но и основанием любой когнитивной или артистической деятельности, а необходимость «единой модели» обосновывается весьма подробно. Искусство есть подражание природе, и в природных объектах, действительно, имеются некоторые отличия. Вопрос в том, как их трактовать. Например, все люди, различаясь по цвету лица, привлекательности и т.п., все же имеют одну и ту же форму – две руки, две ноги, голова и т.д. Конечно, бывают отличающиеся от этого стандарта люди – без руки или ноги, и это не выводит их за пределы рода человеческого, но мы их все же называем хромыми или безрукими. Точно так же мы назовем инвалидами тех, кто отходит в сторону от единой модели красноречия¹⁰. Подобно разнородным блюдам, плохо переваривающимся вместе, разнородные слова не способны сочетаться друг с другом. Выражения, заимствованные из разных источников, обязательно приведут к погрешностям в гармонии речи – к неясному смыслу, случайному словоупотребле-

нию, рваным фразам, затрудненной структуре, излишне смелым и неудачным метафорам, прерывистому ритму.

Идеи Цицеронизма особенно активно поддерживались гуманистами, собравшимися вокруг Папской курии и Римской академии. В свою очередь, теоретическое обоснование множественности образцов для подражания и принципиального стилистического эклектизма в духе Полициано разрабатывалось авторами болонской школы. Знаменитый филолог и комментатор Филиппо Бероальдо, ставивший превыше прочих авторов Апулея, видел в его стилистике образец для подражания, которое, однако, должно выражаться не столько в воспроизведении апулеевских оборотов, сколько в заимствовании его свободы обращения с языком. Бероальдо считал возможным заимствовать выражения у самых разных авторов – от самых древних до Боэция, не связывая себя при этом соответствующими грамматическими нормами и стилистическим единством.

В 1512–1513 гг. имела место другая эпистолярная дискуссия о подражании – между П. Бембо и Дж. Ф. Пико делла Мирандола. В своем письме от 19 сентября 1512 г. Пико опирается на платоническую концепцию существования врожденных идей, в том числе и универсальной идеи прекрасного, и в частности прекрасного стиля, которому нельзя научиться, усвоив набор правил и рецептов. Единственный путь к нему – следовать склонности собственной души к прекрасному, взращивая в ней врожденный и индивидуальный образ красоты путем подражания отдельным авторам, в творчестве которых он нашел отражение. Важно при этом понимать, что никто из них в земной жизни не мог осуществить идею красоты в ее полноте. Их творения представляют собой источник, из которого можно заимствовать те или иные формы, соглашаясь при этом с собственным врожденным представлением о прекрасном. В свою очередь, это представление в результате такой работы можно приблизить к чистой идее, избегая притом опасности полного его заимствования из текстов предшественников. Истинные подражатели – это не те, кто ворует у других их слова, а те, кто следует вдохновению собственной души и использует чужие риторические красоты в качестве строительного материала, создавая из них единый организм собственного риторического стиля. По сравнению с представлениями Петrarки Пико предлагает значительно более

инструментальное представление о связи стиля и подражания. Освоение античного наследия в этой парадигме затрагивает только сферу выражения и не требует полного усвоения авторского взгляда на мир. Поэтому естественным является требование «стилистической эрудиции», широкого знакомства с лексикой и конструкциями разнообразных авторов, на основе чего создается совершенно новый стиль, предназначенный для выражения собственного представления о прекрасном.

В ответе на послание Пико П. Бембо переводит разговор на совершенно иную базу, отказываясь от обсуждения врожденных идей и прочих платонических концептов. Вместо этого он задается совершенно практическим вопросом: если мы подражаем сразу нескольким авторам, следует ли подражать стилю каждого из них в целом или же заимствовать только лучшее. В первом случае мы не сможем обеспечить единство собственного стиля, который окажется слишком гетерогенным, во втором – прекрасные сами по себе отрывки и выражения могут разрушить впечатление целостности результата. П. Бембо согласен с Пико, что стиль – это единое целое и отражение духовной сущности автора, но именно поэтому каждый из его аспектов играет свою функциональную роль, и невозможно заимствовать, например, лексику, не заимствуя грамматические конструкции, строй предложения, фигуры и тропы и т.п. Однако освоить все эти стороны стиля можно, отдав свою энергию изучению только одного автора, в работе над которым будет формироваться личность подражателя и стиль станет чем-то большим, чем просто языковой манерой, а будет оказывать влияние на все аспекты жизни человека. Педагогическая функция работы над стилем имеет следствием то, что для подражания следует выбирать наилучшего автора, замечательного и чистотой языка, и цельностью учения, и широтой интересов. Конечно, и другие превосходные писатели заслуживают изучения, но при этом нельзя забывать о том, что, как узнал сам Бембо на личном опыте, слишком глубокое проникновение в их природу может помешать дальнейшему усвоению наилучшего автора (т.е. Цицерона). При этом Бембо не возводит его на недосыгаемую высоту, его концепция подражания включает в себя элементы состязания и допускает возможность сравняться в красоте стиля с образцом и даже превзойти его. Идею подражания Бембо распространяет на латинскую поэзию (образцом

в этом случае служит Вергилий) и на творчество на *volgare* (итальянском языке), где объектами подражания становятся Петрарка и Боккаччо.

Новые темы внес в дискуссию о подражании Эразм Роттердамский в диалоге «*Ciceronianus sive de optimo dicendi*» (1528). Главным объектом его критики стало обыкновение римских гуманистов доводить подражание Цицерону до того, чтобы, отказываясь от употребления не используемой этим автором лексики, устранять из своих сочинений слова христианского вокабуляра. Так, даже у П. Бембо можно найти словосочетание «бессмертные боги», относящееся к христианскому Богу, или «богиня» по отношению к Деве Марии. По мнению Эразма, подобное слепое подражание может привести к выхолащиванию из культурной жизни не только соответствующей лексики, но и христианского содержания. Кроме того, как утверждает Эразм, сам Цицерон не обладал полностью безупречным стилем, его отдельные огрехи отмечались как античными, так и более поздними авторами. Более того, его сочинения дошли до нас не все, и многие – не в своем первоначальном виде, искаженные в процессе передачи рукописной традиции, следовательно, многие лексемы и конструкции, отсутствующие в сохранившихся текстах, могли иметься в его других, не дошедших до нас, творениях. Цицерон не затрагивал многие предметы и не использовал многие жанры, подражая ему в этом плане, мы ограничиваем сами себя в своем творчестве. Творения Цицерона принадлежат совершенно иному времени и иной культуре, и поскольку стиль не представляет собой внешнее «одеяние» мысли, а сплавлен с ней в единое целое, механический перенос цicerоновской лексики, синтаксиса, конструкций в конечном счете приведет к подмене современного (т.е. христианского) содержания на античное. Не заимствуя элементы языка у христианских латинских авторов, мы придем к отвержению христианской религии. Конечно, Эразм не призывает полностью отказаться от изучения античных писателей, он лишь указывает на их естественную историческую ограниченность. Поэтому наилучшим вариантом было бы заимствовать у разнообразных авторов то прекрасное, что есть в каждом из них, сплавливая эти элементы воедино в своем личном стиле, в котором слова подбираются в соответствии с мыслями, а не наоборот. В конечном счете именно это и будет наилучшим способом подражания

Цицерону, который, в свою очередь, подражал множеству греческих риториков, в процессе этого вырабатывая свой индивидуальный стиль, наилучшим образом соответствующий содержанию.

Еще один обмен мнениями о вопросах подражания состоялся между Дж.-Б. Джиральди Чинтио и Ч. Кальканьини в 1532 г. Чинтио адресовал Кальканьини письмо («*Super imitatione epistola*») с просьбой изложить свое мнение по данному вопросу, и последний ответил на него посланием («*Super imitatione commentatio*»). Позиция Чинтио в данном случае не отличалась особой оригинальностью. По его мнению, необходимо подражание одному образцу, поскольку иначе невозможно добиться единства стиля. Моделью для подражания должен быть Цицерон, поскольку именно он довел до совершенства латинский язык. Это, однако, не отменяет возможности обращаться к другим авторам, у которых можно заимствовать отдельные слова и изречения, но лишь постольку, поскольку они могут быть согласованы с подражанием Цицерону и вписаны в его гармоничный стиль.

Кальканьини переводит дискуссию на совершенно другой уровень, начав свой комментарий с вопроса о необходимости подражания вообще. По его мнению, подражание необходимо в силу не только эстетических, но и исторических причин. Потребность в нем есть во все эпохи, поскольку прогресс в искусствах немыслим без того, чтобы люди опирались на пример предшественников, используя его как точку отсчета для дальнейшего продвижения. Потребность в подражании древним памятникам особенно велика в периоды деградации языка, поскольку только так можно восстановить естественную риторическую традицию, нарушенную при вытеснении латыни народными языками. Прямым следствием этого стал разрыв между знанием и красноречием, философией и элегантным стилем. Ученые мужи стали посвящать себя целиком построению спекулятивных конструкций, забыв о том, что красноречие и размышление находятся между собой в супружеских отношениях («*orationis et rationis consortia*»). Таким образом, в концепции Кальканьини подражанию отводится важная культурообразующая функция. Рассматривая соотношение трех элементов: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, – Кальканьини показывает, что первый вытекает из самого материала, второй находится полностью во вла-

сти писателя, а третий имеет внешний источник. Поэтому именно этой стороне риторической деятельности можно научиться у образцовых текстов, и именно в этой области существенен принцип подражания. Важнейшее качество, которое приобретается в этом процессе, – способность находить слова, соответствующие предметам, о которых идет речь («uerba inuenire rei propositae accommodata»).

Трактат Бартоломео Риччи «De imitatione libri tres» (1541) является примером обширного теоретического размышления на данную тему. Автор отталкивается от идеи, что в любом произведении *natura* сочетается в некоторой пропорции с *ars*. Подражание и представляет собой тот элемент, который добавляется к природе. Существуют два взгляда на этот вопрос: первый предполагает, что автор подражает своей собственной природе и не нуждается ни в какой внешней помощи; второй подразумевает необходимость посвятить всю свою энергию подражанию кому-либо из классиков. Эти крайние позиции игнорируют двусоставность творческого процесса. Более взвешенным будет подход, при котором эти два начала дополняют друг друга¹¹. Подобно тому как любое искусство состоит в подчинении природы определенным предписаниям, так и деятельность конкретного писателя заключается в подчинении своей природы соответствующим принятым способам выражения. Именно для этого и необходимо подражание древним. «[[Подражатель] бережно сохранит множество природных даров, которыми он был одарен, но если какого-либо из них он лишен, то он заимствует его откуда-либо в процессе учения, через подражание хорошим писателям»¹². Его задача заключается в выборе наиболее подходящего образца для подражания, который наилучшим образом восполнит недостатки его собственного дара. В этом процессе следует в первую очередь смотреть на различные аспекты *inventio* и *elocutio*, хотя определенное значение имеют и вопросы *dispositio*, все три элемента могут быть целью подражания. Риччи также называет образцовых поэтов для каждого из жанров. Так, в комедии таковыми являются Плавт и Теренций, причем первый лучше подходит, если нам нужно добиться продолжительного комического эффекта, Теренций хорош для подражания в плане серьезности и *decorum*'а. Единственным образцом трагического поэта является Сенека, который достиг совершенства в таких аспектах, как поддержание

напряжения, развертывание и разрешение действия, царское положение героев, величественность стиля, способность вызвать сострадание и т.п. Для элегического поэта моделью может быть Тибулл, Гораций выступает в качестве образца в лирике и гекзаметре, Марциал – в эпиграмме, Вергилий – в эпике. Риччи считает возможным копировать и переносить в свой текст целые отрывки образцового произведения. При этом он считает, что современные ему авторы одарены не менее античных и способны достичь в литературе не меньших высот.

Диалог Бернардино Партенио «Dell'imitazione poetica» (1560) помимо вышеупомянутого разграничения различных видов подражания интересен тем, что, несмотря на то, что речь идет именно о подражании писателя другим авторам, в нем оставляется за рамками рассмотрения пресловутый Цицероновский вопрос. В первую очередь из проблемы подражания устраняется грамматический и словоупотребительный аспекты и оставляется стилистический. В отличие от Риччи, Партенио рассматривает подражание только в плане *elocutio*, т.е. как воспроизведение чужих слов и конструкций. «Большая часть диалога посвящена советам, как поэт, неустанно практикуясь, в конечном итоге сможет выразить себя способом, в высшей степени похожим на исходный образец, без того чтобы действительно скопировать его или прибегнуть к плагиату»¹³. Важнейший для Партенио вопрос: до какой степени возможно подражание конкретному автору, чтобы тебя не сочли плагиатором. Для этого он обращается к детальному анализу риторических топосов, рассмотрение которых было введено в практику Джулио Камилло Дельминьо.

Дж. Камилло Дельминьо был автором трактата «Della imitatione» (ок. 1530, опублик. в 1544), в котором предложил интересный взгляд на теорию подражания. По его мнению, язык делится на три слоя: буквальный, фигуральный, топико-фигуральный. На первом писатель может свободно заимствовать слова и грамматические конструкции, без страха впасть в плагиат, поскольку это уровень собственно языка, общего для всех пишущих на нем. Второй уровень уже представляет некоторую проблему: если конкретная заимствуемая фигура не несет на себе печати авторской индивидуальности и вошла в общеупотребительный вокабуляр, она может расцениваться так же, как и элементы первого уровня, т.е. нахо-

даться в области общедоступных выражений. Но при таких заимствованиях о подражании речи не идет. Если же она, напротив, характерна именно для этого автора, несет на себе его личный отпечаток, заимствовать ее не стоит, чтобы не быть обвиненным в краже. Истинное подражание может осуществляться на третьем уровне, где разворачивается игра разнообразных метафор вокруг определенных топосов. При этом топика понимается как универсальный механизм усвоения и переработки человеческого знания, хранящегося в мнемоническом «театре» герметического характера.

В то же время Камилло был правоверным «цицеронианцем», считавшим, что именно в творчестве великого оратора латинский язык достиг вершины, к покорению которой его готовили совместные усилия всех предшественников Цицерона: «Кто подражает лучшему, подражает лучшему у тысяч, собранному в одном»¹⁴. Однако глубина личностной связи между подражателем и его моделью у Камилло полностью утеряна, его представление о подражании сугубо техническое: заимствовать можно только приемы и способы выражения, но природа образца, личность модели остается недостижимой.

В трактате «De dialogo» (1562) Карло Сигонио считает подражание моделям подобающим в равной степени поэту и оратору и относящимся к копированию стиля автора-предшественника. Однако если речь идет только о подражании языку, фигурам и прочим языковым оборотам, такая практика заслуживает осуждения (хотя и может отвечать собственным целям писателя). Истинное и заслуживающее похвалы подражание таково, что автор буквально перенимает индивидуальность своего образца и пишет так, что может быть принят за него.

Хотя подражание моделям обычно ограничивалось вопросами стиля, некоторые авторы допускали его и в том, что касается и других аспектов поэзии. В этом контексте можно упомянуть Никколо Либурнио, который в небольшой работе «Le selvette» (1513) указывал на благотворность подражания как в области стиля, так и в плане предмета поэзии, приводя в пример подражание Данте Вергилию и Вергилия Гомеру. Роберто Тити в «Locutum controversorum» (1583), комментируя знаменитый стих Горация «Difficile est proprie communia dicere», часто связываемый с данной проблематикой, также говорит о правомерности подражания как в плане

ges, так и в плане verba. Поэт должен тщательно выбирать для подражания благородные и величественные отрывки, только в этом случае ему удастся проявить весь блеск своего таланта. И напротив, низких и невыразительных отрывков следует избегать. Судя по использованному конкретным примерам, Либурнио вкладывает в эти критерии моральный смысл. Джованни Андреа Джилио в трактате «*La topica poetica*» (1580) считал, что подражание может осуществляться во всех трех аспектах произведения – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Аналогичный широкий взгляд на подражание древним демонстрирует Томмазо Корреа в работе «*De toto eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur, et de iis, quae ad illud pertinet, libellus*» (1569), идеи которой хотя и относятся лишь к одному из малых жанров, но с легкостью могут быть перенесены на другие. В его трактовке подражание приобретает форму не столько заимствования, сколько «ученичества». Поэту нужно изучить, каким образом его предшественники «выражали движения своей души» (*animi sensa exposuerint*), что считали допустимым в поэзии, а что – нет, необходимо понять, почему одни смогли добиться соответствия формы предмету, а другие потерпели неудачу.

Бенедетто Грассо в трактате «*Oratione contra gli Terentiani*» (1566) выявил три вида подражания предшественникам: простой перевод, использование других слов, новая трактовка, которая может отличаться от образца предметом, словами и фигурами. Последняя разновидность, являющаяся настоящим подражанием, также имеет три варианта. Во-первых, поэт может использовать другие имена, другой общий план, другие средства и другие цели, как, например, это делают Вергилий, подражая Гомеру, или Цицерон – Демосфену. Во-вторых, он может использовать тот же предмет, но иные слова, сентенции и фигуры, как это происходит при подражании Горация Вергилию в описании сельской жизни. В-третьих, возможно использование заимствованных, хотя и видоизмененных, топосов, сентенций и слов, как это делали Вергилий по отношению к Лукрецию или Ариосто и Петрарка по отношению к классикам.

Вопрос о подражании древним приобрел особую остроту в обсуждении критиками Чинквеченто современной им литературной практики. Античная литература не знала многих жанров, использовавшихся итальянскими авторами, а унаследованные от

древних претерпели существенную эволюцию. В особенности это касалось эпического повествования, которое в XVI в. могло иметь форму не только классической героической поэмы, но и авантюрного *romanzo*. В дискуссиях о «Неистовом Орландо» постепенно выковалось представление о том, что подражание древним не должно быть слепым и нерассуждающим, автор должен учитывать исторические и социальные различия и заимствовать только лучшее из творчества своих предшественников. Ариосто, как считалось многими, следовал в своей поэме примеру Гомера и Вергилия и, по выражению Симоне Форнари («Spositione sopra l'Orlando Furioso», 1549), «смотрел на них, не отрываясь» («sempre à quelli hebbe gli occhi intesi»). Но при этом у него есть серьезные расхождения с античными авторами, поскольку «должно античным авторам подражать только в том, что наиболее благородно и безупречно, и в том, что сообразуется с правдой нашего времени»¹⁵. Аналогичным образом Карло Малатеста в комментарии к изданию Вергилия хвалил Ариосто за то, что «тот разборчиво заимствовал у античных авторов наиболее красивые и достойные подражания вещи, вставляя их между своими собственными писаниями»¹⁶. Однако по мере того, как разворачивался диспут, вопрос о соответствии «Орландо» образцовым произведениям-предшественникам постепенно вытеснялся другим – о соответствии поэмы аристотелевским требованиям к эпике. Это стало естественным следствием введения «Поэтики» в литературно-критическую практику в середине XVI в. Если раньше освоение классического наследия было одним из важнейших источников поэтического мастерства, то теперь на первое место выходит соблюдение системы взаимосогласованных предписаний.

Однако еще в течение некоторого времени продолжала обсуждаться сравнительная значимость в творчестве подражания поэта-предшественникам и следования набору предписанных правил: что выше *ars* или *imitatio*? Федерико Черути в небольшом трактате «De re poetica libellus incerti auctoris: Paraphrasis in Q. Horatii Flacci Librum de arte poetica» (1588) пишет о способности к созданию поэтических произведений следующим образом: «Ее – как и прочие – можно развить тремя способами: с помощью [наставления в] искусстве, благодаря практике и через подражание»¹⁷. Черути считает, что все три способа взаимосвязаны: извлечь пользу

из знания теории можно лишь в процессе практического применения рекомендаций и при изучении великих авторов с целью повторить и превзойти их достижения.

* * *

Внимательное изучение «Поэтики» Аристотеля привело к активизации в литературно-критическом лексиконе другого – аристотелевского – значения слова *imitatio*, которое предполагало еще большее число контекстов, сопутствующих проблем, топосов и коннотаций. Более того, хотя возведение этой категории к «Поэтике» было традиционным для XVI в., в нем очень часто присутствовали платонические обертоны. Хотя в целом в его основе лежала концепция о том, что литературное (поэтическое) произведение является подражанием какому-либо явлению, принадлежащему совершенно иному сущностному подмножеству (например, людям, их действиям, природе и т.п.), различными теоретиками в различных обстоятельствах выделялись самые разные объекты для подражания.

Во-первых, в строгом соответствии Аристотелю многие авторы признавали основным предметом подражания человеческие действия. Традиционным топосом поэтологических трактатов было утверждение: «Поэзия есть подражание человеческим действиям» (Т. Тассо, Б. Томитано). В очевидности этого высказывания скрывалась, тем не менее, ведущая к самым разнообразным последствиям ловушка: недостаточная традиция аристотелевской экзегезы зачастую приводила к идентификации понятий *imitatio* и *fabula*, а вслед за этим *imitatio* и *inventio*, откуда уже легко было перейти к риторическому значению слова «подражание».

С другой стороны, при строго «изобразительном» понимании концепта достаточно распространена была потребность раздвинуть границы предмета подражания, включив в него, например, страсти и характеры. Это минимальный вариант расширения объема понятия, включающий в него различные аспекты человеческой личности и деятельности. Б. Томитано («*Ragionamenti della lingua toscana*», 1545) считает подражание основанным (*fondata*) на наших человеческих эмоциях (*gli affetti della nostra humanita*), действии судьбы (*i casi della fortuna*), свойствах сознания и тела (*i beni dell'animo & del corpo*). Он разграничивает жанры по аффектам,

которым они подражают: трагедия подражает надеждам, желаниям, отчаянию, стенаниям, воспоминаниям о смертях и смертям; комедия – подозрениям, страхам, внезапным переходам от добра ко злу и от зла к добру, спасениям, счастливым человеческим жизням и существам; сапфическая поэзия – нежным мыслям и прекрасным восхвалениям; одиннадцатисложник – скромным помышлениям; элегия – слезам и вздохам и т.п.

Ф. Робортелло в комментарии к Аристотелю называет объектом подражания уже не только человеческие действия и страсти, но и любые одушевленные и неодушевленные объекты. Дж. Триссино также считает, что помимо действий и характеров людей предметами подражания могут быть всякого рода вещи, как это происходит у Гесиода, в «Георгиках» Вергилия, в одах Пиндара и Горация. В конечном итоге объектом подражания становится природа в целом. В трактате «Discorso dell'arte, della natura, e di Dio» (ок. 1550) Спероне Сперони рассматривает вопрос о подражании в широком философском контексте. По его мнению, искусство подражает природе так же, как Природа в плане действия подражает Богу. Хотя искусство стремится походить на природу максимально возможным образом, полное сходство недостижимо.

Такое расширительное понимание объекта подражания очень часто сочеталось с неоплатоническими оттенками в теории *imitatio*. Джироламо Фракасторо («Naugerius sive de poetica dialogus», 1540?) строит на концепции подражания настоящую апологию поэзии. Поэт подражает всем вещам, существующим в природе, при помощи языка представляя их в превосходной, высшей форме. Фактически объектом подражания становится не материальный объект, а Идея, и поэт в своем творчестве раскрывает существо и необходимую природу вещей. Следовательно, поэтический способ выражения – это не внешнее украшательство, а поиск и открытие совершенства и красоты в вещах. Таким образом, поэт прозревает своего рода высшую истину, план существования, закрытый для других людей.

В то же время сохраняли актуальность платоновские идеи о вторичности поэтического подражания. А. Сеньи предлагает в лекциях, прочитанных во Флорентийской академии, подробное рассмотрение этого вопроса. В наиболее широком смысле слова подражать означает создавать некоторый объект (идол, образ,

фантазм), напоминающий другой, выступающий в роли образца (*esempio*) для первого. Весь мир, в сущности, строится на подражании: Бог подражает себе в человеке, природа есть подражание миру Идей, искусство подражает природе, люди подражают друг другу. Таким образом, литература как акт подражания вписывается в более широкий контекст. Однако она связана с подражанием совершенно особого рода, объектами которого являются не действительно существующие явления (как, например, у истории, науки или изящных искусств), а «ложные», хотя и особого рода: не будучи истинными сами по себе, они, тем не менее, производят впечатление таковых. Итальянцы называют их «*favola*», римляне «*fabula*», греки – «*mithologica*». При этом ложным является и дискурс, посредством которого осуществляется поэтическое подражание: «Из этих двух видов речи ни к поэтическому подражанию, ни к поэзии не относится тот, что является истинным, рассказывает истину о вещах, как они на самом деле были сделаны, возникли или каковы они есть, он свойственен истории или различным наукам. Другой остается на долю поэтического подражания и поэзии, т.е. созданию идолов посредством ложной речи и фавулы. Можно сказать, что поэтическое подражание – это создание идолов посредством ложной речи и фавулы, и, следовательно, поэзия и есть ложная речь, которая создает идолов, т.е. создает ложные и выдуманнные вещи, похожие на настоящие. И этот тип речи греками называется *mithologica*, нами и римлянам – *favola*»¹⁸. Объектами подражания, утверждает А. Сеньи со ссылкой на Аристотеля, могут быть человеческие действия, характеры, страсти и мысли, а также боги (со ссылкой на Платона), поэтому он останавливается на достаточно расплывчатом «*cose umane et divine*».

Еще более отчетливое разделение «ложного» и «истинного» подражания имеется в трактате Томмазо Корреа «*De antiquitate, dignitateque poesis & poetarum differentia*» (1586). «Подражание истинное и точное, которое воспроизводит любую вещь точно такой, как она есть, и другое притворное и вымышленное, которое каждую вещь выражает не так, как та есть, но так, как она представляется или может представляться многим. Отсюда существует одна форма поэзии, которая опирается на мнения о настоящих вещах и создает подобие, очень к ним близкое, тем самым будучи полностью приспособлена к передаче истины. Вторая форма, сле-

дующая только тому, что кажется и представляется существующим, создает не истинное подобие, а своего рода симуляцию подобия, и тем самым приспособлена для удовольствия. Первая ничего не изменяет подражанием, вторая <...> совершенно изменяет чувства людей и природу вещей, поскольку передает их подражанием не такими, как они действительно есть, но такими, какими они могут казаться, поскольку это всего лишь общий набросок, а не точное знание о вещах»¹⁹.

Пять из восьми глав трактата Дж. Пьетро Каприано «*Della vera poetica*» (1555) занимает теория подражания, которое автор определяет как «изображение некоторых вещей через их внешний вид; не правды, поскольку видимость правды не есть подражание, но того, что выдуманно и скопировано»²⁰. Подражать можно фактически всему сущему, но объекты подражания подразделяются на классы: во-первых, это вещи, воспринимаемые интеллектом и чувствами, во-вторых, это объекты этического плана, к которым относятся человеческие действия, и объекты природные, к которым относится все остальное. Но в любом случае ни один из этих объектов не может быть реальным или изображен как реальный. Подражание всегда предполагает *fittione*, т.е. «нахождение или конструирование какой-либо вещи, про которую известно, что она никогда таковой не была или никогда так не происходила»²¹. *Imitatione* и *fittione* не равны между собой, первая относится к процессу репрезентации, а вторая к выбору соответствующих (нереальных или изображенных как нереальные) объектов для нее. В другом месте Каприано дает еще более четкую формулировку: «Настоящие поэты создают свою поэзию из ничего» («*Li veri poeti debbono di nulla fingere la lor' poesia*»).

Дж. Маццони в трактате «*Della difesa della Comedia di Dante*» (1587) дает несколько иное представление о подражании. Для начала он указывает на существование подражательных искусств, т.е. таких, результатом которых становится образ («*l'Idolo*»), т.е. объект, не имеющий никакой другой цели (целевой причины), кроме как представлять нечто, походить на него («*un'oggetto, che non ha altro fine nel suo artificio, che di rappresentare, e di rassomigliare*»). Этот образ создается в результате проявлений фантазии, интеллекта (постольку, поскольку в этот процесс вовлекается операция отбора) и воли. Подобно Т. Корреа, Дж. Маццони считает, что суще-

ствует такое подражание, которое воспроизводит вещи как они есть, но, в отличие от последнего, считает это свойством хорошей поэзии, а отклонение от этого принципа – поэтическим дефектом. Но все же рассказ о событиях, которые не имели места в реальности, можно считать истинным подражанием, поскольку правдоподобное есть, по сути дела, подражание истине. На этом примере хорошо видно, как платоновская и аристотелевская концепции подражания перетекали друг в друга, создавая новые коннотации друг для друга.

* * *

Наиболее узким значением слова *imitatio* было восходящее к известному платоновскому разграничению видов поэтического дискурса определение подражания как «речи от лица другого человека», т.е. драматический модус. Узость этого значения была очевидна многим теоретикам, однако именно это определение во многом являлось отправной точкой для споров о том, что является поэзией, а что нет. Так, упомянутый выше Дж. Маццони пришел к компромиссному решению: драматическая форма является высшей разновидностью подражания, однако существуют и другие. В том случае, если поэт «говорит от себя», он в этот момент подражает, но в более слабой степени, чем в драматических произведениях.

Категория стала камнем преткновения в вопросе о том, включать ли в поэзию лирический род, в частности творения Петрарки. Этот сравнительно частный вопрос имеет своей подоплекой важнейшую проблему: является ли подражание родовой категорией (*genus*) по отношению к поэзии или – несколько иначе – ее дифференциальной (сущностной) характеристикой. Положительный ответ на этот вопрос был в XVI в. далеко не безусловным. Например, Антонио Поссевино отрицал, что единственным различительным свойством поэзии является подражание, он ставил его в один ряд с ритмом, использованием фигур и божественным вдохновением.

Наиболее известным критиком теории, что *imitatio* – это *genus* поэзии, был Ф. Патрици, известный философ-неоплатоник, опубликовавший в 1586 г. «*La deca disputata*» – один из томов своего незаконченного поэтологического трактата, по большей части посвященный критике этой категории. Патрици находит у Аристо-

теля шесть значений слова «подражание» (два заимствованы из «Риторики», четыре – из «Поэтики», при этом для истолкования нескольких из них привлекаются тексты Платона) и утверждает, что ни одно из них не позволяет определить поэзию в целом. Если поэзия – это подражание, поскольку слова являются подражанием («Риторика», III, XI, 8), тогда все виды дискурса были бы поэзией. Если подражание означает «*enargia*» или живое описание, тогда лишь часть поэзии содержит подражание, которое, в свою очередь, можно найти в истории и ораторском дискурсе. Если подражание означает «*favola*» – сюжет, миф, басню, тогда каждое поэтическое произведение будет «*favola*», а каждая «*favola*» – поэтическим произведением. Однако древние создавали множество «*favole*», которые не были поэзией, поскольку были написаны в прозе, и, кроме того, многие авторитеты тщательно разграничивали мифологию и поэзию. Если подражание означает драматическое представление, как в комедии или трагедии (Поэтика, 1449b24), тогда не могло бы существовать ни эпоса, ни дифирамбов, а комедии и диалоги в прозе входили бы в поэзию. Если подражание имеется в эпосе и дифирамбе (1447a13), то Аристотель противоречит сам себе, говоря, что многие эпические поэты подражают крайне мало, поскольку говорят в основном от своего имени, а подражание заключается в том, чтобы говорить от лица другого человека (1460a5). Если подражание включает кифаристику, авлетику, свирельное и сценическое искусства, т.е. энкомии, гимны, поношения и номы, тогда оно не поэзия вовсе, поскольку это не разновидности поэзии. Таким образом, заключает Патрици, ни одно из шести значений слова «подражание» не может составить род для поэзии²².

Очевидно, что аргументация Патрици построена на подмене понятий и использовании многозначного слова вне исходного контекста. Но это не является свидетельством его личного недостаточного владения методами логического рассуждения. У других авторов понимание, что существует по меньшей мере два или более значения слова «*imitatio*», также не исключало ситуации, когда они использовались в одном и том же трактате без каких-либо разграничений, и оба смысла постоянно перетекали друг в друга. В «Лекциях о поэтике» Бенедетто Варки сначала речь идет о том, что поэзия подражает действиям, страстям, этическим характеристам людей. Несколькими страницами далее он утверждает безусловную необ-

ходимость для авторов «использовать подражание», т.е. в своих собственных сочинениях подражать сочинениям хороших поэтов. И прямо вслед за этим говорит о повествовательном, драматическом и смешанном видах подражания, его предмете, способе и средствах, а также указывает, что, по Аристотелю, подражание, а не стих отличает поэзию от не-поэзии.

При обсуждении «Неистового Орландо» в трактате «I romanzi» (1554) Дж. Б. Пинья использует термин «подражание» в трех различных смыслах. С одной стороны, поэма Ариосто представляет собой подражание Гомеру и Вергилию. С другой стороны, мы имеем подражание, поскольку люди в ней изображаются такими, какими они должны быть, с помощью повествования или диалога. При этом термин может использоваться в «строго аристотелевском» смысле: «Фабула – это подражание действию», а может переводиться в значительно более теоретический план, предполагающий более широкий охват предметов, но более жесткие требования к результату: «Подражать – это использовать правдоподобное согласно форме, которая наилучшим образом подобает выбранному предмету»²³. Кроме того, диалог сам по себе представляет разновидность подражания в том смысле, в каком его использует Платон, разграничивая этот вид дискурса с нарративом. При этом Пинья не пытается даже разграничить данные три или четыре значения слова «подражание», и в каждом случае читатель должен понимать его смысл из контекста.

В трактате Карло Сигонио «De dialogo» (1562) мы также встречаемся с несколькими значениями термина: традиционным риторическим подражанием образцам, платоновским подражанием как драматической манерой изложения и третьим – сравнительно близким к аристотелевскому. Сигонио считает *imitatio* родовым понятием (*genus*) для поэзии, ораторского искусства и диалога, а также истории и эпистолярного творчества. Таким образом, подражание возникает всегда, когда речь идет об изображении людей и их действий средствами языка.

Аристотелевское *imitatio* приравнивалось рядом авторов к риторической категории *inventio*. Как правило, это происходит в трактатах, опирающихся в рассмотрении поэтологических вопросов на Цицероновскую традицию, как, например, «Диалог о поэтическом нахождении» (1554) Алессандро Лионарди. В таких трудах

значение этого термина отличается наибольшей нестабильностью и непроработанностью. Например, тот же Лионарди приравнивает друг к другу «imitatione» и «favola». При некоторой запутанности идей Лионарди, тем не менее, вырисовывается следующая картина: подражание – это присущий поэзии вид *inventio*, предметом которого являются не имевшие места в действительности истории («favole»). Однако поэт не должен чрезмерно увлекаться фантазированием, по возможности ему следует держаться ближе к правде, а там, где это невозможно, заменять ее правдоподобным. Бенедетто Грассо в «*Oratione contra gli Terentiani*» также приравнивает *imitatio* к *inventio*, понимаемому в «риторическом» смысле – как заимствование у других поэтов. И в этом случае мы опять наблюдаем механизм слияния двух противоположных значений слова «подражание».

Однако «неразличение» различных смыслов термина «imitatio» иногда приобретало содержательный характер, приводя к формированию концепции нового типа. Подражание природе и подражание античным авторам слились практически в единое целое в теории Юлия Цезаря Скалигера («*Poetices libri septem*», 1561). Ключевое место в его доктрине занимает, как известно, оппозиция *res/verba*, при этом слова соотносятся с вещами именно в процессе подражания, слово в поэзии подражает вещи подобно тому, как в природе вещь подражает Идее вещи. «Вещи пребывают в природе, в ее же лоне изучаются и из нее извлекаются, чтобы быть представленными перед глазами человека»²⁴. Но для того чтобы сделать это наилучшим способом, следует «искать примеры у того, кто единственный достоин имени поэта» (*petenda sunt exempla ab eo, Qui solus Poetae nomine dignus est*), т.е. Вергилия, в «чьих божественных поэмах мы выявляем различные типы людей» (*cuius diuino Poemate statuemus varia genera personarum*).

Аналогичные взгляды, хотя и менее проработанные с философской точки зрения, встречаются и у других авторов. Спероне Сперони в небольшом фрагменте «*Dialogo sopra Verglio*» (с. 1564) предлагает следующую теорию: природа является первичным объектом подражания, и такие произведения, как Илиада или Одиссея, подражают именно ей. Но затем они и сами становятся объектами подражания. Сперони вносит интересный нюанс в теорию подражания образцовым моделям – оно может быть двух видов: в первом

случае философ может подражать им в своем «искусстве» (имеется в виду, видимо, поэтика как «искусство поэзии»), как это делал Аристотель в своем трактате, во втором один поэт подражает другому, как это делал Вергилий в «Энеиде». Первый вариант намного менее достоин похвалы, поскольку только второй производит «истинный поэтический эффект», в то время как Аристотель не способен сам заниматься тем, чему учит. Поэтому поэт для достижения совершенства должен больше времени посвящать изучению творчества других авторов – своих моделей – и не особенно заботиться о правилах, изложенных в поэтологических трактатах. Это позволит ему добиться наилучшего подражания, в наибольшей степени сходного с природой, сходство, судя по всему, определяется общим ощущением от точности передачи сущности предмета.

В целом, «*imitatio*» в ренессансной поэтике был одним из самых многозначных и нагруженных дополнительными коннотациями терминов. Он не только обладал несколькими значениями, но и находился в центре множества теоретических дискуссий. В то же время различные значения слова «подражание» в поэтологическом дискурсе Чинквеченто могли в некоторых случаях смешиваться между собой, что приводило как к логическим ошибкам в процессе рассуждения, так и к созданию новых и оригинальных теоретических концепций.

¹ *Partenio B.* Dell'imitazion poetica. Libro primo. – Roma: Biblioteca Italiana, 2003. – Mode of access: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000990/bibit000990.xml> (Электронное издание трактата воспроизводится по: Partenio B. Dell'imitazion poetica. Libro primo // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. di Weinberg B. – Roma [etc]: Laterza, 1970–1974.)

² *Petrarca F.* Epystole familiares. – XXII, 2. – Mode of access: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000255/bibit000255.xml> (Электронное издание воспроизводится по: Petrarca F. Opera omnia / Ed. di Stoppelli P. – Roma: Lexis progetti editoriali, 1997.)

³ Ibid. – XXIII, 19.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ *Pigman G.W.* Barzizza's Treatise on imitation // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. – Genève, 1982. – T. 44. – P. 341–52.

⁷ *Prosatori latini del Quattrocento.* – Milano; Napoli, 1952. – P. 902–904.

⁸ Ibid.

- ⁹ Ibid. – P. 906.
- ¹⁰ Ibid. – P. 908.
- ¹¹ Ricci B. De imitatione // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. – Bari, 1970. – Vol. 1. – P. 432.
- ¹² Ibid. – P. 434.
- ¹³ Weinberg B. A history of literary criticism in the Italian Renaissance. – Chicago; London, 1961. – P. 146.
- ¹⁴ Delminio C.G. Della imitazione // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. – Bari, 1970. – Vol. 1. – P. 176.
- ¹⁵ Цит. по: Weinberg B. Op. cit. – P. 956.
- ¹⁶ Цит. по: Weinberg B. Op. cit. – P. 1042.
- ¹⁷ Ceruti F. De re poetica libellus incerti auctoris. – München, 1968. – P. 18.
- ¹⁸ Segni A. Lezioni intorno alla poesia // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. – Bari, 1972. – Vol. 3. – P. 28.
- ¹⁹ Цит. по: Weinberg B. Op. cit. – P. 321.
- ²⁰ Capriano G.P. Della vera poetica. – Roma: Biblioteca italiana, 2003. – Mode of access: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000130/bibit000130.xml> (Электронное издание трактата воспроизводится по: Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. – Bari, 1972. – Vol. 2.)
- ²¹ Ibid.
- ²² Patrizi F. Della poetica. – Firenze, 1969–1971. – Vol. 1. – P. 74.
- ²³ Pigna G.B. I romanzi. – Bologna, 1997. – P. 25.
- ²⁴ Scaliger I.C. Poetices libri septem. – Stuttgart, 1987. – P. 83.

Н.Т. Пахсарьян

ПОНЯТИЕ «ПРАВДОПОДОБИЕ» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭТИКЕ

Первые суждения о правдоподобии (фр. «vraisemblance») возникли в Античности. Аристотель определял правдоподобие как «то, что кажется правильным всем или большинству людей или мудрым – всем или большинству из них или самым известным и славным»¹. В «Поэтике» он указывал на различие между историком и поэтом, видя его в том, что первый «рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти», о «возможном по вероятности или необходимости», т.е. о правдоподобном².

В ренессансных поэтиках, опирающихся на аристотелевскую теорию искусства, постепенно усиливается внимание к правдоподобию. Ю.Ц. Скалигер, указывая, что «принадлежащее природе должно изображаться правдоподобно», отделяет правдоподобное как вероятное от невероятного, «как творения какого-то бога», т.е. сверхъестественного³. Л. Кастельветро подчеркивает зависимость и подчиненность правдоподобного истинному, поскольку «по природе своей истинное предшествует правдоподобному»: «История, излагая то, что произошло на самом деле, не следует ни за правдоподобием, ни за необходимостью, но только за истиной, а поэзия, излагая то, что могло произойти, следует, дабы установить возможное, за правдоподобием или за необходимостью, ибо не может следовать за истиной»⁴. Т. Тассо, со своей стороны, не смешивая правдоподобное и истинное, отделяет правдоподобное от ложного: «Поэт... основывается на каком-либо достоверном факте и рассматривает его как правдоподобный, и тогда его материей является правдоподобное, могущее быть и истинным и ложным, но чаще всего это правдоподобное все же истинное и неразумно считать его

ложным...», «ведь только то, что действительно возможно, может быть правдоподобным»⁵. Он видит в правдоподобном «не один из многих способов отделать и приукрасить поэму, но ее внутреннее свойство», указывая, что чудесное также должно подчиняться правдоподобию.

Наиболее интенсивно обсуждается понятие правдоподобия во французских поэтиках XVII в. Ж. Шаплен в предисловии к поэме Дж. Марино «Адонис» (1623) акцентирует внимание на воздействии правдоподобия на зрителя и читателя: только оно может внушить доверие к представлению или повествованию, создать эмпатию, а значит, дать урок морали. Правдоподобие оказывает воздействие на воображение, читатель «попадает в плен и тем самым дает себя увлечь к цели, поставленной поэтом». В «Обосновании правила двадцати четырех часов и опровержении возражений» (1630) критик утверждает: «Основная цель всякого сценического представления – волновать зрителя силой и наглядностью», для него очевидно, что, «не будучи основанной на правдоподобию», эта цель не будет достигнута. Однако не только наставление, но и «удовольствие... создается порядком и правдоподобием»⁶. Во «Мнении Французской академии по поводу трагикомедии “Сид”» (1637) Ж. Шаплен уточняет, что Аристотель «признавал только два вида правдоподобного – обыденное и необыкновенное. Под обыденным понимается то, что обычно случается с людьми в соответствии с их званием, возрастом, нравом и страстями... К необыкновенному относится все то, что случается редко и как бы вопреки обыденному правдоподобию»⁷. Критик видит причину предпочтения поэзией правдоподобия, а не правды, в том, что, «имея своей целью полезное удовольствие, искусства сии гораздо легче достигают этой цели при помощи правдоподобного, коему люди противятся не столь сильно, как правде, которая ведь может оказаться весьма необыкновенной и невероятной, так что, даже будучи принята на веру, она никого не убедит»⁸.

В предисловии к роману М. де Скюдери «Ибрагим, или Великий паша» (1641) правдоподобие понимается как точное воспроизведение пространственно-временных параметров изображаемой эпохи: такое «правдоподобие гарантирует привлечение читателя игрой соблазна и подобия». Если нет «смешения лжи и правды», то это «не оставляет впечатления и не доставляет удовольствия»⁹.

Ф. д'Обиньяк в «Практике театра» (1657), определяя правдоподобие, также обращается к проблеме воздействия драматического представления на зрителя: автор трагедии «заботится ...исключительно о том, чтобы соблюсти правдоподобие и представить все поступки, речи и события так, как если бы эта история произошла в действительности. Он согласует высказывания с характером, время с местом, последующее с предыдущим; он следует природе вещей, стараясь не противоречить их состоянию, порядку, взаимодействию и свойствам, – словом, руководствуется только правдоподобием и отвергает все, что лишено его черт»¹⁰. Во второй главе трактата, «О правдоподобию», автор провозглашает правдоподобие «основанием любой театральной пьесы», «сущностью драматической поэмы»¹¹. Предметом изображения в театре не может быть, считает Ф. д'Обиньяк, ни подлинное, ни возможное: «Остается только **правдоподобное**: лишь оно может дать драматической поэме разумное основание, развитие и завершение»¹². Однако «театральное правдоподобие не требует изображения лишь того, что случается в обычной человеческой жизни, но охватывает и **чудесное**, благодаря чему события становятся особенно возвышенными, так как, будучи непредвиденными, они все же выглядят правдоподобными»¹³.

Р. Рапен в «Размышлениях о “Поэтике” Аристотеля и о произведениях древних и новых поэтов» (1674) замечает: «Помимо того, что правдоподобие служит приданию достоверности поэтическим вымыслам, оно также помогает придать совершенство тем вещам, о которых говорит поэт; этого не могла бы сделать правда, иначе правдоподобие свелось бы только к копированию». Правда и правдоподобие четко противопоставлены: «Правда делает вещи лишь такими, какие они есть, а правдоподобие – такими, какими они должны быть. Правда почти всегда ущербна в силу того, что она создается смесью частных обстоятельств. [...] Образцы и модели следует искать в правдоподобию и в универсальных свойствах вещей: туда не проникает ничего материального и частного, что могло бы их испортить»¹⁴. О том, что «правда может не всегда быть правдоподобной» (Песнь III, стих 48), пишет Н. Буало в «Поэтическом искусстве» (1674).

Эстетика XVIII в. внесла определенные нюансы в понимание правдоподобия. Ж.-Б. Дюбо в «Критических размышлениях о

поэзии и живописи» (1719) считает соблюдение правдоподобия «самым важным делом при подготовке к созданию поэмы или картины»: «Люди неспособны увлечься описанием события, которое кажется им решительно невозможным»¹⁵. По его мнению, «невозможное ни при каких обстоятельствах не имеет права называться правдоподобным»¹⁶, но при этом отказывается провести четкую границу между правдоподобным и чудесным, признавая эту задачу чрезмерно трудной: «Ведь, с одной стороны, человека почти невозможно тронуть совершенно неправдоподобными событиями, но с другой – слишком уж правдоподобные события, потерявшие оттенок чудесного, тоже не могут привлечь его внимания. То же самое верно не только по отношению к событиям, но и к чувствам. Те чувства, в которых нет ничего необычайного, которые не отличаются ни благородством, ни возвышенностью, те мысли, которые не блещут точностью и ясностью, кажутся нам плоскими»¹⁷. Критик приходит к выводу, что «невозможно дать исчерпывающее наставление в трудном искусстве чудесного с правдоподобным» и это искусство достигается лишь теми, «кто родился Поэтом, и притом великим»¹⁸.

Кроме того, Дюбо выделяет два вида правдоподобия в живописи и поэзии: «правдоподобие поэтическое и правдоподобие механическое»¹⁹. Механическое правдоподобие Дюбо понимает как «соблюдение законов освещения, существующих в Природе», «сохранение пропорций тел и соразмерности сил, которыми они могут обладать», а поэтическое правдоподобие – как «придание персонажам тех страстей, которые могут быть им присущи в силу их возраста, достоинства, темперамента, а также согласно той степени участия, которое они принимают в действии»²⁰.

Ш. Баттё отождествляет правдоподобие с понятием прекрасной природы: «Когда Мольер захотел изобразить мизантропию, он не стал искать в Париже некий оригинал, копией которого стала бы его пьеса: тогда он написал бы отдельную историю, определенный портрет и лишь наполовину выполнил бы свою задачу. Но он собрал все черты меланхолического нрава, которые заметил у людей, добавил все то, что его гений помог ему обнаружить в подобном жанре; из всех этих черт, сближенных и соединенных, он создал уникальный характер, воспроизводящий не правду, а правдоподобие»²¹.

Во «Французской поэтике» Ш.Ф. Мармонтеля (1763) соотношению правдоподобия и чудесного посвящена 10 глава. «Цель, которую ставит перед собой художественный вымысел, – пишет автор трактата, – убедить, а убедить можно только похожестью на то, чему мы подражаем. Следовательно, правдоподобие состоит в способе притворства, подходящем к нашей манере восприятия»²². Он полагает, что в случае, когда «поэт лишь напоминает нам о том, что мы видим вокруг..., сходства довольно для иллюзии», когда же художественный вымысел представляет такое событие, примеров которого нельзя найти в действительности, которое изображает «идеальную правду», «поэт должен употребить все свое мастерство, чтобы придать вымыслу правдивые краски»²³. Правдоподобие при изображении чудесного возникает тогда, полагает Мармонтель, когда поэт обладает «искусством следовать за связью наших идей и соблюдать их соотношение»²⁴. В статье «Иллюзия» в Энциклопедии Дидро и Даламбера Мармонтель утверждает: «В подражательных искусствах правда – это ничто, а правдоподобие – все; мы не только не требуем от них реальности, но и не желаем точного сходства»²⁵. Утверждая, что ни «Мизантроп», ни «Скупой», ни «Тартюф» Мольера не были точными копиями, он, тем не менее, задается вопросом, «насколько изображение должно быть улучшено, чтобы не разрушить правдоподобие и не разрушить иллюзию? Это в большой мере зависит от мнений, привычек, идей, которые считаются вероятными, и правил, меняющихся в зависимости от места и времени. Сама правда не всегда бывает правдоподобной; а если она не широко известна, то не будет признана, если в ней нет правдоподобия. В вещах обычных легко достичь правдоподобия; но необычное и чудесное труднее всего воплотить в искусстве»²⁶.

Вольтер в своих эстетических работах не обращается специально к термину «правдоподобие». В «Рассуждении г. Дюмолара, члена многих академий, о главных трагедиях на сюжет “Электры”, написанных в древности и в Новое время, а в особенности об “Электре” Софокла» (1750), он оценивает сюжет собственной трагедии «Орест» как «простой и правдоподобный»²⁷, а в «Рассуждении переводчика об “Ираклии” Кальдерона» (1764), сравнивая две пьесы на исторический сюжет – Кальдерона и Шекспира, оценивает «Ираклия» как «роман менее правдоподобный, чем сказки

из «Тысячи и одной ночи»²⁸, а «Юлия Цезаря» Шекспира – как «живую картину римской истории», «неизменно правдивую, а иногда и возвышенную»²⁹. Правдивость и правдоподобие у Вольтера теряют антиномичность, присущую этим категориям в XVII в., поэтому он способен оценить гений Шекспира, но не принимает Кальдерона, у которого, по его мнению, «почти нигде нет ни правдивости, ни правдоподобия, ни естественности»³⁰.

Д. Дидро останавливается в своих эстетических рассуждениях, прежде всего, на парадоксах правдоподобия, сближающегося в своем содержании с «естественным», и также чаще использует понятия «естественного», «правдивого», «похожести» («ressemblance»), чем «правдоподобия». В предисловии к новелле «Два друга из Бурдона» (1773) он, размышляя о жанре «conte» (фантастической повести, повести-сказки), утверждает, что в нем «очарование формы всегда компенсирует... неправдоподобие содержания». Автор «conte» хочет заинтересовать, растрогать, взволновать и т.п., а этого невозможно достичь без красноречия, полагает критик. Красноречие, в свою очередь, – источник обмана, поэтому сочинителю приходится насыщать свое повествование такими «достоверными деталями, простыми и естественными чертами... чтобы вы сказали сами себе: «Это же правда, такие вещи не выдумывают»³¹.

В «Драматическом словаре» (1776) в анонимной статье «Правда и правдоподобие» дано следующее определение: «Правда – это все, что есть; правдоподобие – то, что, по нашему суждению, может быть, а мы выносим свои суждения исходя из нашего повседневного опыта. [...] Будучи не без основания не уверенными в бесконечных возможностях вещей, мы принимаем за возможное то, что наблюдаем часто»³².

Уступив в эстетике XIX в. понятию «художественной правды», правдоподобие либо не обсуждается вовсе, либо становится ее синонимом (ср. споры в прессе о правдоподобии или неправдоподобии образа Жана Вальжана в романе В. Гюго «Отверженные»). В XX в. правдоподобие осмысляется как категория теоретической поэтики в работах Ж. Женетта: здесь автор предпринимает попытку соединить правдоподобие в классицистическом понимании с правдоподобием в поэтике Бальзака, Стендаля, Флобера и делает вывод о существовании трех видов повествования: правдоподобно-

го, или имплицитно мотивированного; мотивированного; произвольного³³.

-
- ¹ *Аристотель*. Топика – I, 1, 100б, 36–39.
- ² *Аристотель*. Поэтика – 8, 9, 25.
- ³ *Скалигер Ю.Ц.* Поэтика – кн. 3, гл. IV.
- ⁴ *Кастельветро Л.* «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная – раздел III, подраздел VII.
- ⁵ *Тассо Т.* «Рассуждения о героической поэме» – кн. 2.
- ⁶ *Шаплен Ж.* Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М., 1980. – С. 268; 271.
- ⁷ *Шаплен Ж.* Мнение Французской академии по поводу трагикомедии «Сид» // Там же. – С. 278.
- ⁸ Там же. – С. 279.
- ⁹ *Scudéry M. de.* Ibrahim ou l'illustre Bassa. – P., 1641. – Vol. 1. Introduction non paguinée.
- ¹⁰ *Д'Обиньяк Ф.* Практика театра // Литературные манифесты. – С. 326.
- ¹¹ Там же. – С. 337.
- ¹² Там же. – С. 338.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ *Rapin P.* Réflexions sur la poétique // Rapin. Oeuvres. Amsterdam, 1709. – V. II. – P. 115–116.
- ¹⁵ *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о живописи и поэзии. – М.: Искусство, 1976. – С. 145.
- ¹⁶ Там же. – С. 146.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же. – С. 154.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ *Vatteux.* Les Beaux Arts réduits à un meme principe. – P., 1746, livre I, chap. 3. – P. 92.
- ²² *Marmontel J.-F.* Poétique française. – P., 1763. – P. 374.
- ²³ Ibid. – P. 374–375.
- ²⁴ Ibid. – P. 375.
- ²⁵ *Marmontel.* Illusion // La mimésis. – P., 2002. – P. 129.
- ²⁶ Ibid. – P. 132.
- ²⁷ *Вольтер.* Эстетика. – М., 1974. – С. 145.
- ²⁸ Там же. – С. 170.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ *Diderot.* L'imperfection du vrai // La mimésis. – P., 2002. – P. 188–189.
- ³² Le Vrai et le Vraisemblable // Dictionnaire dramatique. – P., Т. III, P. 403.
- ³³ *Женетт Ж.* Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т. 1. – С. 321.

А.Е. Махов

**ФОРМИРОВАНИЕ ТЕОРИИ ЛИРИКИ
КАК ЛИТЕРАТУРНОГО РОДА
(К ВОПРОСУ О РОЛИ МУЗЫКАЛЬНЫХ АНАЛОГИЙ
В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ)**

Поэтологические определения нередко основаны на аналогиях с другими искусствами: достаточно напомнить горацевскую формулу *ut pictura poesis* (*Ars poetica*, 361), под влиянием которой в поэтологии XVII – первой половины XVIII в. чрезвычайное распространение получает мысль, что поэзия – некая словесная живопись: по утверждению Иоганна Петера Титца, создает «говорящие картины» (*redende Gemählde*)¹; согласно Иоганну Якобу Бодмеру, поэт – «живописец» (*Mahler*), который умеет рисовать и внутреннее, «ибо поэт не довольствуется описанием внешнего, но описывает и то, что скрыто в душе, что приводит ее в движение...»².

Однако уже во второй половине XVII в. в поэтологических текстах рядом с вариациями на тему топоса *ut pictura poesis* начинает появляться другой мотив, который, перифразируя Горация, можно было бы назвать *ut musica poesis*: поэзия – «как живопись»; но она же и «как музыка». Некоторое время оба мотива благополучно соседствуют, например, в поэтике Зигмунда фон Биркена, который, с одной стороны, видит в поэте «художника», рисующего «карандашом разума» при помощи «слов-красок», а с другой – неожиданно сближает поэзию с музыкой: «Поэзия – это немая музыка, и музыка – немая поэзия» («*die Poeterey ist eine stumme Musik, und die Musik ist eine stumme Poeterey*»)³. То же вполне идилическое сосуществование живописной и музыкальной аналогии – у Кристиана Фридриха Вайхманна, автора предисловия к первой

части поэтического сборника «Земное наслаждение в Боге» Б.Г. Брокеса (1721): совершенство стихотворения, по его мнению, невозможно без «постоянной гармонии (Einträchtigkeit) живописи и музыки»; именно Брокес, согласно Вайхманну, показал, «сколь великим может быть объединенное действие этих искусств в поэзии»⁴.

С давних времен поэзия нередко понималась как синтез прочих искусств, средоточие их достоинств; но если Данте в начале XIV в. видел в поэзии соединение «риторики и музыки»⁵, если Колуччо Салутати на рубеже XIV и XV вв. ухитряется соединить в поэзии достоинства всех семи свободных искусств⁶, то теперь, в поэтологии XVII – первой половины XVIII в., «формула поэзии» принимает новый вид: она «состоит» теперь из лучших свойств живописи и музыки.

К середине XVIII в. равновесие между двумя аналогиями нарушается. В поэтологических рассуждениях появляется тенденция, которую Кэвин Бэрри назвал «антипикториализмом»⁷: некоторые предромантически настроенные авторы стали воспринимать живопись как ограниченное, неповоротливое, статичное искусство, неспособное передать все богатство состояний природы и настроений души. Весьма своеобразную мотивировку «антипикториализм» нашел у Кристофера Смарта в пассаже из поэмы «Jubilate Agno»: «...Живопись – род идолопоклонничества, хотя и не такой грубый, как скульптура. Ибо нехорошо смотреть с вожделением на всякое мертвое творение. Ибо когда так делается, что-то убывает в духе и переходит из жизни в смерть»⁸. Если в пластических искусствах усматривается нечто неподвижное и «мертвое», то в музыке теперь, напротив, подчеркивается ее гибкая живая изменчивость («одна из обязательных функций» музыки – «постоянно варьировать свои модификации», – пишет Мишель Шабанон⁹), позволяющая в точности передавать все оттенки человеческой души: «в зеркале звуков человеческое сердце узнает себя» (В. Вакенродер)¹⁰. Итак, поэзия – уже не «живопись плюс музыка», но музыка и только музыка. Этот поворот нашел итоговое выражение в знаменитом определении Иоганна Готфрида Гердера, без сомнения, полемически направленном против тех, кто продолжал видеть в поэте «живописца»: «Поэзия – нечто большее, чем немые живопись и

скульптура, и нечто совсем иное, чем обе они; она речь, она музыка души»¹¹.

Именно в этот период лирика входит в состав литературных родов, вследствие чего формируется та родовая триада, которая фигурирует и в современных учебниках по теории литературы: лирика, драма, эпос. Ниже мы попытаемся показать, что процесс выделения лирики в особый род некоторым образом коррелировал с процессом переориентации определений поэзии с живописной на музыкальную аналогию. Но для этого нам сначала придется кратко охарактеризовать то положение вещей, которое существовало в поэтике до начала этих процессов. Как выглядела система родов до появления в ней лирики? И чем представлялась лирика до того, как она стала особым литературным родом?

Те первичные «подразделения» форм словесного творчества, которые наметили Платон и Аристотель (о системе родов здесь еще не приходится говорить), были по сути своей бинарными. Аристотель, рассматривая словесность по способу подражания («Поэтика», 1448a), фактически противопоставляет повествование и «показывание» действия и тем самым различает эпос и драму – но едва ли можно увидеть в этом пассаже (в словах о том типе повествования, которое автор ведет «оставаясь собой и не меняясь») определение лирики, что порой пытались сделать некоторые переводчики (например, Н. Новосадский) и интерпретаторы¹². Платон («Государство», III, 392d–394d), разделяя произведения по критерию носителя речи (поэт говорит сам – в дифирамбе; приводит чужие речи – в драме; соединяет то и другое – в эпосе), тем самым, казалось бы, оказывается ближе, чем Аристотель, к нововременной триаде родов. Однако и Платон, и Аристотель, в сущности, опираются на противопоставление пары критериев: рассказ – показ у Аристотеля; речь от себя – речь от другого лица у Платона. При таком, бинарном, подходе «третий род», лишенный собственного признака, был обречен оставаться лишь смешением признаков первых двух родов.

Европейская поэтика вплоть до XVIII в. остается в рамках этого бинаризма, выделяя третий род как «смешанный» – т.е. сочетающий признаки двух других родов: триада существовала, но в ее основе лежал принцип противопоставления двух признаков. При этом, как правило, постулировался общий для всех трех родов принцип – подражание (*imitatio*). Диомед в «Искусстве граммати-

ки» создает оказавшую значительное влияние на последующие поэтики трехчастную схему, которая выглядит следующим образом. Первый род – «активный или подражательный, который греки называют драматическим или миметическим» («*activum est vel imitativum, quod Graeci dramaticon vel mimeticon dicunt*»). В нем «герои действуют сами, без реплик поэта» («*personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione*»). Второй род – «повествовательный или излагающий, который греки называют экзегетическим или апангелтическим» («*enarrativum vel enuntiativum, quod Graeci exegeticon vel apangelticon dicunt*»). В нем «поэт говорит сам, без реплик иных персон» («*poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione*»). Третий род – «общий или смешанный» («*commune vel mixtum*»). В нем поэт говорит сам и вводятся другие говорящие персоны («*poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur*») ¹³. К первому роду относятся драматические произведения и некоторые эклоги; к третьему – эпосы Гомера и Вергилия. Ко второму роду («поэт говорит сам») Диомед относит вовсе не лирику, но «Георгики» Вергилия и поэму Лукреция, ассоциируя его, таким образом, с дидактической поэзией. То, что мы привыкли называть «лирикой», не упомянуто вовсе.

Эта схема воспроизводится с вариациями на протяжении столетий, вплоть до середины XVIII в. Так, Джованни Триссино в своей «Поэтике» (1529) различает три рода: *narrativum* (элегии, оды, канцоны, сонеты, баллады), *dramaticum* (комедии, трагедии, эклоги), *mixtum* (эпос) ¹⁴. Той же схеме следует и Скалигер, разделяя поэзию на три «модуса» (*modus*): *narratio simplex* (в качестве его примера Скалигер приводит поэму Лукреция), *dialogi*, *mistum* (эпос) ¹⁵.

Лирика отсутствовала в триаде родов, но сам по себе термин «лирика» (*lyrica*) как обозначение особой разновидности поэтических произведений существовал издавна. Скалигер посвящает лирике раздел своей «Поэтики» (не выделяя ее как род). Он говорит здесь, в частности, о множестве разновидностей «лирики» (*Lyricorum genera multa*) и дает перечисление предметов лирической поэзии, показывающее, что никакой тематической определенностью лирика, в понимании Скалигера, не обладает: так, посредством оды (один из жанров – *genus* – лирики) «воспевают любовные заботы» (*quibus curas amatorias decantant*); другие жанры лирики

имеют свою цель «в восславлении героев, восхвалении местностей, повествовании о подвигах». Среди предметов лирики – также «веселье, пиры» (*hilaritates, convivia*). Единственное объединяющее начало всех родов лирики – связь с музыкой. Ее «не исполняют без пения и лиры» (*neque enim ea sine cantu atque Lyra pronuntiabant*)¹⁶. Музыка как объединяющий и характеризующий момент лирики у Скалигера понимается чисто внешне: как обязательный элемент исполнения лирики. Такое же понимание лирики присутствует и во многих других поэтиках XVI–XVII вв. Так, Мартин Опиц, выделяя лирику не как род, а как один из жанров (наряду с элегиями, эклогами, гимнами, трагедией, комедией и т.п.), пишет о ней следующее: «Лирика, или стихотворения, которые особенно удобно использовать с музыкой, требуют свободного веселого настроения и часто хотят украситься прекрасными изречениями и поучениями... Они могут описать всё, что может уложиться в короткое стихотворение: любовные похождения, танцы, пиры, прекрасных людей, сады, виноградники, хвалу умеренности, ничтожество смерти и т.п.»¹⁷. Круг тем лирики у Опица обрисован крайне расплывчато, а к сущностным ее определениям относятся, пожалуй, упоминание краткости и опять же – связь с музыкой, трактуемой как внешний момент бытования лирики.

Ту же ситуацию мы обнаруживаем и в английских поэтологических текстах XVII в. Эдуард Филиппс в предисловии к антологии «Театр поэтов» определяет лирику следующим образом: «Лирика состоит из песен и арий о любви или на иные самые нежные и восхитительные темы, в стихах, наиболее пригодных для сочинения музыки, таких, как итальянский сонет, но в особенности канцона и мадригал...»¹⁸. Любопытно, что у Филиппса появляется уже знакомая нам триада – наряду с «Lyric» фигурируют «Dramatic» и «Epic»; однако это не должно нас обманывать: лирика не имеет у Филиппса никакого сущностного определения, ее признаком является лишь внешняя связь с музыкой.

Итак, лирика – стихи, исполняемые с музыкой (Скалигер), либо стихи, наиболее удобные для сочинения музыки (Опиц, Филиппс). К какому же роду следует ее отнести? Здесь мнения теоретиков расходились. Иногда лирику относили к повествовательному роду (*narratio simplex* у Скалигера) – по признаку «говорения от первого лица». Иногда же, как это ни странно, ее помещали в дра-

матический род. Так, Август Бухнер, строивший свою жанрово-родовую теорию на различении авторской и неавторской речи (в эпической поэзии сам поэт выступает повествователем, в драматической «повествуют» персонажи), прикрепляет «Lyrische Oden» к драматическим жанрам, вместе с сатирами и эпиграммами¹⁹. Иоганн Петер Титц различает три рода – способа (Weise) «изготавливать» (verfertigen) словесное произведение: «повествовательный способ (Erzählung-Weise), разговорный способ (Gespräch-Weise, или Dialogetica) или оба способа вместе»; при этом «песни» (Lieder) он помещает в раздел Dialogetica, вместе с сатирами и идиллиями²⁰. Даже в середине XVIII в. такой прогрессивный и почти предромантически настроенный поэтолог, как Иоганн Элиас Шлегель, подразделяет «подражание» на «драматическое» и «историческое» и причисляет к первому, по старой традиции, и лирику – хотя и определяет ее по-новому, как «стихотворения, где поэт выражает свой собственный аффект, т.е. главным образом оды»²¹.

Логика столь странного, с нашей точки зрения, подразделения тем не менее ясна. Если повествование от первого лица в дидактической поэме воспринималось как прямая авторская речь, то повествование от первого лица в «оде» или «песне» таковым не казалось: ведь в этих жанрах автор «подражал» некоему аффекту или душевному состоянию и, следовательно, говоря словами Аристотеля, «становился кем-то иным». Песня или ода воспринимались поэтологами как драматический монолог, как речь некоего «персонажа». В сущности, поэтологи выделяли нарративный род не по принципу «повествования от первого лица», а по принципу речи от лица автора: иначе и «лирика» (оды, песни и т.п.) должна была бы тоже попасть в нарративный род. Однако авторская речь ассоциировалась с высоким жанром дидактической поэмы, но никак не с лирическими жанрами.

Что же должно было произойти, чтобы совершился переход от вышеописанной системы к новой триаде родов? Во-первых, должна была быть устранена внешняя связь лирики с музыкой, заставлявшая воспринимать ее как некий прикладной жанр. Во-вторых, лирика должна была обрести собственный внутренний принцип, который отличил бы ее и от «нарративного», и от драматического родов. Это, в свою очередь, означает, что должен был быть преодолен изначальный бинаризм, оперирующий парами про-

тивоположных признаков (рассказ–показ; авторская–неавторская речь), т.е. все три рода должны были получить какие-то автономные определения, собственные «сущности».

Формирование нового для поэтики представления об автономной «сущности» лирики происходило в тесном взаимодействии с музыкальной эстетикой: фактически на лирику была перенесена модель особой неподражательной, немиметической выразительности, которая была выработана в текстах о музыке. Эта модель, музыкальная по своему происхождению, и стала «сущностью» лирики как рода.

Таким образом, лирика, с одной стороны, избавлялась от музыки как своего внешнего, внесловесного атрибута, а с другой – вновь приходила к ней, но уже как к своей сущности: музыка переставала быть внешним моментом «исполнения» лирики и становилась ее внутренним свойством, укорененным в ее собственно словесной природе. Весь процесс формирования идеи лирики как автономного рода можно описать и как процесс метафоризации музыки – ее превращения из музыки «в буквальном смысле» (совокупности реальных звучаний) в музыкальность как свойство поэтического текста.

Рассмотрим подробнее намеченные выше моменты превращения лирики в автономный род.

1. Отделение лирики от музыки

В первую очередь лирике необходимо было освободиться от внешней связи с музыкой, перестать восприниматься как «стихи для пения». Но функция «стихов для пения» не могла просто исчезнуть: она должна была быть перенесена с лирики на нечто другое. Для этого, в свою очередь, должно было возникнуть представление об особой «поэзии, предназначенной для пения», отличающейся от лирики в целом. Движение в данном направлении мы наблюдаем уже в XVII в. Так, Даниэль Георг Морхоф в «Учении о немецком языке и поэзии» предлагает «использовать в песнях, предназначенных для пения, особо отобранные слова, но не высокие и метафорические обороты речи. Ибо когда слова с музыкой неразличимы и их полное понимание невозможно, то и музыка не обладает силой для движения душ. В ином же случае ода, когда она

не поется, годна к самому возвышенному стилю. (...). Если бы в немецком языке имелась древняя музыкальная просодия, то можно было бы без усилий различать звуки и слова. Но теперь ясность стихотворения должна прийти на помощь неясной музыке»²².

Итак, чтобы «прийти на помощь» неясности музыки, поэзия должна стать еще проще и яснее: она сама должна избавиться от всего неясного. Иначе говоря, музыка требует поэзии особого типа, поэзии стилистически упрощенной.

Нечто подобное, но с оттенком оценочности, пишет и Никола Буало о поэзии либреттиста Филиппа Кино: «Он ...обладал совершенно особым талантом сочинять стихи, подходящие для пения. Но в этих стихах не было ни особой силы, ни особой возвышенности; их слабость, собственно, и делала их пригодными для музыканта, которому они и были обязаны своей славой...»²³.

Однако в полной мере разделение «музыкальной поэзии» и лирики совершилось в середине XVIII в., прежде всего в трактате берлинского композитора Кристиана Готтфрида Краузе «О музыкальной поэзии», где это разделение проведено с замечательной отчетливостью: «Лирическая поэзия не образует единство с нынешней музыкальной поэзией... лирическое стихотворение не всегда является хорошей музыкальной поэзией»²⁴. Ниже Краузе дает этой «музыкальной поэзии» замечательно простое определение: «Есть стихотворения, которые скорее прекрасны, чем трогательно. Стихотворение, предназначенное для пения, должно быть скорее трогательно, чем прекрасно...»²⁵. У Краузе слово «лирика», возможно, впервые сознательно и подчеркнуто освобождено от всякой связи с музыкальным. О смелости этой процедуры косвенным образом может свидетельствовать сравнение с французским сочинением Мельхиора Гримма «Du roème lyrique» (1765), в котором «лирическое» выступает полным синонимом музыкального, а под «лирической поэмой» понимается оперное либретто.

Так из лирики выделяется особый вид «поэзии для музыки»; его черты – формальная непритязательность при сильной аффективной окрашенности; или, как лучше сказано у Краузе, перевес «трогательности» над «красотой». Это и есть «лирика» в старом смысле слова (стихи для пения). Старый смысл стал теперь «узким смыслом», он продолжает жить и в XX в. Так, Льюис Дей в книге «Лирический импульс» различает два смысла слова «лирика»:

«стихи, написанные для музыки» и «лирическая поэзия как нечто более неопределенное, которая все же не забыла полностью свое музыкальное происхождение»²⁶. Л. Дей прав: лирика полностью своего «музыкального происхождения» не забыла. Важно лишь правильно понять, какие именно свойства музыки нововозникший литературный род вобрал в свое определение.

2. Формирование нового представления о музыке как немиметическом искусстве

Благодаря Аристотелю, отнесшему «большую часть авлетики и кифаристики», вместе с трагедией, комедией и дифирамбической поэзией, к «подражанию» («Поэтика», 1447а), принцип подражания как «единый принцип» всех искусств вплоть до XVIII в. включительно распространялся и на музыку. Однако с середины этого столетия теоретики искусства один за другим утверждают, не без вызова традиции, что музыка «ничему не подражает».

В 1744 г. англичанин Джеймс Харрис находит «силу» музыки «не в подражании или в вызывании идей, но в вызывании чувств, которым могут соответствовать идеи»²⁷. Другой англичанин, Томас Туайнинг, пишет, словно в прямое продолжение мысли Харриса: «Музыка не подражательна, но, если можно так выразиться, намекающая (*suggestive*) ...В лучшей инструментальной музыке ...сама неопределенность выражения, отдавая слушателя свободному действию его чувства на его же воображение и, так сказать, свободному выбору идей, кажущихся ему наиболее уместными для отклика на породившее их чувство, вызывает удовольствие, которое, как я думаю, все испытавшие его почитают одним из самых главных музыкальных наслаждений»²⁸.

На немецкой почве сходные идеи развивал И.Г. Гердер. В его сочинении «Какое из искусств, музыка или живопись, обладает большим воздействием? Разговор богов» (1781/82 и 1785) музыка говорит о себе: «Я – творец и никогда не подражаю; я вызываю звуки, как душа вызывает мысли, как Юпитер вызывал миры из ничтожества, из невидимого; и тогда они [звуки. – А.М.] проникают, как волшебный язык другого мира, к душе, чтобы она, захваченная потоком пения, забыла и потеряла себя»²⁹.

В этих и подобных им текстах рождаются три важные идеи. Первая состоит в том, что музыка – не подражательное искусство: ее цель – не подражать природе, но «вызывать» чувства. В английских текстах мы видим устойчивые выражения – *to raise affections*, или *move the passions*; оба, видимо, соответствуют функции классической риторики – *movere*. Противопоставление подражания и «вызывания» проведено довольно отчетливо; однако тождественно ли «вызывание» «выражению»? Соотношение этих двух категорий (первая из которых – традиционно-риторическая, вторая – новая) отчетливо не проведено: обе категории фигурируют у Туайнинга и, видимо, им не различаются. Можно, пожалуй, сказать, что из отказа от теории подражания и при посредничестве классической теории «движения (вызывания) страстей» здесь рождается новое представление о музыке как «выражении» чувств.

Вторая идея состоит в том, что вызываемые (или уже выражаемые) чувства имеют особый характер, описываемый как «общность», «неясность», «мимолетность» и т.п. У Туайнинга мы находим замечательное определение музыки – *suggestive*, что весьма напоминает современный концепт «суггестивности». Прелесть музыки – в неясности вызываемых ею чувств: она не подражает, не рисует, но скорее намекает на нечто такое, что в полной мере не выражено и, по-видимому, не может быть выражено. В этих музыкально-теоретических рассуждениях рождается, таким образом, новая романтическая модель художественного произведения как свободного поиска «невыразимого», в котором соучаствуют творец и реципиент (слушатель, зритель, читатель)³⁰. Музыка первая устремляется за «невыразимым», но вскоре за ней последует и лирика.

Наконец, третья важная новая идея состоит в признании за музыкой статуса «естественного», первичного языка, непосредственного (насколько вообще возможна такая непосредственность) выражения чувств и страстей. Эта идея находит ясное выражение уже у Ж.-Б. Дюбо: музыка оперирует «знаками страстей, установленными самой природой», в то время как «артикулированные слова» – «лишь произвольные (*arbitraires*) знаки страстей»³¹.

Для Гердера чувство в его естественном, непосредственном бытии выражает себя музыкально; оно, можно сказать, «поет». В трактате «О происхождении речи» (1770) Гердер пишет о «первобытном человеке» следующее: «Все сильные, и сильнейшие из

сильных – болезненные ощущения его тела, все мощные страсти его души проявлялись непосредственно в крике, в тонах, в диких, неартикулированных звуках». Казалось бы, музыка к этой ситуации не имеет отношения: ведь у Гердера говорится о «неартикулированных» звуках. Однако не следует забывать, что для многих теоретиков XVIII в. «артикуляция» как рациональное свойство речи противостояло музыке как «естественному» выражению страстей (так, в частности, понимал ситуацию Дюбо). Неудивительно, что дальше Гердер поворачивает к музыкальным метафорам: первичная речь, язык чувства подобен «струнной игре» (Saitenspiel); эта речь даже у животных «соткана гармонично» («harmonisch gewebt ist»). «Тон» чувства, как и музыкальный звук, вызывает сочувственный отклик: «Тон чувства должен был перемещать симпатизирующее ему создание в такой же тон»³². Хайнц Пейер по поводу всех этих рассуждений справедливо замечает: «Его [этого тона] воздействие – чисто музыкального свойства»³³.

Джеймс Ашер соединяет представление о музыке как языке чувств (страстей) с идеей неопределенности и неясности (суггестивности) ее образов. Музыка – «язык восхитительных ощущений, который гораздо более красноречив, чем слова... Мы чувствуем, что музыка затрагивает и нежно движет приятные и возвышенные страсти; что она погружает нас в меланхолию и возвышает к радости... Музыка, таким образом, есть язык, обращенный к страстям; но самые грубые страсти получают новую природу и становятся приятными в гармонии; позволю себе добавить, что музыка вызывает и некоторые страсти, которые мы не переживаем в обыденной жизни. Как раз наиболее возвышенное переживание музыки возникает из смутного восприятия идеала..., который достаточно воспринимаем для того, чтобы воспламенить воображение, но не настолько ясен, чтобы стать предметом познания. Эту призрачную красоту разум, с томительным любопытством, пытается собрать в отчетливый предмет зрения и понимания, – но она распадается и ускользает, как растекающиеся образы восхитительного сна, которые одновременно и недоступны памяти, и не исчезли вполне. Благороднейшее из очарований музыки, таким образом, будучи вполне реальным в своем воздействии, в то же время представляется слишком смутным и текучим, чтобы быть сосредоточено в некой отчетливой идее»³⁴.

Соединение мотивов «языка чувств» и «неопределенности», произведенное Ашером, имеет опущенное здесь, но реконструируемое по другим текстам обоснование. Если музыка – непосредственный язык чувств, то она выражает ту первичную «естественную» целостность человеческой души, которая была впоследствии утрачена: непосредственность, суггестивная неясность и целостность как показатели первоначального «естественного» состояния человеческой души и искусства контрастируют с ремесленной «искусностью», рассудочной «ясностью» и расчлененностью на отдельные обособленные области как признаками нынешнего состояния искусства.

Показателен в этом смысле роман Карла Филиппа Морица «Андреас Харткнопф»: его заглавный герой предается студиям, которые «ставили целью сделать музыку непосредственным языком чувств, для чего членораздельные звуки годились гораздо меньше, чем нечленораздельные, которые не раздробляли целое, для того чтобы затем снова его собрать, но сохраняли его в его полноте таким, какое оно есть»³⁵.

Суммируя три вышеназванные идеи, можно дать следующую итоговую формулировку: музыка ничему не подражает; она – непосредственный, естественный (т.е. данный от природы) язык чувств, она выражает и вызывает чувства в их первоначальной непосредственности; эта непосредственность чувства «смутна», она не имеет ничего общего со стройной расчлененностью любых рациональных конструкций. Увидев в музыке идеальную модель непосредственного языка, якобы данного «от природы» и позволяющего передать «смутную целостность» чувства, теоретики попытались эту модель применить к лирике.

3. Перенос музыкальных моделей на лирику

Итак, поэзия переориентируется с живописной модели на музыкальную. Характерен в этом смысле вышеупомянутый гердеровский спор поэзии и музыки: в его заключении Аполлон, примиря конфликтующие стороны, говорит следующее: «Вы обе – мои дочери; ты, живопись, рисующая для разума, и ты, музыка, говорящая сердцу. Ты же, моя любимая юная поэзия, – ты ученица и учительница обеих»³⁶. Формальное примирение не может, конечно же,

скрыть явного предпочтения, отдаваемого музыке: «говорить сердцу» для Гердера важнее, чем «рисовать для разума».

«Говорить сердцу»: в лексиконе эпохи это значит оперировать «естественными знаками чувств», что на наш язык можно передать простым банальным словосочетанием «выражать чувство». Однако эта «банальная» формула с огромным трудом утверждается (окончательно, наверно, только у Гердера) в эстетическом словаре эпохи, в котором гораздо чаще встречаются выражения «двигать чувство (душу, сердце)» (*move the passions, bewegen die Gemüther* и т.п. – варьированные кальки с латинской риторической формулы «*movege affectum*»), «возбуждать чувство».

«Говорить сердцу» можно только от собственного сердца: выражать можно в первую очередь свои собственные чувства. Начинается трудный путь к вскоре ставшей тривиальной (а затем вновь оспариваемой) мысли о том, что в лирике поэт выражает собственные чувства (а не подражает чужим): памятуя о том, что идея «выражения» входит в круг эстетических понятий первоначально в смысле авторского самовыражения, следует видеть здесь именно противопоставление принципов выражения и подражания (а не противопоставление собственных чувств поэта неким чужим чувствам).

Идея рождалась в полемике с Иоганном Кристофом Готшедом и в еще больше мере – с Шарлем Баттё, который уже выделил лирику в отдельный род, но оставил ее в рамках принципа подражания. Следует напомнить, что Готшед, рассуждая о стихотворных «плачах» (*Klaggedichte*), написанных Ф.Р. Канитцем и Й. фон Бессером на кончины своих супругов, находил в них не излишние личные чувства поэтов, но лишь «прекрасно выраженный аффект». Даже если поэты «хотели представить свою собственную, а не чужую боль», этого им не удалось достичь: «Ведь очевидно, что поэт в тот момент, когда он сочиняет стихи, не может испытывать полную силу страсти. Она не оставила бы ему времени сложить и строчку, но вынудила бы обратить все его мысли на огромность его потери и несчастья. Аффект должен уже в значительной мере утихнуть, когда поэт берется за перо и хочет представить все свои жалобы в упорядоченной связи»³⁷.

Уже в середине XVIII в. рассуждения такого рода многим казались чуть ли не кошунственными; против них – а в сущности, и

против применения к поэзии принципа подражания – горячо протестует Фридрих Клопшток: «Баттё, следуя за Аристотелем, на самых сомнительных основаниях связал сущность поэзии с подражанием. Но тот, кто поступает в соответствии со словами Горация “Если ты хочешь, чтобы я заплакал, то сам ты должен быть опечален” – разве он просто подражает? Когда он всего лишь подражал, я не заплачу. Он должен был быть на месте того, кто страдал; он должен *сам пережить*. Если мой друг *почти* ощутил то, что ощутил я, потеряв свою возлюбленную, и рассказал о своем участии в моем горе другим, – он подражает? Требовать от поэта одного лишь подражания – значит превращать его в актера... И, наконец, тот, кто описывает собственную скорбь! Он подражает сам себе?»³⁸.

Шарль Баттё был, видимо, первым, кто подробно обосновал триаду родов (правда, у него она дополнялась дидактическим родом), однако роды у него по-прежнему объединены принципом подражания. Это решение казалось неудовлетворительным, и немецкоязычные поэтологи вносили в него коррективы. Идея триады (за вычетом дидактического рода) принималась, но принцип подражания как единый для всего искусства отвергался: по мнению немецких теоретиков, каждый род должен обрести собственный автономный принцип. При этом кризис принципа подражания особенно ясно ощущался именно применительно к лирике, поскольку она уже очень остро воспринималась как область естественного и непосредственного «авторского самовыражения», где какое-либо подражание невозможно. Иоганн Адольф Шлегель в примечаниях к своему переводу Баттё (1-е изд. – 1751, 3-й изд. – 1770) пишет, полемизируя с французским автором: поэт «всячески повредил бы своему стихотворению, если бы принял мину подражания там, где от него ждут серьезности, истинных ощущений, высказываний и настроений... Такое стихотворение воспринимается наполовину менее значительным, если его принимают за простое подражание, за результат представления, игру воображения, находя в нем следы всего этого, а не читают с убеждением, что поэт здесь не подражал, но пел от полного сердца»³⁹.

И.А. Шлегель далек от того, чтобы приписывать поэзии какие-либо музыкальные принципы, однако и у него в последней фразе возникает характерное противопоставление «подражания»

«пению», ставшее в эту пору лейтмотивом рассуждений о лирике: ведь идеалом и моделью «естественного», непосредственного самовыражения служила для лирической поэзии, как мы увидим, именно музыка.

Одним из первых среди тех, кто воспринял идею Баттё о лирике как особом роде, но пожелал ее скорректировать при помощи музыкальных моделей, был Фридрих Йозеф Вильгельм Шрёдер, издавший в 1759 г. в Галле книгу, содержащую раздел «О лирической поэзии и о чувстве...», в котором, по словам З. Лемпицкого, первым обратившего внимание на текст Шрёдера, «попытался, опираясь на Баттё., определить сущность лирики со стороны ее музыкального элемента»⁴⁰. Шрёдер различает «аффекты» (Affekte) и «чувства» (Empfindungen); под «чувствами» он понимает «первые движения души» при ее столкновении с «благими и прекрасными предметами»⁴¹. Музыка – не что иное, как выраженное чувство; лирика имеет с музыкой одну цель и одну природу. Возникновение музыки и лирики Шрёдер описывает в следующем пассаже: «Тот, кто изобрел эти искусства – Орфей, Амфион или некий счастливый аркадский пастух, – кто бы он ни был, он ощутил сначала волнение, данное ему от природы. Он соединил с ним чувство, и его душа стала лирической и музыкальной. Он попытался выразить себя, и так возникли звуки: Ах! О! – слог, исполненный страсти, пришел ему на помощь и излился произвольно. Он связал эти звучащие слоги и заметил в них гармонию и мелодию. Так возникли музыка и поэзия». Генетически родственные, лирика и музыка и в дальнейшем сохраняют общность – единые «правила»: «Поскольку музыка имеет одну цель с лирической поэзией, то правила первой подходят и к последней». Далее Шрёдер совершает неожиданное отступление к позициям Баттё: различие между поэзией и музыкой он усматривает в том, что музыка выражает чувства, «поэт же одновременно еще и подражает чувствам посредством выражения»⁴². Эту попытку вернуться к подражанию, сохранив при этом и идею выражения, можно истолковать как признание меньшей близости поэзии (в сравнении с музыкой) к непосредственности чувств: музыка служит для поэзии моделью, – поэзия, подражая чувствам, тем самым подражает музыке.

Сходное построение мы находим и в статье «Лирическое» из «Всеобщей теории изящных искусств» (по структуре представ-

ляющей собой словарь) Иоганна Георга Зульцера. С одной стороны, Зульцер сохраняет внешнее определение лирики: «Общий характер этого рода определяется тем, что каждое лирическое стихотворение предназначено для пения»⁴³. С другой стороны, Зульцер тут же снова возвращается к этому вопросу, пытаясь определить «всеобщий характер лирического» уже сущностно: «Чтобы открыть этот всеобщий характер лирического, мы бросим взгляд на происхождение и природу пения (см. Пение). Оно всегда возникает из полноты чувства... Таким образом, содержание лирического стихотворения – это всегда изъявление чувства... В лирическом стихотворении всегда, даже когда оно обращено к другому лицу, есть немало от природы монолога, исполненного чувства и обращенного к себе»⁴⁴.

Если мы последуем за ссылкой Зульцера и обратимся к статье «Пение» в его словаре, то обнаружим там уже знакомое нам противопоставление (хотя и в не вполне явном виде) подражания и пения. «Совершенно невозможно, чтобы человек пришел к пению посредством подражания певчим птицам. Отдельные звуки, из которых состоит пение, суть изъявления живых чувств, ибо человек выражает посредством звуков удовлетворение, боль или печаль; эти чувства, им выражаемые, помимо его воли выливаются в звуки не речи, но пения. Таким образом, элементы пения – изобретение не столько человека, сколько самой природы. Краткости ради мы назовем звуки, вызванные человеческими чувствами, страстными звуками. Звуки же речи – это обозначающие звуки...»⁴⁵.

Общий ход мысли Зульцера таков: пение – выражение чувств посредством «естественных», ничему не подражающих звуков, изобретенных «самой природой» (теория «естественных знаков» Дюбо!); лирика возникла из пения и разделяет его сущность – непосредственное и неподражательное выражение чувств. Рефлекс старого внешнего определения лирики (как стихотворения, предназначенного для пения), как и вся аналогия с пением возникают здесь лишь для того, чтобы дать лирике сущностное определение: музыка выступает некой идеальной моделью, в соответствии с которой определяет себя лирика.

Как мы уже видели, связь лирики и музыки нередко трактуется генетически (у Шрёдера, Гердера и др.): в музыке усматривается некий первичный естественный язык страсти, из которого ли-

рика *произошла*. Для того чтобы лирика в самом деле восприняла музыкальность как собственную сущность, необходимо, чтобы связь с музыкой была воспринята не только генетически, но и типологически, – необходимо, чтобы она удерживалась не только на начальном этапе развития лирики, но и в отношении лирики как таковой на всех этапах ее существования. Для этого требовалось разработать метафорический музыкальный язык описания лирики, который воспринимался бы как орудие проникновения в саму ее сущность. Эту работу проделал Гердер, смело перенесший на лирику целый комплекс музыкальных понятий. Так, в рецензии на «Оды» Ф. Клопштока музыкальные термины превращены в метафоры, описывающие сущность оды как лирического жанра: Гердер говорит о «мелодии, модуляции каждой пьесы» (ниже многократно возвращаясь к понятию мелодии), о «танце тонов», об «одушевленном звуком ручье» (Tonbeseelte Bach) как о природном прообразе оды, о «песне души» («Gesang der Seele») ⁴⁶. Следует напомнить, что ода, по Гердеру, – понятие, почти синонимичное лирике, – «первородное дитя чувства, исток поэзии, ядро ее жизни» ⁴⁷.

Выражение «песня души» ясно указывает на стремление Гердера ввести в учение о лирике метафорически переосмысленные музыкальные понятия; вместе с тем для него крайне важно, чтобы лирика, обретя свою внутреннюю музыкальность, утратила внешнюю формальную связь с музыкой: для Гердера она только мешает нахождению лирикой своей собственной, «другой» музыки. Показателен в этом смысле текст Гердера «Лирическая поэзия. О природе и сущности лирической поэзии», который он начинает с демонстративной акцентуации парадокса лирики: она представляет собой «песнопения без пения в собственном смысле, невыразимые песнопения» («Gesänge ohne wirklichen Gesang; unsagbarer Gesänge») ⁴⁸. Но далее и само понятие пения подвергается новому, расширенному пониманию: «Что есть пение, как не выражение чувства, будь то скорбь или радость, как не воодушевленная речь, которая говорит нам об оживленных предметах, как не возвышение нашего голоса для приятнейшего, могущественнейшего выражения слова в тоне? И если речь и в пении без инструментального сопровождения может стать таким выражением чувств, таким описанием живых образов и настроений..., то слова – песнопение и тогда, когда они не

поются: довольно того, что музыка чувств, образов, речи составляет их [слов] тело и душу. Чего только нельзя положить на музыку? Музыка может сопровождать и текст газеты. И если она может это, то и речь без ее помощи может стать музыкой...». Рассуждение завершается следующим определением лирики: «Лирическая поэзия есть совершенное выражение чувства или представления в высшем благозвучии речи»⁴⁹.

Как видим, Гердеру важно не только применить к лирике музыкальные категории, но и отграничить лирику от внешней, формальной связи с музыкой. Новаторство Гердера состоит в двух моментах: во-первых, в том, что он переносит на лирику комплекс музыкальных категорий; во-вторых, в том, что он отказывается видеть музыкальность лирики в ее звуко-ритмической стороне, радикально эту музыкальность интериоризируя, укореняя ее в глубине человеческой души. Справедлива констатация Урсулы Шмитц: у Гердера «связь поэзии и музыки не находит обоснования в чисто звуковой сфере»⁵⁰. В самом деле – истинная мелодия Гердеру представляется сочетанием не звуков, но скорее образов, чувств, представлений: низкая оценка собственно «звуковой» музыки как низшей по отношению к «музыке души» у Гердера отчасти предвосхищает поэтологию Стефана Малларме.

Противопоставление звучащей и внутренней музыки ясно проведено в следующем письме Гердера к Николаи: «Как музыкальная речь, стихотворения Клопштока представляются мне музыкой, которая редко встречается у немцев; но в них надо искать, если можно так выразиться, не механическую музыку звучащих имен и глаголов..., но *истинную ускользящую мелодию слов*, сопровождающую чувство, движение стиха... Душа песни – в звучании, ходе, танце представлений»⁵¹.

Примером переноса на лирику музыкальных понятий и вместе с тем их радикальной интериоризации может служить следующее рассуждение Гердера о «песне» (Lied): «Сущность песни – пение, а не изображение [очевиден выпад в адрес теряющей популярность теории поэзии как словесной живописи. – А.М.]; ее совершенство определяется *мелодическим ходом* страсти или чувства, который можно обозначить старым подходящим словом – *напев*. Если в песне нет этого, нет *тона*, нет поэтической *модуляции*, нет ее выдержанного хода и движения вперед, то будь в ней сколько

угодно образов, изящных сочетаний красок, – она уже не песня... Если же, напротив, в песне есть *напев*, благозвучный и удачно найденный *лирический* напев, то будь даже ее содержание незначительно, – песня останется и ее будут петь. Когда-нибудь ее содержание будет заменено на более удачное; но останется *душа* песни, поэтическая тональность, мелодия... Песню нужно *слушать*, а не *смотреть*; слушать слухом *души*, который не только считает, меряет и взвешивает [выпад в адрес типичного для ренессансных и классицистических поэтологов рационалистического понимания гармонии, часто апеллирующего к речению из «Книги Премудрости Соломона» – «Ты все расположил мерою, числом и весом» (11, 21). – А.М.], но прислушивается к продолжению звука и уплывает в нем дальше и дальше»⁵².

Музыкальные понятия в этом тексте либо подвергаются откровенной метафоризации, либо балансируют на грани буквального и метафорического значений. «Напев» у Гердера – то же, что мелодия в собственно музыкальном смысле, или нечто иное – некая внутренняя неизменяемая (в отличие от «содержания» – *Inhalt*) смысловая сущность песни? Казалось бы, когда Гердер говорит о возможности заменить неудачное «содержание» песни, он просто противопоставляет мелодию тексту (текст можно изменить, оставив мелодию той же). Но такому упрощенному пониманию противоречит призыв слушать песню «слухом души»: метафорический смысл гердеровского «напева» все же торжествует над буквальным, и нельзя не согласиться с Хайнцем Пейером: «То, что Гердер под “напевом” в первую очередь понимает не мелодию в нынешнем смысле слова, становится окончательно понятным, когда он продолжает следующим образом: “И при переводе самое тяжелое – передать этот тон, *песенный тон* чужой речи”»⁵³.

Итак, лирика, как и музыка, не рисует и не изображает, но выражает: в этом смысле она «немиметична». Предметом выражения в лирике становится чувство или страсть. Однако поскольку первичным и естественным языком страстей является музыка, поскольку страсть изначально «музыкальна» (а не «изобразительна!»), то лирика, чтобы стать выражением чувства/страсти, должна уподобить себя музыке: она должна перестать «живописать» (отсюда – выпад Гердера в адрес живописности) и научиться «выражать».

В поэтологии немецких романтиков представление о лирике как роде литературы, в котором музыкальность стала неким внутренним принципом, утверждается окончательно; при этом «музыкальное» связывается с непосредственным выражением чувств, с таким излиянием субъективности, которое не прибегает ни к каким внешним знакам-эквивалентам внутренних состояний. Предметность, если она как-то и вовлекается в этот поток выражения, теряет отчетливость, сливается с субъективностью воспринимающей мир души. Говоря совсем коротко, музыка воспринята как модель такой речи, которая может выражать не изображая. Для такого понимания музыкальности характерно следующее рассуждение Августа Вильгельма Шлегеля: «Всякое непосредственное представление внутреннего состояния, т.е. всякое выражение либо мимично, либо музыкально. Но поскольку мимическое выражение отдельного душевного движения неотделимо от реальной природы и потому не может принадлежать сфере искусства, то выражение в лирическом стихотворении с необходимостью музыкально»⁵⁴.

4. Лирика в системе трех родов

Кристаллизация ставшей для нас традиционной триады родов в виде словесной формулы и вышеописанное нахождение сущностного «внутреннего» определения лирики – два отдельных процесса, которые пересеклись далеко не сразу. Формула триады родов появляется уже в XVII в. в итальянских (так, Джованни Марио Крешимбени выделяет в качестве основных родов «epica», «tragica», «comica», «lirica»), а затем (или одновременно?) и английских трактатах и других поэтологических текстах⁵⁵. К. Шерпе считает, что «в английской теории XVII в. уже сложились обобщающие обозначения родов “lyric”, “epic” и “dramatic”, которые отсутствовали в современной им немецкой поэтике»⁵⁶; исследователь указывает на такие тексты, как «Трактат об образовании» Дж. Мильтона (1644), «Опыт о драматической поэзии» Дж. Драйдена (1668). Формула триады в самом деле уже сложилась и воспроизводилась во многих текстах, однако новое сущностное понимание лирики еще не было найдено – она определялась по-прежнему как «стихи, пригодные для сочинения музыки», что видно из цитированного выше текста Эдуарда Филиппса. Впрочем,

прочие роды также должны были получить новые собственные определения – собственные «сущности»: триада, организованная бинарной оппозицией (т.е., по сути, замаскированная «диада»), должна была превратиться в полноценную триаду, каждый компонент которой находил бы обоснование не в своей противоположности другому компоненту, но в своей независимой, автономной сущности.

Как видим, формула была уже найдена и повторялась многими, но ее смысл, ее теоретическое обоснование были «найжены» много позднее. Еще А. Баумгартен (1735) приводит формулу триады абсолютно четко, как нечто само собой разумеющееся (*lyricum, epicum, dramaticum cum subdivisis generibus*)¹, но не дает ей никаких объяснений.

Поэтика XVIII в. решает задачу нахождения собственного признака, собственной «характерности» для каждого рода. Каждый род теперь обретает свой внутренний принцип; обнаружение таких самостоятельных и независимых друг от друга (и уже не связанных в систему оппозиций) принципов позволяет выделить и третий род – лирику. При этом система родов освобождается и от общей подчиненности принципу подражания.

Решающий шаг в направлении к сущностному определению каждого из трех родов был сделан Шарлем Баттё, у которого трехчастная схема (с добавлением дидактического рода) обоснована в переработанных втором и третьем изданиях «Курса изящной словесности» («Cours de belles lettres», 1753 и 1755): «Поэзия иногда рассказывает о совершившихся событиях от собственного лица, как историограф – но историограф, вдохновленный музами. Иногда же она делает это как художник и представляет предметы зримо перед глазами, чтобы зритель находил в них поучение и сильнее был взволнован истиной. В иной же раз она связывает свое выражение с выражениями музыки и полностью посвящает себя страстям как единственному предмету этого искусства. Наконец, может быть и так, что она полностью оставляет вымысел и посвящает все прелести своего искусства истинным материям... Так возникают четыре рода поэзии: повествовательная поэзия, драматическая или театральная поэзия, лирическая поэзия и дидактическая поэзия»⁵⁸.

Четыре рода выделены каждый по собственному критерию, каждый обладает своим автономным принципом: рассказ-повест-

вание о прошлом (повествовательная поэзия, в нашем понимании – эпос), зримое представление происходящих событий (драматическая поэзия), выражение страстей (лирика), изображение истинных событий (дидактика). При этом Баттё последовательно использует аналогии с другими искусствами и формами словесного творчества: эпос получает свой принцип из историографии, драматическая поэзия – из живописи, лирика – из музыки. Связь с музыкой трактована Баттё как имманентное родовое качество лирики, но речь все еще идет о внешней связи с музыкой, а не о внутренней музыкальности слова.

Все эти линии Баттё продолжает в «Принципах литературы» (1764; фактически новое, четвертое издание «Курса...»), где он предпринимает попытку определить роды по стилистическим критериям: «Эпическая муза сидит и рассказывает своим изумленным слушателям вещи, подобные чудесам. Драматическая муза движется вперед и стремится достичь поставленной цели. Лирическая муза танцует и поет, согласуя свои шаги со своими словами, а свои слова – с той живой радостью, которую она чувствует. Итак, краска лирической поэзии – восторг души, опьянение чувств, и всё, что может выразить и возбудить такой восторг... Краска эпической поэзии – то чудесное, что присутствует в повествовании... Краска драмы – это краска действия...»⁵⁹.

Баттё открыл путь для самых разнообразных эстетических спекуляций на тему «собственной сущности» каждого из родов как особого модуса словесного творчества; при этом в его системе сохранялся анахронистический момент, который нужно было преодолеть, – подражание как «единый принцип» всех искусств. Эту работу выполняют немецкие теоретики. Так, Гердер попытался дать триаде новое обоснование: «Поэзия заимствует у всех искусств – и, следовательно, у всех иллюзий (Illusionen). Вот она при едином, цельном предмете, и тут ее обман – *фантастическое настоящее* (*Phantastische Gegenwart*); вот она при живописании образов (*jetzt bei einer Malerei von Bildern*) – *жизнь созерцания* (*Leben der Anschauung*); вот она в последовательности и мелодия представлений – *экстаз, восторг* (*Aus sich Reissung, Entzuckung*)... И так всякий из великих родов поэзии имеет свой собственный обман (*Tauschung*): ...фантастическое *настоящее* драмы, высокое изум-

ленное созерцание (*hohe anstaunende Anschauung*) эпопеи, поющий восторг (*singende Entzückung*) истинной оды»⁶⁰.

Гердер пытается объяснить каждый род присущим ему психологическим модусом и сопряженными с этим модусом «эффектами» (тем, что Гердер называет иллюзией, «обманом»); с этой идеей он увязывает и восходящий к Баттё мотив соответствия между литературными родами и другими искусствами. В итоге мы можем реконструировать следующее, не слишком ясное построение: драма соотнесена с принципом театра и соответствующим ему эффектом настоящего (соприсутствия событиям); эпос соотнесен с принципом живописи и соответствующим ему модусом созерцания; лирика соотнесена с принципом музыки (который здесь открыто не назван, но легко «вчитывается» с учетом других гердеровских текстов) и эффектом экстаза, восторга. Гердер, таким образом, опирается на схему Баттё, но полностью изгоняет из нее принцип подражания. Место «подражания» занимает весьма продуктивная в эстетике XVIII в. категория «обмана» со всеми присущими ей психологическими коннотациями. У Гердера словесное произведение уже не «подобно» реальности, но заведомо ложно, хотя и способно заставить верить в свою реальность; различие между механизмами порождения этой веры в разных родах и положено в основу их систематики.

Влияние музыкальной модели следует видеть и в тех родовых таксономиях, где музыка напрямую не упомянута, но где принципом лирики провозглашается «выражение страстей/чувств»: ведь нельзя забывать, что представление о способности поэзии напрямую «выражать страсти» возникло под влиянием соответствующего представления о музыке. Такова, например, систематика Иоганна Иоахима Эшенбурга, в которой действие принципа «подражания» вообще ограничено одной драмой. Эшенбург понимает роды как «формы поэтического изображения (*Formen der dichterischen Darstellung*)» и различает их по намерению, «умыслу (*Absicht*)» поэта: «Если умысел поэта направлен на описание предметов и их свойств, то возникает *описательная поэзия* (курсивы автора. – А.М.); если же он направлен на описательное изображение (*beschreibende Darstellung*) истинных или измышленных происшествий и поступков, то имеет место *поэтическое повествование*; если же он направлен на *подражание* (*Nachahmung*) этим

поступкам посредством разговора и зрительного представления, то из этого возникает *драматическое стихотворение*; если же он направлен на живое и образное изложение общих истин и предписаний – возникает *дидактическая поэзия*; или же он, наконец, направлен на выражение (Ausdruck) собственных чувств поэта во всей их полноте в *лирической поэзии*»⁶¹.

Далее Эшенбург отмечает близость описательной и дидактической поэзии, фактически их отождествляя: таким образом, его система представляет собой четырехчастную схему, в которой каждому роду соответствует определенный принцип «подачи материала (Behandlungsart)»: повествовательному – изображение (Darstellung), драматическому – подражание (Nachahmung), лирическому – выражение (Ausdruck), дидактическому – изложение (Vortrag).

Лирика, выделившаяся в автономный род на основе нового признака – выражения чувств с некой новой, несвойственной прежде литературе, «музыкальной» субъективностью, – воспринималась, с большей или меньшей осознанностью, как нечто противостоящее другим литературным родам. Отсюда – попытки надстроить над системой родов бинарную «метасистему», в которой лирика, так или иначе обозначенная, противостоит двум другим родам. Такова дихотомия, сформулированная Ф. Шлейермахером в «Лекциях по эстетике». Шлейермахер находит в искусстве два основных принципа – музыкальное выражение и миметическое изображение; в соответствии с ними он делит словесное искусство на «музыкальное» или «субъективное» и «пластическое» или «объективное». Над классической триадой надстраивается диада, в которой лирическое противопоставляется эпическому и драматическому: «Лирическое, в качестве музыкальной поэзии, полностью заполняет собой одну сторону этой двойственности; эпическое и драматическое, в качестве изображающих искусств, образуют другую сторону». «Размышляя о том, как воздействует поэтическое произведение, полностью пребывающее на одной из этих сторон, мы находим произведение, пребывающее на стороне объективного, тем более совершенным, чем больше оно содержит отдельных образов реальной жизни, чем больше оно заставляет нас воспринимать их как лица, взятые из подлинной реальности; на другой же стороне, в направлении к субъективности, музыкальная поэзия вы-

зывает в нас такое внутреннее состояние, в котором, как мы думаем, был и поэт, когда обращался к нам»⁶².

Лирика здесь полностью отождествлена с музыкальным модусом выражения, а этот последний понят как выражение (но не изображение!) субъективности. Лирика полностью разорвала свое внешнее единство с музыкой, но обрела в себе музыкальность как свое сущностное определение, ставшее основой для выделения лирики в особый литературный род.

- ¹ *Titz J.P.* Zwey Bücher von der Kunst, Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Dantzig, 1642. Цит. по: *Markwardt B.* Geschichte der deutschen Poetik. Bd 1. – В.; Lpz., 1937. – С. 66. Здесь и далее все переводы, кроме оговоренных, сделаны автором.
- ² *Bodmer J.J.* Critische Betrachtungen uber die poetischen Gemahle der Dichter (1741) // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H.G. Rotzer. – Darmstadt, 1982. – С. 236.
- ³ *Birken S. von.* Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst, oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy mit geistlichen Exempeln... Nürnberg, 1679. Цит. по: *Markwardt B.* Op. cit. S. 127. Б. Марквардт считает, что в текст вкралась ошибка наборщика и в первом случае вместо «stumme» следует читать «redende» – «говорящая».
- ⁴ Цит. по: *Markwardt B.* Op. cit. S. 336.
- ⁵ Поэзия – fictio rethorica musicaque poita (вымысел, выраженный посредством риторики и музыки). – «О народном красноречии», II, IV, 2.
- ⁶ В трактате «О подвигах Геркулеса». См.: *Махов А.Е.* Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М., 2005. – С. 76–77.
- ⁷ *Barry K.* Language, Music and the Sign. A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge. – Cambridge, 1987. – P. 43–45.
- ⁸ *Smart Ch.* Jubilate Agno // The poetical works. Vol. 1. – Oxford, 1980. – P. 85.
- ⁹ *Chabanon M.-P.* De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre. – P., 1785. P. III.
- ¹⁰ *Wackenroder W.H.* Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst // Werke und Briefe: In 2 Bde. – Jena, 1910. Bd 1. – С. 188–189.
- ¹¹ *Herder J.G.* Kritische Wälder. Viertes Wäldchen // Werke / Hrsg. H. Düntzer. – Berlin, o. j. Tl 20. – С. 525.
- ¹² Жерар Женетт в приписывании Аристотелю изобретения триады родов видит распространенную ошибку: *Женетт Ж.* Введение в архитекткст / Пер. И. Стаф // *Женетт Ж.* Фигуры. – М., 1998. Т. 2. – С. 282–284.
- ¹³ *Diomedes.* Artis grammaticae libri tres // Grammatici latini / Hrsg. von H. Keil. – Leipzig, 1857. Bd. 1. – С. 482 (13–25: De poematibus).
- ¹⁴ *Trissino G.* Poetica (1529). Цит. по: *Scherpe K.* Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder. – Stuttgart, 1968. – С. 12.

- 15 *Scaligeri Julii Caesaris. Poetices libri septem.* – Lugduni, 1561. – P. 6.
- 16 *Ibid.* P. 47.
- 17 *Opitz M.* Buch von der Deutschen Poeterey // *Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland.* – Darmstadt, 1982. – S. 5–6.
- 18 *Phillips E.* Theatrum poetarum, or A compleat collection of the poets, especially the most eminent, of all ages. – L., 1675. Цит. по: *Scherpe K.* *Op. cit.* S. 60–61.
- 19 *Buchner A.* Kurzer Weg-Weiser zur Deutschen Tichtkunst. – Jena, 1663. Цит. по: *Markwardt B.* *Op. cit.* S. 62.
- 20 *Titz J.P.* Zwey Bücher von der Kunst... Цит. по: *Markwardt B.* *Op. cit.* S. 65.
- 21 Цит. по: *Lempicki S. von.* *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* – Göttingen, 1920. – S. 298.
- 22 *Morhof D.G.* Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie (1682) // *Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland.* Darmstadt, 1982. – S. 111.
- 23 *Boileau N.* Reflexions critiques (Reflexion III) / *Boileau N. Oeuvres complètes* / Ed. F. Escal. – P.: Gallimard, 1966. – P. 503.
- 24 *Krause Ch.* Von der musikalischen Poesie. Leipzig, 1973 (repr. ed.: Leipzig, 1753). S. 63–64.
- 25 *Ibid.* S. 178.
- 26 *Day L.C.* The lyric impulse. – Cambridge, 1965. – P. 3.
- 27 *Harris J.* Three Treatises. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting and Poetry. The Third concerning Happiness. – L., 1744. – P. 99.
- 28 *Twining Th.* Aristotle's treatise on Poetry, translated: with notes on the translation, and on the original; and two dissertations, on Poetical, and Musical. – L., 1789. – P. 49.
- 29 *Herder J.G.* Ob Malerei oder Tonkunst eine grössere Wirkung gewäre? Ein Göttergesprach // *Werke* / Hrsg. von H. Düntzer. – Berlin: Hempel, o. J. Tl 2. – S. 245.
- 30 Рецептивной стороне этой модели особое внимание уделил Кевин Бэрри, определивший ее как создаваемый творцом «пустой знак», заполняемый воображением слушателя/читателя. См.: *Barry K.* *Op. cit.* P. 74 и мн. др.
- 31 *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи / Перев. Ю.Н. Стефанова. – М., 1976. – С. 247.
- 32 *Herder J.G.* Über der Ursprung der Sprache // *Herder J. G. Werke in 5 Bdn.* – B.; Weimar, 1978. Bd 2. – S. 91, 99, 101.
- 33 *Peyer H.* Herders Theorie der Lyrik. – Winterthur, 1955. – S. 20.
- 34 *Usher J.* Clio, or a Discourse on taste. – L., 1767. – P. 52–54.
- 35 *Moritz K. Ph.* Andreas Hartknopf (1785) // *Moritz K. Ph. Werke* / Hrsg. von H. Günther. – Frankfurt am Main: Insel, 1981. Bd 1. – S. 458.
- 36 *Herder J.G.* Ob Malerei oder Tonkunst eine grössere Wirkung gewäre? Ein Göttergesprach // *Cit. ed.* S. 250.
- 37 *Gottsched J. Ch.* Versuch einer critischen Dichtkunst (1730) // *Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland.* – Darmstadt, 1982. – S. 177–178.
- 38 *Klopstock F.G.* Gedanken über die Natur der Poesie (1759) // *Ibid.* S. 284.
- 39 Цит. по: *Lempicki S. von.* *Op. cit.* S. 299.
- 40 *Ibid.*
- 41 *Schroder F. J. W.* Von der lyrischen Poesie und der Empfindung, oder von dem Tone, dem ackordmassigen Schwung und vom Takte // *Schroder F. J. W.* *Lyrische,*

- elegische und epische Poesien; Nebst einer kritischen Abhandlung, einigen Anmerkungen über das Natürliche in der Dichtkunst und die Natur des Menschen. – Halle, 1759. – S. 43. Цит. по: *Lempicki S. von*. Op. cit. S. 300.
- ⁴² Ibid. S. 73, 84, 85. Цит. по: *Lempicki S. von*. Op. cit. S. 300–301.
- ⁴³ *Sulzer J.G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste. – Leipzig; B., 1771 («Lyrisch»). Цит. по электронному изданию П. Китцманна на сайте www.textlog.de.
- ⁴⁴ Ibid. («Lyrisch»).
- ⁴⁵ Ibid. («Gesang»).
- ⁴⁶ *Herder J.G.* Oden (von Klopstock.) Hamburg, 1771 // Allgemeine deutsche Bibliothek. Des neunzehnten Bandes erstes Stuck. – Berlin; Stettin. – 1773, S. 114, 118, 120.
- ⁴⁷ *Herder J.G.* Fragmente einer Abhandlung über die Ode // Samtliche Werke: In 33 Bdn / Hrsg. von B. Suphan. B., 1877–1913. Bd. 32. S. 62.
- ⁴⁸ *Herder J.G.* Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795) // Werke / Hrsg. von H. Düntzer. – Berlin: Hempel, o. J. Tl 3. – S. 175.
- ⁴⁹ Ibid. S. 181.
- ⁵⁰ *Schmitz U.* Dichtung und Musik in Herders theoretischen Schriften. – Köln, 1960. – S. 177.
- ⁵¹ *Herder J.G.* Briefwechsel mit Nicolai / Hrsg. von O. Hoffmann. – B., 1887. – S. 78.
- ⁵² *Herder J.G.* Volkslieder. Zweiter Teil. Vorrede (1779) // Herder J.G. Werke in 5 Bde. – B.; Weimar, 1978. Bd 2. – S. 309–310.
- ⁵³ *Peyer H.* Herders Theorie der Lyrik. – Winterthur, 1955. – S. 52.
- ⁵⁴ *Schlegel A. W.* Vorlesungen über Aesthetik I (1798–1803). – Paderborn, 1989. – S. 70.
- ⁵⁵ См. примеры, не всегда убедительные, в книге К. Шерпе: *Scherpe K.* Op. cit. S. 60–62.
- ⁵⁶ Ibid. S. 61.
- ⁵⁷ *Baumgarten A.* Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. – Hamburg, 1983. – S. 78 (§ 106).
- ⁵⁸ Цит. по немецкому переводу К. Рамлера, на который и ориентировались немецкие теоретики этой эпохи: *Batteux Ch.* Einleitung in die schönen Wissenschaften / Übers. K. W. Ramler. – Leipzig, 1756–58. Bd 1. – S. 240–241.
- ⁵⁹ *Batteux Ch.* Principes de la litterature. – P., 1764. T. 1. – P. 242, 245.
- ⁶⁰ Цит. по: *Scherpe K.* Op. cit. S. 252.
- ⁶¹ *Eschenburg J.J.* Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. – B., 1783. – S. 37–38.
- ⁶² *Schleiermacher F.* Vorlesungen über die Aesthetik // Samtliche Werke. – B., 1842. 3 Abth., Bd 7. – S. 648.

Т.Н. Красавченко

ПОНЯТИЯ «ВООБРАЖЕНИЕ» И «ФАНТАЗИЯ» В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭТИКЕ XVI–XVIII ВВ.

История понятий *фантазия* (Fancy) и *воображение* (Imagination) непосредственно связана в английской эстетической мысли с амбивалентным, получающим в разные эпохи разное смысловое наполнение понятием *остроумие* (Wit).

Плотиновское учение о приближении поэта к трансцендентному и миф о божественно вдохновленном художнике получили широкое распространение в ренессансной Англии и оказали существенное влияние на теорию творческого *воображения*.

Филипп Сидни в трактате «Защита поэзии» (1581, опубл. 1595) пишет о том, что «поэт <...> воспаряет на крыльях собственного замысла и, по существу, создает вторую природу, в которой вещи оказываются или более совершенными, нежели естественные, или же совсем новыми, в формах, никогда не существовавших в природе: герои, полубоги, циклопы, химеры, фурии и т.п. Итак, идя рука об руку с природой, поэт не ограничивает себя узкими рамками ее даров, но свободно витает в зодиаке своего *воображения* (*wit*)»¹. «Вопрос заключается в том, что имеет большую силу нравственного убеждения – вымышленный поэтический образ (*image*) или же рациональное философское предписание? <...> Однако если мыслительные образы столь соответствуют *воображению* (*imagination*), то можно предположить, что историк, показывающий нам образы тех правдивых событий, которые действительно происходили, а не тех, о которых ложно или фантастически можно предположить, что они могли произойти, должен превосходить поэта»². «Но поэт <...> никогда ничего не утверждает. Он никогда не ограничивает вашего *воображения* (*imagination*), чтобы внушить вам

веру в истинность своих сочинений»³. «И поэтому в то время, как историк, обещая истину, подчас заполняет головы читателей грузом лжи, поэзия, в которой ищут лишь вымысел, может своими рассказами (*imaginative groundplot*) заложить фундамент полезных замыслов»⁴; «они утверждают, что прежде, до того, как поэты оказались в моде, наш народ находил сердечную усладу в самих поступках, а не в деятельности воображения (*imagination*), предпочитая совершать деяния, достойные пера, нежели описывать то, что достойно свершения»; «...ум (*wit*) способен ту поэзию, которая должна быть *eikastike* (т.е. по определению некоторых ученых, «изображающей достойные предметы»), сделать *phantastike*, которая, напротив, засоряет мечтательные головы (*fancy*) предметами недостойными»⁵. Центральная мысль Сидни: не рифма и стихосложение главное для поэта, а вымысел, *воображение*, создание образов, но при этом их цель – поучение, различение добродетели и порока.

Шекспир в рассуждениях о *воображении* не склонен к морализаторству. Он излагает свою точку зрения в комедии «Сон в летнюю ночь» (1596) устами афинского герцога Тезея: «У всех влюбленных, как у сумасшедших / кипят мозги: воображенье (*fantasies*) их/ Всегда сильней холодного рассудка <...> / Безумные, любовники, поэты – / Все из *фантазий* (*imagination*) созданы одних. (...the poets are of imagination all compact) / <...> Поэта взор в возвышенном безумье / Блуждает между небом и землей/Когда творит воображенье (*imagination*) формы / Неведомых вещей, перо поэта, / Их воплотив, воздушному “ничто” / Дает и обиталище и имя/ Да, пылкая фантазия (*imagination*) так часто/ Играет: ждет ли радости она – / Ей чудится той радости предвестник./ Напротив, иногда со страха ночью / Ей темный куст покажется медведем»⁶.

В комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви» (1594) школьный учитель и поэт Олоферн заявляет: «Природа дарования, коим я обладаю, очень-очень проста. Ум мой от рождения предрасположен к фантазии, причудливо выражающейся в образах, фигурах, формах, предметах, понятиях, представлениях, порывах и отступлениях. Зачинаются они во чреве памяти, возрастают в лоне *pria mater* (мозговая оболочка – лат.) и рождаются на свет с помощью благосклонной случайности. Но дарование расцветает лишь в том, в ком оно достигает остроты. Мне на свое жаловаться не при-

ходится», и далее, в беседе с одним из персонажей, Натаниэлем, обращает внимание на его особенности художественного чтения: «Вы скандируете небрежно, и поэтому теряется размер. Дайте мне взглянуть на канцонетту... Здесь соблюдено только количество стоп, но изящество, легкость и золотая поэтическая каденция – caret. А вот Овидий Назон был мастером в этих делах. За что его назвали Назоном? За то, что он имел нюх на благоуханные цветы воображения (fancy), на причуды вымысла (the jerks of invention). Imitari – грош цена: и собака подражает псарю, обезьяна хозяину, выезженная лошадь – седоку»⁷; и далее: «Я докажу вам, что эти стихи безграмотны и лишены аромата поэзии, изобретательности (invention) и остроумия (wit)»⁸. Нередко у Шекспира синоним *воображения* (imagination) – изобретательность (invention), как, например, в хронике «Генрих V» в прологе пятого акта хор произносит: «О если б муза вознеслась, пылая, / На яркий небосвод воображенья (heaven of invention)!» или там же: «Позвольте ж нам <...> / В вас пробудить воображенья власть (And let us <...> / On your imaginary forces work»⁹.

Для Шекспира важный компонент «жизни» произведения – *воображение* зрителя как необходимого участника цикла творческого процесса. Рассуждения о способности воображения зрителя, его способности домыслить то, что не показано на сцене, нередки в хрониках «Генрих V», «Генрих IV», в романтической драме «Перикл». Так, в «Генрихе V» хор: «Наше действие летит вперед / На крыльях реющих воображенья / Быстрее дум. <...> / Взгляните вы фантазии очами (Play with your fancies)»¹⁰. В «Перикле» Гауэр (человек из хора) говорит, обращаясь к публике: «Все, что пришлось мне пропустить, / Я вас прошу вообразить (with your fine fancies); <...> Итак, / Вообразить (In your imagination hold...) сумеет всяк, / Что это палуба, и вот / Перикл к богам взывать начнет»¹¹.

Воображение призывается для раскрытия смысла театрально-сценической условности. В комедии «Сон в летнюю ночь» Тезей рассуждает о спектакле в спектакле: «Лучшие пьесы такого рода – и то только тени; а худшие не будут слишком плохи, если воображение [imagination] им поможет. Ипполита: «Но это должно сделать наше воображение, а не их» [т.е. акцентируется роль зрителя, существенно дополняющего игру и воображение исполнителей]. Тезей: «Если мы будем воображать о них не меньше того, что они

сами о себе воображают, они могут представиться отличными людьми»¹²).

Во времена Шекспира *фантазия* порой инкорпорируется более широким понятием «остроумие» (*wit*), включающим в себя и способность к вымыслу, тонкость наблюдений, глубину понимания. Приблизительно до середины XVII в. понятие *воображение* или *фантазия* практически идентично понятию разума, остроумия и представлению о поэзии; все они означают способность находить сходства между, казалось бы, совершенно несходными явлениями, и их цель – выявление, усиление этого сходства всеми доступными словесными способами. Но с нарастающей философской и научной тенденцией к анализу возникает стремление к постижению не столько сходства, сколько различия между явлениями, т.е. потребность не в синтезе, а в анализе. Способность к анализу, в отличие от способности к «синтезу», т.е. выявлению «сходства в различии» (*разума, остроумия*), получает название *суждения* (*judgement*). Некоторое время развитие философии (или науки) и классицистского гуманизма совпадают. Правда, Бэкон в своем трактате на латыни «*Novum Organum*» описал обе способности – к постижению сходства и постижению различия, не пользуясь понятиями *разум, остроумие* или *суждение* (*judgement*). Но обе эти способности по сути охватывает крайне «подвижное» понятие *остроумие*, которое не только в философии, но и в поэзии движется от полюса *воображения*, или выявления сходства, к полюсу «суждения», или выявления различий. Таким образом, *воображение* и *фантазия* образуют один полюс, а *суждение* – другой. Бэкон писал о *воображении*, исследуя природу поэзии в трактате «Две книги... об опыте и развитии познания...» (1605): «Поэзия – часть Познания, по части слов в значительной мере контролируемого, ограничиваемого, но во всех других отношениях очень вольного, и это поистине относится к Воображению, которое, не будучи связано Законами Материи, может по доставляемому удовольствию быть близко тому, к чему стремится Природа <...>¹³.

Бен Джонсон в «Заметках или наблюдениях над людьми и явлениями, сделанными во время ежедневного чтения и отражающими своеобразие отношения автора к своему времени» (1642), дает определение поэту, в котором *воображение* играет важнейшую роль: «Поэт – это человек, которого греки называли *poetes* –

творцом, выдумщиком; а его искусство – это искусство подражания или образного воспроизведения, по Аристотелю, выражает человеческую жизнь в размеренном слове, в гармонии метра и ритма. Происходит от слова *poieien*, что означает “делать” или выдумывать». Поэтому пиитом называют не любого стихоплета, но лишь того, чье воображение способно создавать фабулу, чьи произведения кажутся правдой, поскольку содержание и вымысел – это тело и душа любого поэтического произведения – стихотворения или поэмы; «Поэзия – это его мастерство, профессиональный навык, включающий и работу воображения, и замысел, и форму»¹⁴.

Английский историк литературы, критик Томас Уортон считает «преобладание вымысла, фантазии» одной из специфических особенностей поэзии «золотого века» английской поэзии (так он уже в начале XIX в. называет поэзию елизаветинского времени)¹⁵. Ренессансная поэзия, по его мнению, многое заимствовала из античной «фантастической» мифологии: «Наши писатели, уже воспитанные в школе *фантазии* (*fancy*), были просто ослеплены новыми проявлениями *воображения* (*imagination*), божества и герои языческой античности украшали каждое произведение. <...> Переводы классиков, которыми занимался каждый поэт, ввели в оборот и сделали известными эти *фантазии*, распространив их среди широкой публики»¹⁶, т.е., по мнению Уортона, при обращении к классике английские поэты обращали внимание только на их фантастические вымыслы, экстравагантности, усваивали только их, а не на «естественную красоту», «симметричность композиции и точность описания чувств»¹⁷. Но постепенно, как считает Т. Уортон, «мы прибыли в период <...>, когда гений скорее направлялся, чем управлялся суждением, и когда вкус и ученость пока лишь дисциплинировали воображение (*imagination*) и допускали его избыточные проявления без запрета и контроля, ради свойственной им красоты»¹⁸.

Искусство классицизма стремилось воссоздать реальность путем изображения чего-то лучшего или более значительного, чем сама действительность, это вело к изображению нереального. В связи с этим возникли четыре антитезы: реализм vs. фантазия, история vs. вымысел, конкретное vs. обобщенное, универсальное, реальное vs. идеальное, – скрывавшиеся за основополагающей антитезой: природа – искусство; в этом контексте понятия *фантазия*

и *воображение* продолжали оставаться в центре внимания поэтов и критиков.

Крупнейший английский поэт второй половины XVII в. Джон Драйден прошел разные этапы, постепенно эволюционируя от барокко, увлечения Шекспиром и «метафизической поэзией» к эстетике классицизма. В предисловии к поэме «Annus Mirabilis. Год чудес, 1666» (1667), своеобразном «отчете» о ее создании, обращенном к поэту и драматургу, своему родственнику Роберту Ховарду, Драйден пишет: «Создание всех стихотворений требует остроумия, а остроумное творчество (wit writing) <...> это не что иное, как способность к воображению у писателя, который, как шустрый спаниель, носится и рыщет по полям памяти <...>, литературное Остроумие (Wit written) – счастливый плод мысли и воображения»¹⁹ и там же: «<...> первая счастливая особенность поэтического воображения – это собственно вымысел, выдумка или же находка мысли; вторая – фантазия, или вариация, развивающая и придающая форму этой мысли по мере того, как рассуждение приводит ее в соответствие с предметом; третья – красноречие, или искусство одевания и украшения этой найденной и обыгранной мысли в подходящие, значительные и звучные слова: живость, находчивость воображения проявляется в выдумке, богатство – в фантазии, а точность – в выражении. Первыми двумя славится Овидий, третьим – Вергилий <...> он обо всем пишет как бы от себя, и потому обретает большую свободу <...> выражать свои мысли с помощью всех преимуществ красноречия, писать метафоричнее, фигуральнее и демонстрировать как сложность, так и силу своего воображения»²⁰.

В те же 1660-е годы Драйден, «переросший» свой метафизический период, был склонен рассматривать *воображение* как способность, требующую узды. Сравните образ спаниеля в «Эпистолярном посвящении “Леди-соперницам”» (1664): «Воображение поэта – это способность столь необузданная, дикая, нарушающая все правила, что она подобна несущемуся опростелю спаниелю, поэтому для него нужны путы, чтобы оно не опередило способность к рациональному суждению»²¹.

В «Эссе о драматической поэзии» (1668), построенном как беседа четырех друзей, один из них – Крит (его прототип – сэр Роберт Ховард, 1626–1698) говорит об одном из плохих поэтов того

времени (возможно, о Роберте Уайлде, 1609–1679, или Ричарде Флекно, ?– 1678), что его «притворная простота призвана прикрыть бедность его воображения (*imagination*). Когда он пишет серьезно, полет его фантазии (*fancy*) ограничивается созданием нищенской антитезы или видимости противопоставления <...> Полет этих ласточек над Темзой очень похож на игру его воображения (*imagination*): посмотрите, как низко над водою проносятся они, сколько раз кажется, что они вот-вот нырнут, но лишь изредка касаясь поверхности и нисколько не погружаясь, они схватывают комара и тотчас взмывают вверх»²². Здесь уже присутствует различие и имплицитное, еще не явное, как позднее у романтиков, противопоставление *фантазии* и *воображения*. Далее Крит характеризует рифму как феномен неестественный для драмы, ибо «драматическое произведение есть подражание природе, и поскольку никто в жизни без подготовки не говорит рифмованными стихами, то и на сцене не нужно делать этого. Это не мешает тому, что воображение (*fancy*) может достичь более высокого уровня мысли, чем в обычном разговоре, ибо вполне вероятно, что блестящие, яркие люди могут говорить благородные вещи *ex tempore* [без подготовки]»²³. «Но стих, говорите вы, вводит в рамки стремительную буйную фантазию (*fancy*), которая по любому поводу могла бы увести драматурга слишком далеко в сторону, если бы работа над тщательной отделкой стиха и рифмы не обуздывала ее. Этот аргумент <...> не опровергает очевидного факта – того, что поэт, не умеющий обуздать свое воображение (*fancy*) белым стихом, способен допустить этот же промах и в рифмованном стихе, в то время как поэт, отличающийся способностью правильного суждения, не допустит этого ни в том, ни в другом случае. <...> Необходимость писать стихами не ограничивала безудержную фантазию Овидия, в то время как Вергилий не нуждался в оковах стиха, чтобы писать сдержанно»²⁴.

Неандр (видимо, это сам Драйден), защитник рифмы, возражает Криту: «<...> дисциплина рифмы сдерживает чрезмерно богатую фантазию в определенных рамках», «рифма способна помочь поэту принимать правильные решения, так как она обуздывает дикое, избыточное воображение»²⁵ (в обоих случаях *fancy*); «мы имеем полное право заключить, что рифма в значительной мере помогает богатому воображению (*fancy*) удержаться в допустимых границах»; «необходимо делать различие между той формой, кото-

рая ближе к разговорной речи, и формой, стоящей ближе к природе серьезной пьесы. Последняя также воспроизводит природу, но природу возвышенную. Сюжет, герои, содержание, чувства и описания в серьезной пьесе настолько приподняты сравнительно с обычным разговором, насколько *воображение* (imagination) поэта способно воспарить, сохраняя пропорции правдоподобия»²⁶. В эссе «О героических пьесах» (1673) Драйден замечает: «Героический поэт не ограничен изображением лишь того, что истинно, <...> но <...> он может предаться воображаемым сюжетам и изображению таких вещей, которые зависят не только от разума и потому постигаются не только познанием, может дать ему больший масштаб, размах воображения»²⁷.

В период, переходный, по определению Дж.У. Аткинса²⁸, от Ренессанса к классицизму, существенный вклад в эстетику и поэтику внес философ Томас Гоббс, прежде всего в «Ответе на “Предисловие” Давенанта» (An answer to Davenant’s Preface, 1650) и «Предисловии к переводу Гомера» (Preface to a translation of Homer, 1675) – он задал новое направление литературным исследованиям, благодаря психологическим методам в подходе к творческому сознанию и поэзии в целом. Гоббс излагает свой взгляд на поэзию как таковую, и в частности на поэтическое творчество, в процессе которого, согласно его философии, сырой материал опыта превращается в произведения искусства: «Время и Образование порождают опыт, – поясняет Гоббс. – Опыт порождает память; Память порождает Суждение и Воображение (fancy); Суждение порождает силу выражения и структуру, а Воображение (fancy) – украшения (ornaments) Стихотворения»²⁹. И в этой связи он высказывает главное: Воображение (fancy) и Суждение (judgement) – основные участники творческого процесса. В своем знаменитом трактате «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского» (1651) он пишет: «В хороших поэмах, будь то *эпические* или *драматические*, точно так же в сонетах, эпиграммах и других пьесах, требуются как суждение, так и фантазия, но фантазия должна выступать на первый план, так как эти роды поэзии нравятся своей *экстравагантностью*, но они не должны портить впечатление отсутствием *рассудительности*»³⁰. *Воображение* он определяет как способность, выявляющую сходства между различными объектами, тогда как «суждение» выявляет различия между объектами

внешне сходными; и это его разграничение стало общепринятым в более поздней критике.

Примечательно не только то, что Гоббс первый дал определение этим двум понятиям, но он был и первым, кто заявил о существенной роли, которую «суждение» играет во всех видах художественного творчества. *Воображение*, или *фантазия*, в стихотворении, замечает он, вызывало большее восхищение, чем «суждение, или рассуждение» (разум), в нем было заложено «возвышенное», и ему обычно давали название «wit»³¹. Функция «суждения» состояла в том, чтобы контролировать *фантазию* и следить за тем, чтобы стихотворение во всех его составляющих было четко, эффективно организовано. Отсюда позднее возникла антитеза между *суждением*, *воображением*, или *фантазией*, и *остроумием* (wit). Его теория повлекла за собой терминологические изменения. Для елизаветинцев понятие «wit» означало «ум, понимание», позднее «непосредственность» или «фантазию»; тогда как после Гоббса это понятие включает в себя и элемент «суждения» или «уместности, соответствия» (propriety). Этот новый смысловой оттенок понятия «wit» – на фоне экстравагантности, необычности более ранней поэзии подготавливал путь новой поэтике. Вместо склонности более ранней поэзии к изображению заколдованных замков, летающих лошадей и т.п. Гоббс утверждал, что красота стихотворения кроется в правдоподобию. По мнению Аткинса, его теория «ознаменовала собою новый подход к литературе. Философия распространилась на эстетические проблемы; его рационалистическое мировосприятие вело не только к обузданию поэтической фантазии, к дискредитации чисто романтических произведений, но также предполагало и более простые и ясные формы выражения как в поэзии, так и в прозе. Независимо от античных и французских классицистских теоретиков он применил острый логический подход к литературным проблемам; и несмотря на все недостатки, его престиж философа придал вес его учению и также содействовал приятию его методов критиками эпохи Реставрации»³².

В трактате «Левиафан», где наиболее выразительно представлена теория познания, характерная для XVII в., отмеченная т.н. «распадом цельности мировосприятия» (термин Т.С. Элиота), кризисом метафизического мироощущения и нарастающим утвержде-

нием ценности рационализма и прозаизма, в первой и второй главах Гоббс формулирует основы своего мировосприятия, инкорпорирующего понятия «фантазия» и «воображение»:

«Глава 1. Об ощущении. <...> Причиной ощущения является внешнее тело или объект, который давит на соответствующий каждому ощущению орган непосредственно, как это бывает при вкусе и осязании, или посредственно, как при зрении, слухе и обонянии <...> Все эти так называемые чувственные качества являются лишь разнообразными движениями материи внутри вызывающего их объекта, движениями, при посредстве которых он различным образом давит на наши органы. Точно так же и в нас, испытывающих давление, эти качества являются не чем иным, как разнообразными движениями. <...> Но то, чем они нам кажутся наяву, точно так же как и во сне, есть призрак [Fancy, т.е. фантом, плод фантазии. – Т.К.] <...> И хотя на определенном расстоянии представляется, будто наша фантазия заключается в реальном и действительном объекте, который ее в нас порождает, тем не менее объект есть одно, а воображаемый образ или призрак – нечто другое. Таким образом, ощущение во всех случаях есть по своему происхождению лишь призрак [Fancy, плод фантазии]»³³.

Глава II. О воображении <...> после того, как объект удален или глаз закрыт, мы все еще удерживаем образ виденной вещи, хотя в более смутных очертаниях, чем тогда, когда мы ее видим. И это именно то, что римляне называют *imaginatio* (воображение) от образа, полученного при созерцании, применяя это слово, хотя и неправильно, ко всем ощущениям. Но греки называют это *Fancy* (*phantasia*), что означает призрак и что применимо как к одному, так и к другому ощущению. Воображение есть поэтому лишь *ослабленное ощущение* и присуще как людям, так и другим живым существам как во сне, так и наяву»³⁴. Гоббс пишет о том, что, если ощущение отошло в прошлое, мы называем его воспоминанием, оно переходит в сферу памяти; таким образом, *воображение* и *память*, *воспоминание* по сути обозначают одно и то же, получающее в зависимости от «угла зрения», «ракурса восприятия» разные названия. «*Природный ум* [здесь и далее курсив автора. – Т.К.], по мнению Гоббса, состоит главным образом в двух вещах: *быстроте воображения* (т.е. быстрое следование одной мысли за другой) и *неустанной устремленности* к какой-либо избранной цели. Наобо-

рот, медленное воображение составляет тот умственный дефект или недостаток, который обычно называется косностью, тупостью, а иногда другими именами, обозначающими медленность движения или трудность быть приведенным в движение. <...> людей различно задевают и ими различно замечаются те вещи, которые проходят через их воображение. <...> о тех людях, которые замечают сходства вещей, в случае если эти сходства таковы, что их редко замечают другие, мы говорим, что они обладают *большим умом*, под каковым в данном случае подразумевается *большая фантазия*. <...> фантазия, не сочетающаяся со способностью суждения, не восхваляется как достоинство, но последнее, являющееся способностью суждения и рассудительностью, восхваляется как нечто самостоятельное и без соединения с фантазией. Помимо необходимости сочетать с хорошей фантазией способность различения времени, места и лиц, требуется также частное приспособление мыслей к их цели, т.е. к некоторому применению <...>. При наличии этих данных тот, кто обладает этим качеством, будет иметь большой запас сходств, которые будут нравиться не только потому, что они будут иллюстрировать его разговор и украшать его новыми меткими метафорами, но также и благодаря оригинальности этих метафор. Однако без постоянства и устремленности к определенной цели большая фантазия есть своего рода сумасшествие. Этого рода сумасшествие мы наблюдаем у тех, кто, начиная разговор, отвлекается от своей цели всякой вещью, которая приходит ему в голову, и запутывается в столь многих и длинных отступлениях и парантезах, что совершенно теряет нить разговора.

<...> В хорошей истории должно выступить на первый план *суждение*, ибо высокое качество работы по истории состоит в ее методе, в ее истинности и в выборе действий, которые наиболее выгодно знать, фантазии здесь нет места, разве лишь в украшении стиля.

В похвальных речах и в сатирах фантазия преобладает, так как здесь задачей является не найти истину, а восхвалить или посрамить, что делается путем сопоставлений с благородным или низким. Способность суждения лишь подсказывает, какие обстоятельства делают какое-либо деяние похвальным или преступным. В увещеваниях и защитах требуются суждения или фантазия в за-

висимости от того, служат ли соответствующей цели лучше всего истина или сокрытие истины.

В доказательстве, в совете и во всех тех случаях, когда серьезно ищут истину, суждение – это все, разве только что иногда приходится для облегчения понимания начать с какого-нибудь подходящего сходства, и постольку применяется фантазия. Однако метафоры в этом случае исключены, ибо раз мы видим, что они откровенно обманывают, то было бы явным сумасшествием допускать их в совете или в рассуждении.

Если в каком бы то ни было разговоре явно сказывается отсутствие рассудительности, то как бы экстравагантна ни была сказывающаяся в нем фантазия, весь разговор будет считаться показателем отсутствия ума у говорящего. Так никогда не будет, когда в разговоре явно обнаруживается рассудительность, хотя фантазия была ограничена как никогда. <...> Анатом или врач может высказать или писать свое суждение о нечистых вещах, ибо это делается не для развлечения, а для выгоды, но если другой человек стал бы писать свои экстравагантные или забавные фантазии о тех же самых вещах, то он уподобился бы человеку, который, упав в грязь, пришел бы и представился в таком виде хорошему обществу. <...> во втором случае отсутствует рассудительность. Точно так же в явно игривом настроении ума и в знакомом обществе человек может играть звуками и двусмысленными обозначениями слов, и это очень часто при состязаниях, исполненных необычайной фантазии, но в проповеди или публичной речи, или перед незнакомыми людьми, или перед людьми, которым мы обязаны уважением, не может быть жонглирования словами, которое не считалось бы сумасбродством <...>. Так что там, где не хватает ума, дело заключается не в отсутствии фантазии, а в отсутствии рассудительности. Способность суждения поэтому без фантазии есть ум, но фантазия без способности суждения не является таковым»³⁵.

Позднее английский философ Джон Локк в своем главном труде – трактате «Опыт о человеческой способности к разумению» (1690) разграничил «первичные» (т.е. то, что свойственно самим предметам – форма, объем, движение) и «вторичные» качества нашего чувственного опыта (то, что мы видим, обоняем, слышим – цвет, запах, звук) и, таким образом, существенно усилил расхождение между субъективным и феноменальным началами сенсуалист-

ской философии; он подготовил почву для Беркли, объединив первичные и вторичные ощущения воедино (*esse* значит *percipi*). Так сенсуализм превратился в идеализм. В трактате Локка остроумие, или «природный ум», упоминается явно с «метафизическим оттенком» как способность видеть сходства, тем самым философ как бы возвращается на более ранний этап, но дух его высказываний тем не менее – гоббсовский и антириторичный. «Остроумие, – как пишет Локк, – кроется в основном в скоплении идей. В их сочетании с быстротой и разнообразием, выявляемым в любом сходстве или соответствии с тем, чтобы в фантазии создать приятные картины и видения³⁶. «Поскольку и уму (остроумию), и фантазии легче живется в мире, чем истине и подлинному знанию, фигуральные речи и языковые намеки едва ли можно признать несовершенством или оскорблением. Признаю, что в текстах, где мы ищем скорее удовольствия и восторг, нежели информацию и путь к совершенствованию, такого рода украшения едва ли сочтут чем-то неуместным. Но если говорить о реальных явлениях, мы должны признать, что все искусство риторики, кроме качеств порядка и ясности, все искусственные и фигуральные формы использования слов, изобретенных красноречием, существуют только для того, чтобы порождать обманчивые идеи, и по сути есть совершенные обманы»³⁷.

Начавшаяся в XVII в. кампания против *воображения* была продиктована выступлением против экстравагантных, избыточных его форм и против использования его в проповедях, в научных трудах. Очень часто, как это делает Гоббс, говорится о том, что воображение уместно в поэзии, но не за ее пределами. Нередко бывали выступления и в защиту поэтического воображения. Но те существенные перемены, которые произошли в философии (посылках познания) и представлениях о нормах в прозе, не могли не повлиять на искусство поэзии.

Поэтический мир, писал Джордж Грэнвилл, друг крупнейшего английского поэта XVIII в. Александра Поупа, в трактате «Эссе о неестественных полетах в поэзии»³⁸ – «не что иное, как Вымысел; Пегас и Музы, чистое воображение и Химера. Но поскольку это общепринятая система, все, что будет придумано или создано на этой Основе согласно Природе, будет считаться правдой; но все, что будет умалять или преувеличивать истинные пропорции Природы, будет отвергнуто как ложное и считаться причудой, сума-

сбродством, как, например, карлики или великаны – чудовищами». Иными словами, поэтический мир есть классический канон фантазии, соответствующий природе, но *классический* канон – это Пегас, Музы, а не романтические карлики и великаны.

В XVIII в. *фантазия* начинает устойчиво именоваться *воображением*, а эстетическое наслаждение рассматривается как единственная цель поэзии.

Известная серия эссе Джозефа Аддисона «О радостях воображения» (в русском переводе опубликована как «Удовольствия воображения»), напечатанная в июне и июле 1712 г. в журнале «Зритель» («Спектейтор», № 411–421), довольно непоследовательна в плане изложения четкой эстетической теории, однако в ней дано живое, разнообразное, хотя и не без противоречий, представление о *воображении*. Аддисон ссылается на трактат Локка, где термин *воображение* имеет в основном уничижительный смысл, связанный со «злодеем» «остроумием» (*wit*). Тем не менее обновленное, позитивное понятие *воображение* появляется у Аддисона в значительной мере под воздействием именно сенсуализма Гоббса и Локка.

В 411 номере журнала (21 июня 1712) Аддисон пишет о «воображении или фантазии», не проводя между ними различия: «под удовольствиями воображения или фантазии <...> я в данном случае понимаю те, которые возникают из восприятия видимых предметов либо когда они действительно находятся в поле нашего зрения, либо когда мы возбуждаем в духе их идеи при помощи картин, статуй, описаний и других подобных стимулов. В действительности наше воображение не может иметь ни одного образа, который не был бы нами сначала получен через зрение; но мы обладаем способностью удерживать, изменять и соединять эти образы, однажды полученные нами, в самые разнообразные картины и видения, наиболее приятные для воображения; ибо благодаря этой способности человек, заключенный в подземелье, в состоянии развлечь себя картинами и пейзажами более прекрасными, чем можно было бы найти в природе при всем ее разнообразии.

В английском языке найдется мало слов, которым при употреблении придается более широкий и неограниченный смысл, чем словам: фантазия (*Fancy*) и воображение (*Imagination*). Поэтому я считал необходимым ограничить и определить значение этих двух

слов <...> я должен просить помнить <...>, что под удовольствиями воображения я понимаю только такие удовольствия, которые первоначально возникают благодаря зрению, и что я делю эти удовольствия на два вида: моя цель состоит прежде всего в том, чтобы рассмотреть те первичные удовольствия воображения, которые целиком и полностью возникают благодаря таким предметам, которые находятся у нас перед глазами; а затем поговорить о тех вторичных удовольствиях воображения, которые вытекают из идей видимых предметов, когда эти предметы в действительности не находятся перед глазами, но вызываются в памяти или образуют приятные видения вещей либо отсутствующих, либо воображаемых. Удовольствия воображения, взятые в полном объеме, не так грубы, как удовольствия чувства³⁹ (11, с. 187), и не так утонченны, как удовольствия разума. <...> однако необходимо признать, что удовольствия воображения столь же огромны и приносят такое же наслаждение, как и удовольствия разума. <...> Кроме того, удовольствия воображения имеют то преимущество перед удовольствиями разума, что они более очевидны и их легче достичь. Достаточно открыть глаза, и картина перед вами. Краски сами запечатлеваются в воображении, а от зрителя требуется лишь немного внимания, мысли или применения разума <...> Человек, обладающий развитым воображением, получает доступ к огромному количеству удовольствий, которые люди неразвитые неспособны получить»⁴⁰. Удовольствия *воображения*, по словам Аддисона, не требуют соответствующего напряжения мысли, какое необходимо для наших более серьезных занятий, и в то же время не позволяют духу погрузиться в то пренебрежение и вялость, которые обычно сопровождают наши более чувственные наслаждения, но, являясь как бы легким упражнением наших способностей, пробуждают их от лени и праздности, не заставляя их трудиться и не ставя перед трудностями. Мы можем здесь добавить, что удовольствия воображения более способствуют здоровью, чем удовольствия разума, которые получаются в результате работы мышления и сопровождаются слишком сильным напряжением мозга»⁴¹.

Тезис Аддисона в «Зрителе» № 411 о том, что зрительные ощущения более всего дают удовольствия воображению – почти метафизический аргумент (почти неоплатонический и схоластический). Но крайне важна грань, отделяющая этот тезис от метафизи-

ческого. Средневековый теоретик сказал бы, что искусство ориентировано на разум. Направление мысли Аддисона, литературного теоретика XVIII в., – получение человеком разнообразных приятных переживаний.

В эссе, опубликованном в 412 номере журнала 23 июня 1712 г., Аддисон рассматривает те удовольствия воображения, которые появляются при виде всего величественного (Great), необычного (Uncommon) и прекрасного (Beautiful). Под величием Аддисон понимает прежде всего простор, пространство, широкий горизонт: зрелище «широких и бескрайних просторов доставляет такое же удовольствие воображению, какое разум получает от размышлений о вечности или бесконечности»⁴². И «ничто не прокладывает себе путь к душе более непосредственно, чем красота, которая немедленно наполняет воображение тайным удовлетворением и благодушием и придает законченность всему величественному и необычному»⁴³. Из различных видов красоты «глаз испытывает наибольший восторг от красок. <...> По этой причине мы обнаруживаем, что поэмы, которые всегда адресуются к воображению, заимствуют свои эпитеты у красок больше, чем у чего-либо другого. Поскольку воображение испытывает восторг от всего величественного, необычного или прекрасного и тем больше получает удовольствия, чем больше этих совершенств оно обнаруживает в одном и том же предмете, оно способно получить новое удовлетворение с помощью другого внешнего чувства (Sense). <...> Так, если возникают тонкие ароматы или приятные запахи, они увеличивают удовольствия воображения, и даже краски и зелень пейзажа кажутся тогда более приятными, ибо идеи обоих чувств дополняют и усиливают друг друга и вместе приятнее <...>»⁴⁴. Вместе с тем Аддисон признается в эссе, опубликованном в 413 номере журнала (24 июня), что не в состоянии определить причину доставляемых *воображением* удовольствий, «потому что нам неизвестна ни природа идей, ни сущность человеческой души»⁴⁵. В эссе, напечатанном в 414 номере (25 июня), он пишет: «Если мы рассмотрим творения *природы* и *искусства* в том отношении, что они должны доставлять удовольствие воображению, то обнаружим, что по сравнению с первыми последние намного хуже; ибо, хотя они иногда могут показаться такими же прекрасными или необычными, они никогда не могут содержать в себе ту обширность и безбреж-

ность, которая доставляет столь огромное наслаждение духу наблюдателя. Они могут быть столь же утонченны и изящны, как и первые, но никогда не обнаруживают такой же внушительности и величественности замысла. В грубых мазках природы есть нечто более смелое и мастерское, чем в изящных прикосновениях и украшениях искусства. Красоты самого величественного парка или дворца заключены в узком кругу, воображение немедленно их обегает, и для его удовлетворения требуется что-то еще; а в диких полях природы взор свободно блуждает туда и сюда, не встречая преград, и насыщается бесконечным разнообразием образов без какого-либо определенного ограничения их вида или числа. По этой причине мы всегда обнаруживаем, что поэт влюблен в сельскую жизнь, где природа проявляется в наивысшем своем совершенстве и доставляет все те картины, которые более всего способны привести в восторг воображение»⁴⁶. Вместе с тем Аддисон замечает, что «если ценность творений природы увеличивается в зависимости от <...> сходства их с произведениями искусства, то <...> произведения искусства получают тем большее преимущество, чем более похожи они на естественные предметы; потому что в данном случае не только сходство приятно, но и образ более совершенен. Самый красивый пейзаж, который мне пришлось наблюдать, был нарисован на стенах темной комнаты, против которой с одной стороны была судоходная река, а с другой – парк. Этот эксперимент очень часто встречается в оптике. Здесь вы могли обнаружить волны и колебания воды, представленные в ярких и естественных красках, вместе с изображением корабля, появляющегося в одном конце и постепенно проплывающего через всю картину. <...> Должен признать, что новизна подобного зрелища может быть одной из причин (occasion) его приятности воображению, но, безусловно, главная причина – его близкое сходство с природой, потому что оно не только, подобно другим картинам, передает цвет и форму, но и движение предметов, которые оно представляет. <...> определенное подражание природе, иногда наблюдаемое нами, доставляет нам удовольствие более благородное и возвышенное, чем то, которое мы получаем от более изящных и более отделанных произведений искусства. Именно по этой причине наши английские парки не доставляют такого удовольствия воображению, как парки во Франции и Италии, где на больших участках

земли чередуются сады и леса; их приятное сочетание всюду изображает искусственно созданную дикость, гораздо более очаровательную, чем опрятность и изящество, с которыми мы встречаемся в садах нашей страны»⁴⁷. В 415 номере (26 июня) Аддисон излагает некоторые соображения об особом виде искусства, более, чем любой другой, обладающем «непосредственной способностью вызывать первичные удовольствия воображения» – об архитектуре; объемам и стилю ее произведений (стены Вавилона, его храм Юпитера-Ваала, статуя Семирамиды, египетские пирамиды, китайская стена) присуща *величественность*, влияющая на *воображение*. «Пусть каждый поразмыслит о том состоянии духа, в котором он сам пребывает, впервые войдя в римский Пантеон, и как его воображение наполняется чем-то величественным и изумительным»⁴⁸; «<...> во всем этом искусстве только то доставляет удовольствие воображению, что является величественным, необычным или прекрасным»⁴⁹.

В 416 номере «Спектейтора» за 1712 г. (27 июня) Аддисон вновь пишет о «вторичных удовольствиях воображения», доставляемых созерцанием произведений искусства, в них важно не то, «что мы некогда видели именно то место, действие или лицо, которое изображено в скульптуре или описании. Достаточно того, что мы видели вообще места, действия или лица, которые похожи или по крайней мере имеют какую-то отдаленную аналогию с тем, что нам представлено. Поскольку воображение, если некогда его наполнили конкретными идеями, воспринятыми в прошлом, обладает способностью само увеличивать, соединять и изменять их по своему усмотрению. <...> вторичное удовольствие возникает в результате действия духа, который сравнивает идеи, возбуждаемые первоначальными предметами, и идеями, которые мы получаем от статуи, картины, описания или звучания, их представляющих»⁵⁰. «Но здесь я ограничусь теми удовольствиями воображения, которые возникают в результате идей, возбуждаемых словами, потому что большая часть замечаний, справедливых в отношении описаний, в равной мере применима к живописи и скульптуре. <...> Читатель обнаруживает, что с помощью слов картина нарисована более яркими красками и более полна жизни в его воображении, чем при действительном восприятии картины, которую они описывают. В этом случае поэт, кажется, берет верх над природой <...> Веро-

ятно, причина здесь может состоять в том, что, наблюдая какой-либо предмет, мы получаем в своем воображении только такое его изображение, какое нам дает зрение; но при его описании поэт дает нам такую вольную его картину, какая ему заблагорассудится, и открывает нам различные его части, на которые мы не обратили внимания либо которые были вне поля нашего зрения, когда мы впервые наблюдали его. Когда мы смотрим на какой-либо предмет, наше представление о нем, возможно, состоит из двух-трех простых идей; но когда поэт изображает его, он может либо сообщить нам более сложное представление о нем, либо возбудить в нас только такие идеи, которые более всего в состоянии оказать воздействие на воображение»⁵¹. «<...> чтобы обладать настоящим вкусом и формировать правильное суждение о каком-либо описании, нужно родиться с хорошо развитым воображением и правильно взвесить силу и энергию, заключенную в различных словах языка <...>. Чтобы сохранять отпечатки тех образов, которые воображение ранее получило от внешних предметов, оно должно быть живым; а рассудок (Judgement) должен уметь распознавать и знать, какие выражения наиболее подходящи для того, чтобы одеть и украсить их наилучшим образом. Человек, страдающий от недостатка первого или второго, вообще не сможет отчетливо увидеть все особенные красоты описания, хотя может получить общее представление о нем, подобно тому как человек, обладающий слабым зрением, может увидеть смутно то место, которое лежит перед ним, но не проникнет во все его различные детали и не различит все разнообразие его красок во всем их блеске и совершенстве»⁵². Говоря об удовольствиях, получаемых от произведений искусства, Аддисон признается, что «не в состоянии указать ту необходимую причину, благодаря которой это действие духа сопровождается столь большим удовольствием», однако обнаруживает, что «из этого единого начала вытекает огромное разнообразие наслаждений. <...> Именно оно делает приятными разные виды остроумия, которое заключается <...> в сходстве идей; и мы можем добавить, что именно оно возбуждает то мелкое удовлетворение, которое мы иногда находим в разного рода ложном остроумии, заключается ли оно в сходстве букв, как в анаграмме, актростихе, либо в сходстве слогов, как в рифмованных стихах, написанных как вирши <...>»,

либо слов, как в каламбурах, игре слов, либо целой фразы или стихотворения <...>»⁵³.

В эссе Аддисона намечаются приметы ассоциативного способа объяснения силы воздействия *воображения* на читателя. «Можно заметить, пишет он в 417 выпуске журнала “Спектейтор”, что любое отдельное обстоятельство, напоминающее нам о том, что мы ранее видели, часто возбуждает всю картину образов и пробуждает бесчисленные идеи, которые до этого дремали в воображении. Так, какой-либо отдельный запах или цвет способен внезапно заполнить дух картиной полей или садов, где мы впервые с ним встретились, и возбудить перед нашим взором все те многочисленные и разные образы, которые некогда его сопровождали. Наше воображение понимает намек и неожиданно ведет нас в города или театры, в поля или луга. Мы можем, далее, заметить, что когда воображение таким образом вспоминает картины, ранее через него проходившие, то те из них, которые вначале было приятно наблюдать, кажутся при воспоминании еще более приятными, и память усиливает первоначальный восторг»⁵⁴. «Гщетно было бы исследовать, проистекает ли способность ярко воображать предметы из какого-либо большего совершенства души или какой-нибудь более чувствительной ткани в мозгу одного человека по сравнению с другим. Несомненно одно: великий писатель должен родиться с этой способностью во всей ее силе и энергии, чтобы быть в состоянии получать живые идеи от внешних предметов, долго хранить их и в подходящий момент выстраивать в такие фигуры, которые скорее всего поразят воображение читателя. Поэт должен с таким же старанием обогащать свое воображение, с каким философ развивает свой ум. Он должен приобрести необходимый вкус к наслаждению творениями природы и быть хорошо знакомым с разнообразными картинами сельской жизни. <...> Он должен очень хорошо разбираться во всем величественном и благородном, что имеется в произведениях искусства <...> Такие преимущества способствуют раскрытию мыслей человека, увеличивают его воображение и, следовательно, окажут влияние на все виды поэзии и прозы, если автор знает, как правильно их использовать. И среди тех, кто писал на ученых языках и кто достиг совершенства в этом таланте, самыми совершенными в разных родах являются, пожалуй, Гомер, Вергилий и Овидий. Первый изумительно поражает воображение ве-

личественным, второй – прекрасным, а последний – необычным. Чтение “Илиады” подобно путешествию по необитаемой стране, где воображение наслаждается тысячью видов дикой бескрайней пустыни, широких нетронутых болот, огромных лесов, причудливых скал и ущелий, “Энеида”, напротив, подобна хорошо спланированному парку, где невозможно найти ни одного неухоженного уголка или бросить взгляд ни на одно место, где не произрастало бы какое-нибудь прекрасное растение или цветок. <...> Овидий показал нам в своих “Метаморфозах”, каким образом необычное может воздействовать на воображение. В каждой истории он описывает чудо <...>»⁵⁵. «Если бы мне нужно было назвать поэта, являющегося законченным мастером во всех этих искусствах воздействия на воображение, я думаю, таким мог бы быть Мильтон. <...> Можно ли представить себе что-либо более величественное, чем битва ангелов, величие мессии, образ и поведение Сатаны и его приближенных? <...> Никакая другая тема не могла бы предоставить поэту возможности нарисовать картины, столь поражающие воображение, и никакой другой поэт не смог бы нарисовать эти картины более яркими и живыми красками»⁵⁶. В 418 номере «Спектейтора» (28 июня 1712 г.) Аддисон повторяет, что удовольствия от «вторичных картин воображения носят более широкий и более всеобщий характер, чем те, которые воображение получает через зрение; ибо не только величественное, необычное или прекрасное, но и то, что неприятно, когда на него смотрят, доставляет нам удовольствие при умелом описании <...> в силу этой причины описание навозной кучи приятно воображению, если образ ее представлен нашему духу в подходящих выражениях; хотя, может быть, более правильным было бы назвать это удовольствие удовольствием разума, а не воображения, потому что мы восторгаемся не столько образом, содержащимся в описании, сколько удачностью описания, возбуждающего этот образ. Но если описание мелкого, обычного и уродливого приемлемо для воображения, то описание величественного, удивительного или прекрасного приемлемо в гораздо большей степени <...> Я полагаю, большинство читателей более очарованы данным Мильтоном описанием рая, чем ада; может быть, оба они, каждый в своем роде, совершенны, но сера и смола одного не так воодушевляют воображение, как поляны цветов и изобилие наслаждений в другом»⁵⁷. «<...> поскольку вообра-

жение может представить себе предметы более величественные, необычные и прекрасные, чем когда-либо увиденные глазами, то по этой причине задача поэта – приспособиться к воображению и его понятиям, исправляя и украшая природу в том случае, если он испытывает что-либо реально существующее, и добавляя еще больше красот, чем их совместно существует в природе, в том случае, если он описывает выдумку»⁵⁸. У поэта «свободный выбор ветров, и он может повернуть течение своих рек во всем разнообразии их изгибов, которые доставляют столь много удовольствия воображению читателя. Одним словом, он творит природу собственными руками и может придать по своему усмотрению любые чары при условии, что он не слишком ее изменит и не дойдет до нелепости, пытаясь превзойти ее»⁵⁹. В эссе, опубликованном в 419 номере журнала, Аддисон по сути пишет о готической традиции предромантизма: «Существуют сочинения такого рода, в которых поэт совершенно порывает с природой и развлекает воображение своего читателя характерами и поступками таких героев, из которых многие вообще не существуют на свете и представляют собой лишь то, что приписывает им поэт. Таковы феи, ведьмы, колдуны, демоны и духи умерших. Драйден называет это “волшебной манерой письма”, которая, действительно, труднее любой другой, зависящей от фантазии поэта, потому что в этом случае у него нет перед собой образца и он должен творить, только полностью полагаясь на свое воображение. Для такого рода творчества нужен очень необычный настрой мышления, и поэту, не обладающему фантазией необходимого склада и от природы богатым и суеверным воображением, невозможно добиться в нем успеха»⁶⁰. «Эти описания возбуждают своего рода приятный ужас в духе читателя и развлекают его воображение необычностью и новизной характеров, в них представленных. <...> Люди с холодной фантазией и философским складом ума возражают против поэзии такого рода, утверждая, что у нее недостаточно правдоподобия, чтобы воздействовать на воображение»⁶¹. «Среди всех поэтов такого рода самыми наилучшими <...> являются наши английские поэты, то ли из-за того, что у нас намного больше историй такого рода, то ли потому, что гений нашей страны более пригоден для такой поэзии. Ибо англичане от природы обладают живым воображением и очень часто благодаря той мрачности и меланхоличности характера, ко-

торая распространена в нашем народе, склонны к фантастическим понятиям и видениям, которым другие не столь подвержены. Среди англичан Шекспир несравнимо превосходит всех других. Та благородная необузданность фантазии, которой он владел со столь великим совершенством, позволяла ему свободно касаться этой слабой суеверной стороны воображения своего читателя; и дала ему возможность одерживать успех там, где он мог полагаться только на силу своего гения, и ни на что больше. В речах его призраков, фей, ведьм и тому подобных воображаемых существ есть нечто столь дикое и одновременно столь торжественное, что мы не можем не считать эти речи естественными <...>. Таким образом, мы видим, что у поэзии много способов обращаться к воображению, поскольку она располагает не только всем миром природы для своей деятельности, но и изобретает свои собственные миры <...>»⁶². Аддисон пишет о способности *воображения* не только у поэтов и писателей, но и у историков, обладающих своим искусством повествования и способных «доставить удовольствие воображению. И с этой точки зрения, вероятно, Ливий превзошел всех, кто был до него и кто писал после него. Он описывает так восхитительно, что вся его история – восхитительная картина <...>. «Но из писателей такого рода никто, по словам Аддисона, не удовлетворяет и развивает воображение больше, чем авторы новой философии, возьмем ли мы их теории земли и неба, открытия, сделанные ими с помощью увеличительных стекол, или любые другие наблюдения над природой. <...> В трактатах о металлах, минералах, растениях и метеорах есть что-то очень завлекательное для воображения, так же, как и для разума. <...> Для воображения нет ничего более приятного, чем развивать себя постепенно, в процессе созерцания различных соотношений, в которых находятся между собой разные предметы, когда оно сравнивает тело человека с массой всей земли, землю с окружностью, которую она описывает вокруг солнца, эту окружность со сферой неподвижных звезд, сферу неподвижных звезд с пределами всей вселенной, саму эту всю вселенную с бесконечным пространством, которое рассеяно повсюду вокруг нее; или же когда воображение обратит свой взор в противоположном направлении и рассмотрит массу тела человека в сравнении с живым существом, в сто раз меньше клеща <...>»⁶³. «Я столь долго рассуждал на эту тему, потому что <...> это может показать нам

как истинные пределы, так и тот недостаток нашего воображения, что оно ограничено очень небольшим по размеру пространством и сразу же вынуждено прекратить свои действия, когда стремится охватить то, что очень велико или очень мало. Пусть кто-нибудь попытается представить себе тело живого существа в двадцать раз меньше клеща и сравнит его с другим – в сто раз меньше клеща, или мысленно сравнит длину тысячи диаметров земли с длиной миллиона ее диаметров, и он быстро обнаружит, что его дух не обладает какими-либо особыми измерениями, приспособленными к таким необычным величинам – сверхбольшим и сверхмалым. Правда, разум открывает бесконечное пространство в обе стороны от нас, но воображение тут же останавливается и обнаруживает, что его поглотила безмерность пустоты, которая его окружает. Наш разум может проследить частицу материи через бесконечное разнообразие делений, но фантазия скоро теряет ее из виду и ощущает в себе своего рода бездну, которую нужно заполнить материей более осязаемой массы. Когда мы хотим объять всю мировую систему, предмет слишком велик для нашего воображения <...>. Возможно, этот недостаток воображения не заложен в самой душе, но проявляется тогда, когда она действует вместе с телом. Может быть, в мозгу не имеется достаточно пространства для такого разнообразия впечатлений, или же жизненные соки, возможно, неспособны представить их таким образом, как это необходимо для возбуждения столь очень больших или очень маленьких идей <...> вероятно также, что в будущей жизни душа человека достигнет бесконечно большего совершенства в этой способности, так же как во всех остальных; так что, возможно, воображение сможет идти наравне с разумом и образовывать в себе отчетливые идеи всех различных видов и количеств пространства»⁶⁴. Удовольствия воображения, продолжает свои рассуждения Аддисон в 421 номере «Спектейтора», «обнаруживаются не только в произведениях тех авторов, которые специально пишут о материальных предметах, но их часто можно встретить и в работах великолепных мастеров нравственности, критики и других исследований, отвлеченных от материи, которые, хотя и не пишут непосредственно о видимых аспектах природы, часто заимствуют из нее свои сравнения, метафоры и аллегории. Благодаря этим аллюзиям истина, полученная разумом, как бы отражается в воображении; мы в состоянии уви-

деть нечто, подобное цвету и форме в понятии и открыть систему мыслей, как бы изображенную на материи. И здесь дух испытывает огромное удовлетворение, так как одновременно две из его способностей получают удовольствие, когда воображение занято подражанием разуму и переводит идеи из мира интеллектуального в мир материальный»⁶⁵. Талант «воздействовать на воображение украшает здравый смысл и делает сочинения одного человека более приятными по сравнению с другими. Он украшает все произведения вообще, но составляет саму жизнь и высшее совершенство поэзии. Он сохранил на многие века несколько поэм, где он блистает очень ярко, хотя в других отношениях этим поэмам похвастаться нечем. А если он один отсутствует в произведении, то оно кажется сухим и скучным, даже если в нем есть все остальные красоты. В нем есть что-то подобное сотворению мира; он дает своего рода существование определенным предметам, которые невозможно найти в реальной жизни, и предлагает их вниманию читателя. Он дополняет природу своими произведениями и придает большее разнообразие творениям Бога. Одним словом, он способен украсить и улучшить самые блестящие картины вселенной или же наполнить дух более величественными зрелищами и явлениями, чем можно найти в любом ее уголке». Аддисон определяет и источники, вызывающие у воображения отвращение и страх. «Когда мозг поврежден в результате какого-либо несчастного случая или дух расстроен снами и болезнью, воображением завладевают дикие мрачные идеи, его мучат тысячи отвратительных чудовищ, созданных им самим. <...> В природе нет более ужасного зрелища, чем вид обезумевшего человека, когда воображение его расстроено, а вся душа обеспокоена и смятенна. <...> отмечу только, какое бесконечное превосходство над душой человека дает эта способность всемогущему творцу и какое огромное счастье или горе мы в состоянии получить только от одного воображения.

Мы уже видели, какое влияние один человек оказывает на воображение другого и с какой легкостью он внушает ему самые разные образы; тогда мы можем предположить, какой же огромной властью располагает тот, кому известны все способы воздействия на воображение, кто может внушать какие угодно идеи по своему усмотрению и наполнять эти идеи ужасом или восторгом в той мере, в какой он считает нужным! Он может возбуждать образы в ду-

хе без помощи слов и делать так, что перед нами будут возникать картины и казаться реальными для наших глаз без помощи физических тел или внешних предметов. Он может наполнить воображение такими прекрасными и великолепными видениями, которые сейчас просто не укладываются у нас в голове, или населять его такими страшными призраками и привидениями, что мы будем надеяться только на смерть и считать жизнь проклятием»⁶⁶.

Аддисоновская теория «вторичного» живописного изображения – вариант классической теории подражания, мимесиса, сведенной к ее наиболее буквальной форме: имитирующий объект осуществляет свою функцию в наиболее рабской и вторичной роли – т.е. фотографии, напоминающей о ком-то или чем-то. Если сравнить аддисоновские эссе в «Зрителе» о *воображении* с более ранними его эссе об *остроумии*, особенно в 62-м номере журнала (истинном, смешанном и ложном остроумии), то наблюдается формирование нового представления о *воображении* и увядание старого понятия об *остроумии*, отход от него, эти два понятия стыкуются на «перекрестках», но движутся в разных направлениях. Серия эссе о *воображении* написана о сходстве между произведениями искусства и внешней природой; эссе об *остроумии* – о сходствах того рода, которое органично присуще поэтическому сочинению – о сходстве между двумя частями метафоры, двумя понятиями, идеями или двумя словесными звуками. Возникает вопрос: есть ли основания для сближения двух видов сходства (внутреннего и внешнего по отношению к стихотворению)? Если структура стихотворения такова, что мы можем взглянуть на него как на объемную метафору или символ иных сфер реальности, не тех, что явно упомянуты в стихотворении, тогда аддисоновские заметки о вторичном или подражательном воображении могли бы быть представлены под общим заголовком «wit», но таких оснований, пожалуй, нет. Одна из причин, по которым Аддисон славит удовольствия вторичного воображения – это легкость и проникновенность этих удовольствий – не надо умственных усилий, чтобы откликнуться на изображение цветка или прекрасной цветочницы или верблюда в облаках. В то же время (хотя Аддисон приписывает элемент неожиданности почти любому виду художественного удовольствия), главный смысл его эссе об *остроумии* – протест против того, что некоторые формы *остроумия* – смешанные и ложные –

основаны на метафорах, «сопряженных насильно», фантастичных, сверхусложненных, т.е. представляют собою сложный философский, метафизический прием, что Аддисону не нравится.

Для Аддисона и его современников *воображение* и *фантазия* – синонимичные понятия, критик сразу заявил об использовании их как взаимозаменяемых понятий, но по сути он пишет о *фантазии* и способности создания образов, ограничивая их рамками чувств, ощущений, и ничего не говоря о трансцендентном качестве *воображения*, той творческой способности, которая преобразует факты и проникает в суть явлений, вещей, свойственной Шекспиру, английским поэтам-метафизикам. Но попытка Аддисона дать толкование одному из до сих пор наиболее неясных критических понятий крайне важна. Его психология явно основывается на трудах Локка, возможно, «подсказавшего» ему теорию о «первичных» и «вторичных» удовольствиях. Но главная ценность аддисоновской теории, по мнению Аткинса, – в новом направлении, которое он дал критическим исследованиям, в его стремлении объяснить современную ему эстетическую терминологию, в создании основания для объяснения такого феномена, как эстетический вкус и оценка⁶⁷.

Примечательно, что в своем знаменитом «Эссе о критике» (1711) Александр Поуп лишь однажды употребляет понятие *воображение* (*imagination*): в буквальном переводе – «Где действуют согревающие лучи *воображения* / Там памяти виденья исчезают», в поэтическом – «А жаркие фантазии придут – / И памяти виденья пропадут»⁶⁸; и один раз – понятие *фантазия*: «Шутник Петроний – сколько у него / Фантазии, какое мастерство!» (8, с. 90). В сущности для него *воображение* и *фантазия* – синонимы. Но явно, что Поуп ценил *воображение*, по крайней мере в «Храме славы» (*The Temple of Fame*, 1715) он писал об аллегорической поэзии: «Строгое правдоподобие <...> не требуется в описаниях этого воображаемого и аллегорического рода Поэзии, признающей каждый нелепый, фантастический Объект, который Фантазия может представить в Мечте, и где достаточно, если нравственный смысл компенсирует Нереальность».

В одном из наиболее ярких образцов просветительского отношения к искусству и эстетике – поэме «Радости воображения» (*Pleasures of imagination*, 1744) Марк Эйкенсайд, позаимствовав на-

звание поэмы у Аддисона, автора одноименной серии эссе в «Зрителе» (1712, № 411–421), пишет о роли *воображения* в нравственной жизни человека, в процессе познания или самопознания, а также в художественном творчестве. «Свободная» форма георгики позволяет ему уклониться от ограничений и дидактизма классицистской поэтики. Эйкенсайд сознает новизну своей темы: если «законы каждого поэтического рода» часто излагались в стихотворных поэтиках, то избранный им предмет – *воображение* – еще не воспет. Автор понимает, сколь сложна его задача: «придать цвет, силу и движение самым тонким и мистическим вещам», но любовь к Природе и музам побуждает его исследовать «тайные тропы», «прекрасный край поэзии», метафорически изображаемый им как пасторальный пейзаж. В третьей книге он выводит на сцену комические персонажи, которым ложно направленное *воображение* мешает адекватно оценить себя. Следуя Аддисону, Эйкенсайд, в отличие от него, основывается не на сенсуализме Локка, а на учении Платона. *Воображение* для него – это врожденное свойство души: «<...> Так же рука Природы / На некоторые внешние явления / Настраивает тончайшие органы души, / И тогда радостный импульс родственных сил, – / Нежных звуков, пропорциональных форм, / Грации движений или сияния света – / Порождает трепет нежной ткани Воображения / От нерва к нерву: обнаженных и животрепещущих, / Они улавливают разбегающиеся лучи импульса, и наконец душа / Постепенно раскрывает свои мелодичные ключи, / Откликаясь / На это гармоничное движение извне». Для Эйкенсайда эстетические впечатления и переживания – отклик на «конгениальный» импульс, исходящий от Бога, воплощенный в совершенстве природных форм, гармонизирующий духовную природу человека, направляющий работу его *воображения*, успокаивающий страсти. В третьей книге «Радостей воображения», вновь раскрывающей просветительский характер его творчества (поэту интересен любой человек, а не только художник-творец), явно, что *воображение* играет большую роль в повседневной жизни: человек формирует свои суждения, действует на их основе – в зависимости от того, какую картину действительности рисует ему его *воображение*. Незрелое *воображение* приводит людей к заблуждениям (относительно их достоинств или грозящих им опасностей – поэт создает комические типажи – стареющих кокеток, воображающих

себя покорительницами сердец, напыщенных педантов, воображающих себя великими учеными, и т.д.). Полноценное *воображение* необходимо каждому, но некоторые люди особенно чутки к божественной гармонии мира – это творцы прекрасного, наделенные Природой богатым *воображением*. В ренессансном духе поэт сравнивает художника с Богом-творцом. Его описание роли *воображения* в творческом процессе предвдвывает С.Т. Колриджа.

Английский философ-моралист и эстетик Френсис Хатчесон (1694–1746), один из теоретиков морального чувства, сближаемого представителями сентименталистской эстетики с чувством красоты или прекрасного, в «Исследовании о происхождении наших идей красоты и добродетели» (1725) и «Опыте о природе и проявлении аффектов» (1728) рассматривал способности *воображения* как «внутренние чувства». В более поздних работах он назвал их «отраженными» (reflex) и «последующими» (subsequent) чувствами, так как им непременно предшествует восприятие неких предметов, явлений, дающих импульс возникновению этих чувств; а «отраженными» они названы потому, что, как пишет шотландский философ и теолог, представитель «Шотландского возрождения» Александр Джерард в трактате «Опыт о вкусе» (1756, опубликован в 1759), для их проявления «дух вспоминает и отмечает какое-нибудь обстоятельство или образ действия воспринимаемого предмета сверх тех качеств, которые представлены его вниманию при первом взгляде на предмет. Так, восприятие любого предмета не дает приятного чувства новизны до тех пор, пока мы не вспомним то обстоятельство, что никогда раньше его не воспринимали»⁶⁹.

«Опыт о вкусе» Джерарда – одно из важнейших свидетельств того, что в середине XVIII в. в центре внимания философов и критиков оказывается категория вкуса. «Вкус, по словам Джерарда, заключается главным образом в совершенствовании тех принципов, которые обычно называются способностями воображения и рассматриваются современными философами как *внутренние* или *отраженные* чувства, поставляющие нам более тонкие и более изящные восприятия, чем те, которые могут быть справедливо отнесены к нашим внешним органам чувств»⁷⁰, причем он оперирует понятиями «внутреннее чувство» и «отраженное чувство» как равнозначными, но проводит различие между двумя компонентами эстетических оценок – «чувством» и «суждением», преобладаю-

щим у ценителей искусств в зависимости от их индивидуальных особенностей. У одних ярко выражена способность к «воображению», основанная на «симпатии» к объектам, у других – рациональное суждение.

Еще с XVII в. особую роль в английской эстетике обретают идеи и теории ассоциативности как мощный источник создания комбинаций, сочетаний, видения объектов во всем богатстве их конкретного значения или того особого смысла, который они сообщали ситуации. В этом ключе ассоциативность можно рассматривать как способ возвращения миру его целостности. Английский философ, эмпирик Дэвид Хьюм, которого порой обвиняли в том, что он «разобрал мир на атомы», подверг его «диссоциации», в «Трактате о человеческой природе» (1734–1737, опублик. 1739–1740) в качестве компенсации неадекватности человеческого опыта выдвинул идею *воображения*, основанного на ассоциативности, как связующего звена между различными идеями, что восстанавливает распадающуюся «связь мира» как целостного явления. Таким образом, главным оказывался не разум и логика, т.е. рациональные абстрактные способности, а способность к целостной умственной, эмоциональной работе. Так термин «ассоциация» уступает место понятию «воображение». Оно, как заметил шотландский философ, моралист, сторонник здравого смысла, Адам Фергюсон, автор трактата «Принципы нравственной и практической науки» (1792), постигает явление «со всеми его особенностями и обстоятельствами... с учетом всех их связей сходства, аналогии или оппозиции; тогда как в абстракциях явления, или их части, доступны нам с *ограниченной* точки зрения, на которую ориентирована в конкретном случае наша мысль или аргументация»⁷¹. Возникает понятие «ассоциативного воображения». Еще в 1768 г. в работе «Свет Природы» приверженец теории ассоциативности Авраам Такер указал на уникальность объекта, создаваемого ассоциативным сочетанием, причем не дополнением или противопоставлением простых качеств в сложных понятиях, как в теории познания Локка, а слиянием их в особое и нередуцируемое целое.

Крупнейший английский поэт и критик второй половины XIX в. Сэмюэл Джонсон (1709–1784) в журнале «Рассеянный» («Rambler», №36 – журнал издавался с 20 марта 1750 по 14 марта 1752) обыгрывает два важных для него слова: «species» и

«grandeur»: «Поэзия не может быть сосредоточена на подробных различиях, которыми один вид отличается от другого, не отойдя от простоты величия, которым преисполнено воображение»⁷². Как теоретик – защитник классического универсализма на практике, даже в критических работах, Джонсон не был образцовым неоклассицистом. Его явное неприятие «Люсидас» Милтона – проявление и свидетельство предромантического предпочтения природы формальным образцам и условностям пасторали. В «Предисловии к Шекспиру» (Preface to Shakespeare, 1765)⁷³ он не только защищал «смешанный» жанр трагикомедии, но и отвергал единства времени и места (как не способствующие созданию подлинной иллюзии), что было свойственно английской критике с драйденовских времен. Аппеляция к природе и разуму имеет эгалитарную ориентацию на обычную аудиторию (читателя). Его антиклассицистский бунт проявляется довольно рано в его деятельности критика в трех номерах журнала «Рамблер» (№ 125, 156, 158), посвященных анализу связующей силы литературных правил: «Определения не менее сложны (трудны) в критике, чем в праве. Воображение, вольная и изменчивая способность, не поддающаяся ограничениям и не терпящая узды, всегда стремилась озадачить логика, спутать различия, разграничения и подорвать размеренность порядка на территории правил. Поэтому едва ли есть хоть один образец сочинения, о котором можно было бы сказать, в чем его суть и каковы его составляющие; каждый новый талант вносит обновление, которое, будучи осмыслено и одобрено, изменяет правила, установленные деятельностью предыдущих авторов» (№ 125). Тут нет ни сожаления, ни одобрения, просто констатация фактов. Но его симпатии очевидны (№ 158): он атакует «произвольные указания законодателей», закостеневающие в законы правил, заимствуемых из переоцененных классических образцов⁷⁴.

В своих рассуждениях о поэзии С. Джонсон с уважением пишет о фантазии (*fantasy*), называя ее убедительной способностью к «вымыслу». Термин *воображение* означал для Джонсона («Бездельник» – *The Idler*, 1758–1760, № 44) либо принятую в XVIII в. способность к живому изображению, либо нечто, балансирующее на грани патологии, тенденцию к вольному вымыслу, чарующее фантазирование, мечтательство, замки в Испании. Он пренебрежительно отзываясь о способности поэтического вымысла

(«Рамблер», № 25), пишет о «роскоши пустого воображения» («Рамблер», № 89), о «соблазнах воображения» («Рамблер», № 134), об «опасном господстве воображения» («Rasselas», 1759, гл. 44). Он решает «исправить, улучшить воображение», о чем пишет в «Молитвах и медитациях» (Prayers and Meditations, September 18, 1760). Делались попытки приписать Джонсону почти колриджевский взгляд на воображение как примирение или переоценку, сочетание знакомого и незнакомого (напр., Дж. Хагстрем⁷⁵ и др.). Однако в самом слове «воображение» для Джонсона был заложен иной смысл, чем тот, что был присущ этому понятию после Колриджа. В «Предисловии к Шекспиру» он писал: «Время из всех модусов существования – наиболее послушно воображению; минувшие годы легко воспринимаются как несколько часов»⁷⁶.

Поэзия – это искусство объединения удовольствия с истиной путем приглашения воображения в помощь разуму, заметил С. Джонсон⁷⁷.

Друг С. Джонсона и его ученик в эстетическом плане – сэр Джошуа Рейнольдс, президент Королевской Академии, в одном из своих последних ежегодных «Discourses» (1769–1790), явно знакомый с бэконовским комплиментарным высказыванием в адрес поэтического *воображения* (Bacon F. Proficiency and Advancement of Learning), пишет: «Обращайся к тому лишь разуму, который может поведать нам не только о том, что такое подражание – естественное изображение конкретного объекта – но и том, что вызывает естественное восхищение, восторг воображения. <...> факты и события, как бы они ни связывали историка по рукам и ногам, не имеют власти над поэтом или художником. Для нас история склоняется и применяется к великой идее искусства. А почему? Потому что эти искусства <...> адресованы не грубым чувствам, а устремлениям ума, той искре божественного, которая живет в нас...» (Discourse XIII)⁷⁸.

Таким образом, выясняется, что траектория поэзии и поэтики XVIII в., со всеми ее особенностями, движется от «имитации Природы» к поэзии *воображения*, созданию новых миров, подсказанных Природой, реальностью, но не «фотографирующих» их.

-
- ¹ *Sidney Ph. Selected poetry and prose* / Ed. by Kalstone D. New York a. Toronto, 1970. P. 221. *Сидни Ф. Защита поэзии* / Пер. с англ. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 137.
- ² *Sidney Ph.* P. 232–232; *Сидни Ф.* – С. 144, 145.
- ³ *Sidney Ph.* P. 249; *Сидни Ф.* – С. 157.
- ⁴ *Sidney Ph.* P. 249; *Сидни Ф.* – С. 158.
- ⁵ *Sidney Ph.* P. 251, 250; *Сидни Ф.* – С. 159.
- ⁶ *Shakespeare W. The complete works* / Ed. by Johnson F. – Cleveland, N.Y., 1933. P. 154; Шекспир У. Полн. собр.соч. В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М.: Искусство, 1958–1960. Т. 3, акт V, сц. 1. С. 194–195. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.
- ⁷ *Shakespeare W.* P. 170; Шекспир У. Т. 2. Акт 4, сц. 2. С. 445–446, 447. Пер. Ю. Корнеева.
- ⁸ *Shakespeare W.* P. 170; Шекспир У. Т. 2. С. 448.
- ⁹ *Shakespeare W.* P. 444; Шекспир У. Т. 4. С. 373. Пер. Е. Бируковой.
- ¹⁰ *Shakespeare W.* P. 453; Шекспир У. Т. 4. Акт 3. С. 408. Пер. Е. Бируковой.
- ¹¹ *Shakespeare W.* P. 847; Шекспир У. Т. 7. Акт 3 (начало). С. 564, 566. Пер. Т. Гнедич.
- ¹² *Shakespeare W.* P. 156; Шекспир У. Т. 3. Акт 5. Сц.1. С. 202. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.
- ¹³ *Elizabethan and Jacobean prose. 1550–1620* / Ed. by Muir K. – L. a. Tonbridge, 1956. – P. 261–262.
- ¹⁴ *Джонсон Б.* Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразие отношения автора к своему времени / Пер. с англ. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Под ред. Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Моск.ун-та, 1980. – С. 192.
- ¹⁵ *Warton T. The History of English poetry from the close of the eleventh to the commencement of the eighteenth century:* In 4 vols. V.4. – L.: Thomas Tegg, 1824. – P. 321.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 325.
- ¹⁷ *Ibid.* P. 326.
- ¹⁸ *Ibid.* P. 333.
- ¹⁹ *Dryden, John.* Ed. by Keith Walker. – Oxford, N.Y.: Oxford univ. press, 1987. – P. 26.
- ²⁰ *Ibid.* P. 27.
- ²¹ *Dryden J. Essays:* In 2 vols. Ed. by Ker W.P. – Oxford: Oxford univ. press, 1900. – Vol. 1. – P. 8.
- ²² *Драйден Дж.* Эссе о драматической поэзии / Пер. с англ. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 204–205.
- ²³ *Dryden.* – P. 118.

- 24 *Драйден*. С. 235.
- 25 *Dryden*. – P. 128; *Драйден*. – С. 235.
- 26 *Dryden*. – P. 125; *Драйден*. – С. 239.
- 27 Цит. по: *Wimsatt W.K., Jr. & Brooks C.* Literary criticism. A short history. – Calcutta: Oxford & IBN Publishing Co, 1964. P. 335–336.
- 28 *Atkins J.W.H.* English literary criticism: 17th and 18th centuries. – L.: Methuen & Co. Ltd., 1963. P. 36.
- 29 Цит. по: *Spingarn, Joe E.* (ed.) Critical essays of the Seventeenth century. – Oxford: Clarendon press, 1908–1909. Vols. II, p. 54.
- 30 *Гоббс Т.* ЛЕВИАФАН или материя, форма и власть государства церковного и гражданского / Пер. с англ. А. Гутермана. – М.: Гос. соц.-эконом. изд., 1936. Ч. 1. Гл. 8. – С. 78.
- 31 *Spingarn*. Vol. 2. P. 70.
- 32 *Atkins*. P. 39.
- 33 *Гоббс*. С. 40–41.
- 34 Там же. С. 42.
- 35 *Гоббс*. С. 77–79.
- 36 *Локк Д.* Избр. филос. произв.: В 2 т. – М., 1960. Т. 1, 2 кн., 11 гл.
- 37 Там же. Кн. 3. Гл. 10.
- 38 *Granville G.* An Essay upon Unnatural Flights in Poetry. 1701. Ch. 15. P. 335–336.
Цит. по: *Wimsatt W.K., Jr. & Brooks C.* Literary criticism. A short history. – Calcutta: Oxford & IBN Publishing Co, 1964. – P. 166–167.
- 39 «Спектейтор» / Пер. Е.С. Лагутина // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. – М.: Искусство, 1982. – С. 187.
- 40 Там же. С. 188.
- 41 Там же. С. 188–189.
- 42 Там же. С. 190.
- 43 Там же. С. 191.
- 44 Там же. С. 192.
- 45 Там же. С. 193.
- 46 Там же. С. 195–196.
- 47 Там же. С. 197.
- 48 Там же. С. 201.
- 49 Там же. С. 203.
- 50 Там же. С. 204.
- 51 Там же. С. 205–206.
- 52 Там же. С. 206.
- 53 Там же. С. 205.
- 54 Там же. С. 207.
- 55 Там же. С. 208–209.
- 56 Там же. С. 210.
- 57 Там же. С. 210–211.
- 58 Там же. С. 213.
- 59 Там же. С. 214.
- 60 Там же.
- 61 Там же. С. 215.

- 62 Там же. С. 216.
- 63 Там же. С. 217–218.
- 64 Там же. С. 219–220.
- 65 Там же. С. 221.
- 66 Там же. С. 222.
- 67 *Atkins*. P. 164–165.
- 68 *Pope A. Essay on criticism // Select British poets of Great Britain / Ed. by Hazlitt W. L., 1825. P. 272. Поуп А. Опыт о критике / Пер. А. Субботина // Александр Поуп. Поэмы / Сост. и коммент. А. Субботина. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 69.*
- 69 *Джерард А. Опыт о вкусе / Пер. Е.С. Лагутина // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. – М.: Искусство, 1982. – С. 232.*
- 70 Там же.
- 71 Цит. по: *Wimsatt W.K., Jr. & Brooks C. P. 304–305.*
- 72 Цит. по: *Wimsatt W.K., Jr. & Brooks C. С. 321.*
- 73 *Johnson S. Works. L., 1787. Vol. IX. P. 59–60.*
- 74 Цит. по: *Wimsatt W.K., Jr. & Brooks C. С. 325–326.*
- 75 *Hagstrum J.H. Samuel Johnson's literary criticism. Minneapolis, 1952. Ch. VIII.*
- 76 *Johnson S. Works. Vol. IX. P. 259–260.*
- 77 *Johnson S. Life of Milton // Johnson S. Lives of English poets. / Ed. Birbeck Hill. Oxford: Clarendon press, 1905. Vol. 1. P. 170.*
- 78 Цит. по: *Wimsatt W.K., Jr. & Brooks C. P. 322–323.*

Т.Н. Красавченко

ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ «ОСТРОУМИЕ» В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ, ПОЭТИКЕ И ЭСТЕТИКЕ

Остроумие (wit) – одна из важнейших категорий английской поэтики, эстетики и, как выясняется, идеологии. Полисемантически само слово «wit»: оно означает и ум, и остроту мысли, «быстроту разума», пронизательность суждения: и человека, зарабатывающего на жизнь умственным, творческим трудом¹. Все эти значения заложены в слове, происходящем от древнеангл. *witan* – знать, познавать. На английский словом *wit* переводились слова из романских языков, происходившие от лат. *ingenium* – понятия, обозначающего интеллектуальные способности с оттенком таланта, гениальности.

В XVI в. *остроумие* в эстетике и поэтике нередко обладает смысловым оттенком «словесной изощренности»; представление о ней приходит в Англию, в частности, из Италии. В елизаветинской Англии был хорошо известен переведенный на английский Томасом Ходи трактат «О придворном» (1528) Б. Кастильоне: «Если слова, употребляемые писателем, скажем, не то, чтобы сложны, но содержат в себе немного потаенного остроумия <...>, то они придают написанному бóльший вес, а читателя побуждают быть внимательным и сосредоточенным, лучше оценить ум, ученость сочинителя и насладиться ими: заставляя немного потрудиться способность суждения, он [писатель] внушает удовольствие, доставляемое постижением вещей нелегких»².

В каких значениях *остроумие* употреблялось в XVI в., иллюстрирует, в частности, трактат Филипа Сидни «Защита поэзии» (1579–1580, опублик. 1595): «И не считайте слишком дерзким сравнение высшей способности человеческого *ума* с силами самой при-

роды»; «наш возвышенный ум дает нам познать совершенство»³; «выдающиеся мастера, признав законом лишь собственный разум, воспроизводят перед вами в красках то, что более всего достойно лицемерия...»⁴; «Мы знаем, что острый игривый ум может вознести хвалу благо разумию осла, удобству жизни должника и радостной беззаботности зараженного чумой»⁵; «Третье обвинение заключается в том, что поэт вредно влияет на умы людей, приучая их к распутной греховности и похоти. <...> полагаю, что выносящие приговор обнаружат <...>, что не следует утверждать, будто поэзия оскверняет человеческий разум, но что сам человеческий ум оскверняет поэзию»⁶.

Бен Джонсон в «Заметках», анализируя особенности поэзии, писал: «*Ingenium*. Мы, во-первых, требуем от нашего поэта или творца (ибо наш язык, как и греческий, предлагает ему этот титул) добротности природного ума. Если все остальные искусства состоят из доктрин и точных предписаний, то поэт от рождения должен инстинктивно обнаружить богатство своего разума <...>»⁷.

У Шекспира в комедии «Бесплодные усилия любви» (1594) *wit* встречается не раз: в значении «мудрец» («Никем нельзя так прочно завладеть / Как мудрецом (*wit*), решившим поглупеть?»), «разум» (там же)⁸; «остроумие» («Ваше остроумие превращает мудрость в глупость»⁹); «ум» («Вот тот, чей ум решит все наши споры»¹⁰; «умник» («Но как их счесть за умников могли»; «мозги» («Мозги в них слоем жира заросли»), «умы» («Умы острее под шапкой шерстяною»)¹¹ – лондонские горожане были обязаны ходить в шерстяных колпаках, шляпы с перьями – у дворян. В комедии «Как вам это понравится» (1599) оно, как правило, означает «ум»: «Когда твоих стихов не понимают или когда уму (*a man good's wit*) твоему не вторит резвое дитя – разумение, это убивает <...>»¹² и т.д.

Нарочитая сложность текста распространяется на рубеже XVI–XVII вв. не без влияния Сенеки и Тацита, ставших в Англии образцами для подражания (вместо Цицерона).

К началу XVII в. *остроумие* – своего рода риторический прием, основанный на «яркой изобретательности» («*fresh invention*»), по выражению поэта Т. Кэрью), соотносимой с понятием *inventio* классической риторики, введенным в английскую ренессансную поэтику поэтом Джорджем Гаскойном в трактате «Не-

которые наставления в создании стихов или рифм по-английски» (1575); именно в этот период *inventio* утрачивает нормативное значение и открывает возможности для свободного выражения мысли и воли художника. Трансформация понятия *inventio* в известной мере связана с влиянием идей французского философа XVI в. Пьера де ла Раме. Став частью диалектики, это понятие ассоциируется с поиском истины и выявлением неожиданного сходства явлений. Джон Хоскинс в руководстве по риторике («Directions for Speech and Style», 1600) писал о необходимости обнаруживать «согласованность в вещах совершенно различных» и употреблял слово «*inventing*» в значении «обнаруживать», т.е. открывать скрытое от поверхностного взгляда.

Начиная с рубежа XVI–XVII вв. *остроумие* в поэтике и эстетике английского маньеризма и барокко характеризуется иногда как «метафизическая ирония», «метафизический разум». Барочное *остроумие* формировалось в процессе взаимодействия двух средневековых наук, утрачивающих в то время свое значение – риторики и диалектики – и предполагало некое контрапунктное взаимодействие изощренной изобретательности, *фантазии* (*fancy* – обозначение творческой способности в XVII в.) и способности к пронизательному суждению. В эпоху короля Якова I *остроумие* примиряло в себе эти крайности. В те времена оно означало «*ingenium*» или гений поэта или проповедника, чья *фантазия* (*fancy*) соединялась со способностью к суждению (*judgement*), с величайшей словесной ловкостью выявляющему соответствия, скрытые от менее пронизательного ума.

С начала XVII в. *остроумие* (русский перевод «остроумие») – основная способность и восприятия, и творческого ума, и качество текста, его важнейшая характеристика, и эстетическая категория, вызвавшая в середине века ожесточенные споры. В эстетических трактатах первой четверти XVII в. описания *остроумия* практически не встречаются. Самое известное суждение о нем принадлежит автору, скрытому под инициалами Т.У. (предположительно Thomas Walkington). Он пишет о пронизательности мысли как основном признаке *остроумия*, предполагающем быстрое проникновение в суть вещей, «точное понимание чувства».

Вместе с тем именно в XVII в. намечается кампания против «*остроумия*», которая была одновременно выступлением против *воображения, или фантазии*.

Процесс разделения фантазии (в значении XVII в.) и способности к суждению, которые объединялись понятием *остроумия* в эпоху короля Якова, начался с «Нового Органона» (1620) Ф. Бэкона, привлекшего внимание к тому, что разум может рассматриваться в двух аспектах: как способность воспринимать сходства и как способность проводить различия, в результате термины «фантазия» и «способность к суждению» стали уточняться и использоваться как обозначения двух возможностей разума. В ситуации усиления во второй половине XVII в. влияния науки на литераторов, деятельности научного Королевского общества, поощрявшего ориентацию языка на чистоту, краткость, абстрактность, правильность, надежность математических символов, постепенно снижается, а затем и исчезает интерес к «*остроумию*», основанному на игре воображения, на «выявлении сходства в различии». Философам и ученым свойственно желание выявлять не сходства, а различие явлений и вещей, т.е. акцент делается не на «синтезе», а на анализе.

«Метафизическое остроумие», основанное на необычных изощренных метафорах, каламбурах, парадоксальных, причудливых образах (*концептах*), характерно для английских метафизических поэтов – Джона Донна, Ричарда Крэшо, Джорджа Герберта, для проповедей Дж. Донна и Л. Эндрюса. Оно является английской параллелью эстетике испанского и итальянского барокко (гонгоризму и маринизму) и порой толкуется (напр., Б. Кроче в «Эстетике», 2-я часть) как последняя фаза классической риторики. Понятие «метафизического остроумия» стало практически синонимом поэзии (еще во времена «позднего» Шекспира).

Это объясняет обращение к понятию *остроумие* не только поэтов-метафизиков, но и более поздних авторов: поэта и драматурга, барочного классициста Джона Драйдена и философа Томаса Гоббса. В «Предисловии к поэме *Annus Mirabilis*» (1667), обращенном к Роберту Ховарду, Драйден пишет: «Создание всех стихотворений требует остроумия; или *остроумное творчество* (*wit writing*) <...> это не что иное, как способность к *воображению* у писателя, который, как шустрый спаниель, носится и рыщет по полям памяти

<...>, литературное Остроумие (Wit written) – счастливый плод мысли или воображения»¹³. Однако Драйден вносит в понятие *остроумия* уже классицистские коннотации: «Но если от *остроумия* в широком смысле слова перейти к собственно *остроумию* героической или исторической поэмы, думаю, оно состоит в великолепном представлении людей, поступков, страстей и событий»¹⁴. И далее Драйден характеризует Овидия как мастера *остроумия*: «Овидий чаще представляет движения и свойства ума, мечущегося между двумя противоположными страстями, или же расстроенного одной из них: в результате подбор слов заботит его в последнюю очередь, ибо он воссоздает хаотическую природу, в результате <...> выбор слов противоречив. Это и порождает подлинное *остроумие* диалога или беседы и, соответственно, драмы, где все, что говорится, обладает эффектом неожиданности; что не исключая *остроумия* диалога, все же приводит к не слишком интересному отбору слов, слишком частому использованию аллюзий или тропов, в общем, всего, что выявляет слабость мысли или трудолюбия автора»¹⁵. Понятие *остроумие* постоянно используется Драйденом с разными нюансами. Например, в коротком – 37 строк – прологе к комедии «Леди-соперницы» (1664) оно встречается четыре раза: «человек с суровым складом ума» (hard-hearted wit), «власть рации кончается» (the wit is ended), «человек с неумолимо стойким складом ума» (stiff wit), разум¹⁶.

Нередко оно и в известном «Эссе о драматической поэзии» (1668) Драйдена, написанном в жанре «беседы», где каждый из четырех собеседников в пространным монологе высказывает свое мнение о драматургии, что дало Драйдену возможность детально воспроизвести различные, порой противоборствующие, взгляды на искусство в рамках английского классицизма. Из четырех собеседников – Евгений, Крит, Лизидий и Неандр (сам Драйден) – трое, по словам автора, «благодаря достоинству и уму были особами, известными всей столице»¹⁷. О Крите говорится как о «человеке крайне острого суждения и, пожалуй, даже слишком изысканного *остроумия*»¹⁸. Крит (его прототипом послужил родственник Драйдена, поэт и драматург сэр Роберт Говард, 1626–1698) замечает об одном из плохих поэтов того времени (возможно, о Роберте Уайлде, 1609–1679, или Ричарде Флекно,? – 1678): «В его поэзии нет не только *остроумия*, но даже намек на него»¹⁹. Крит цитирует рим-

ского историка Кая Веллия Патеркула, автора «Истории Рима», сначала на латыни, затем в переводе на английский: «Соперничество возбуждает *мозг*, и подчас зависть, а подчас восхищение разжигает наши стремления»²⁰ – здесь латинское *ingenia* переведено на английский как *«wit»*, а на русский как *«мозг»*, *«ум»*. По мнению Крита, к эстетическим наблюдениям древних современные поэты и философы «не добавили ничего нового, за исключением, пожалуй, утверждения о превосходстве нашего *разума* над умом древних»²¹.

Евгений замечает, что в римских комедиях по сюжету можно предугадать характеры персонажей: «слуга или раб, который настолько *умен* (has so much wit)»²², что помогает хозяину дурачить старика-отца, и далее продолжает о древних: «<...> не следует быть слишком снисходительным к ошибкам древних драматургов, и это могло бы привести меня к сомнению в достоинствах их *разума* <...>», и тут же тот же самый термин обретает несколько иной смысл: <...> мы подчас не вполне понимаем все значения той или иной пословицы или обычая, я все же считаю, что хорошо сказанная вещь не потеряет своего *остроумия* в переводе на любой из языков»²³. Далее, говоря о комедии «Евнух» римского комедиографа Теренция, Евгений отмечает элегантность высказываний одного из персонажей: «hui! Universum triduum!» – «что? Целых три дня!», элегантность этого «universum» невозможно передать, по его словам, на английском, «и все же оно производит на нас впечатление *остроумия* (wit). Но это редко встречается у него, чаще – у Плавта, который бесконечно смел в своих метафорах и создании новых слов, причем во многих случаях его *остроумие* было просто никаким, – что, несомненно, явилось одной из причин, по которым Гораций напал на него в своих стихах, заявив, что наши предки хвалили стихи Плавта и его остроумие, будучи крайне терпимыми, не сказать глупыми»²⁴. И далее о Джоне Кливленде (1613–1658), позднем поэте-метафизике, обвиняемом в усложненности и неестественности выражения: «<...> *умные вещи* (wit) легче всего передаются самым простым языком. <...> У Кливленда же нельзя прочесть ни одного стиха без произвольной гримасы. Его слова похожи на пилюли, которые надо глотать. Он часто дарит нам столь крепкие орешки, что мы рискуем остаться без зубов, разгрызая их только для того, чтобы обнаружить пустоту <...> Иногда, правда, его стиль не вполне убивает *остроумие*, как, например, в

“Мятежном шотландце”. <...> “...Если бы так он все говорил” [из «Сатир» Ювенала X, 123–124, которые Драйден переводил на английский. – Т.К.]. Это в переводе на любой язык будет звучать *остроумно*. *Остроумие* похоже на ртуть – оно свободно переливается, принимая различные формы, и его трудно уничтожить. <...> Столь пространное отступление, я надеюсь, позволит нам яснее представить достоинства древних авторов и их *остроумие* (в праве быть достойными ценителями коих вы нам теперь не откажете)²⁵.

Далее Лизидий рассуждает о вырождении английской драмы и поэзии: «...как будто в столь ужасный век мы перестали нуждаться в *разуме*, науках и искусстве». Неандр (вероятно, сам Драйден) оценивает Шекспира: «Я не могу утверждать, что он везде равно хорош. <...> Его слог часто вял и безжизнен; его *остроумие* подчас превращается в судорожные потуги быть остроумным, а высокая патетика – в напыщенность. Однако он велик тогда, когда предмет его равен ему по масштабу. Никто не может сказать, что Шекспир, имея подходящий случай показать свой *ум*, не возвышался тогда над всеми другими поэтами»²⁶, в Бомонте и Флетчере Неандр видит «наследников шекспировской *мудрости*», лучше Шекспира понимавших и воспроизводивших «речь молодых светских людей, чьи разгульные попойки, похождения и чье *остроумие* никто из поэтов не живописал ярче них»²⁷. Язык Шекспира представляется Неандру «несколько устаревшим, а *остроумие* Бена Джонсона – не столь смешным. <...> Нельзя сказать, что ему недоставало блеска и *остроумия*, но он был экономен на этот счет. <...> И до него английский театр имел произведения *остроумные*, тонкие, написанные прекрасным слогом и хорошо изображающие человеческие нравы, но все же до него драме недоставало некоего совершенства»²⁸. «Если сравнить Джонсона с Шекспиром, то должен признать его более правильным поэтом, но Шекспир больший *мудрец и гений*. Шекспир был нашим Гомером и отцом нашей драматургии и поэзии, Джонсон – Вергилием, он дал образец ученого творчества»²⁹. Разбирая комедию Бена Джонсона «Молчаливая женщина», Неандр замечает, что в ней «больше *остроумия* и изобретательности, фантазии (*fancy*), чем в любой другой из его комедий – кроме того он воспроизвел в ней беседу джентльменов в лице Подлинного Остроумца (*True-Wit*) и его друзей веселее, легче и свободнее, чем в своих остальных комедиях»³⁰. Неандр заявляет,

что его поколение признает Б. Джонсона, Дж. Флетчера и Шекспира «своими родителями по разуму»³¹, т.е. мировоззрению.

В Эпилоге ко второй части «Завоевания Гранады» (1671) Драйден пишет: «Если Любовь и Честь ныне ценятся выше / То заслуга это не поэта, а века / *Остроумие* достигло ныне уровня повыше; / Наш язык стал тоньше и свободнее. / Наши леди и джентльмены *остроумнее* в беседе / Чем поэты в стихах»³². В «Защите Эпилога» (Defence of the Epilogue, 1672) он дает двойное определение. В строгом смысле этого понятия, т.е. в виде остроумия, воплощенных в концепте, Драйден, например, не находит его у Б. Джонсона в его комедии «гуморов», но замечает, что «Бен Джонсон <...> всегда писал как следует, выражая суть персонажей; и я, пожалуй, не стану спорить с друзьями, называющими это *остроумием*; совершенно ясно, что будь это даже сама глупость, но если она умело показана – это *остроумие* в широком смысле слова»³³. Суть же состояла в том, что Драйден доказывал (в Предисловии к комедии «Вечерняя любовь» (1671) и др.), что Б. Джонсон преуспел в реалистическом изображении характеров (в реализме гуморов), точно, естественно показывал «низменный» материал, глупость, что требовало подхода, оценки, «суждения», но ему не хватало «творческого остроумия» (creative wit). В новой комедии, по мысли Драйдена, создаваемой им, изображение нравов, персонажей (гуморов) сочеталось с *остроумием*, игрой ума, с показом любовной интриги. Так постепенно осуществляется переход английской комедии от «комедии гуморов» Б. Джонсона к комедии нравов (manners) эпохи Реставрации, частично теоретически обоснованный Драйденом. Позднее в «Апологии героической поэзии» (1677) он уже определяет *остроумие* в классицистском духе как пристойность, правильность, уместность мыслей и слов; или, говоря иначе, мысль и слова элегантно соответствуют теме.

По замечанию друга Драйдена, графа Малгрейва, в его «Эссе о поэзии» (Essay Upon Poetry, 1682): «Верх остроумия – в приятной форме выразить нечто адекватное»³⁴.

Ричард Флекно, ирландский священник, автор опер, музыкальных пасторалей (он известен и как автор, которого Драйден высмеял в поэме «Мак Флекно», 1682), в «Кратком рассуждении об английской сцене» (Short Discourse of the English Stage, 1664), отдавая предпочтение Шекспиру, чье творчество, по его словам, было

«прекрасным, однако нуждавшимся в прополке садом», замечает, что Бомонт и Флетчер слишком предавались «*остроумным* неприличиям» и оказывает явное предпочтение французскому типу пьесы, написанной ровно, без провалов, открытых концов и пр. Вместе с тем он приветствовал введение декораций на английской сцене, что способствовало работе воображения зрителя, перенося его в разные места. Высказывается он и об *остроумии*, определяя его как «дух и квинтэссенцию речи», не имеющую ничего общего с каламбурами, игрой слов и представляющему собою «приятное и остроумное рассуждение», зависящее не от предписаний искусства, а обретаемое только благодаря Природе и социальному общению³⁵.

Английский философ Томас Гоббс в знаменитом труде «Левиафан» (1651), выходя за эстетические рамки, передает сложную, если не противоречивую разноголосицу мнений об *остроумии* в середине XVII в.:

1. «Под *природным умом* [wit] я подразумеваю лишь тот ум, который приобретается практикой, опытом, без метода, культуры и обучения. Этот *природный ум* [здесь и далее курсив Гоббса] состоит главным образом в двух вещах: *быстроте воображения* (т.е. быстрое следование одной мысли за другой) и *неустанной устремленности* к какой-либо избранной цели.

2. <...> о тех людях, которые замечают сходства вещей, в случае если эти сходства таковы, что их редко замечают другие, мы говорим, что они обладают *большим умом* [wit], под каковым в данном случае подразумевается *большая фантазия*. О тех же, которые замечают их различия и несходства, что являются *различением* и *распознанием* и *суждением* между вещью и вещью, то, в случае если такое различие нелегко, говорят, что они обладают *хорошей способностью суждения*...»³⁶.

3. «Способность суждения <...> без фантазии есть ум [wit], но фантазия без способности суждения не является таковым»³⁷.

В высказываниях английского философа Джона Локка в его главном труде – «Опыт о человеческой способности к разумению» (1690) *остроумие*, или «природный ум», упоминается с «метафизическим оттенком» как способность видеть сходства, Локк как бы возвращается на более ранний этап, но дух высказываний тем не менее – гоббсовский и антириторичный: «Остроумие кроется в основном в скоплении идей. В их сочетании с быстротой и разнообразием».

разием, выявляемых в любом сходстве или соответствии с тем, чтобы в фантазии создать приятные картины и видения»³⁸. «Поскольку и уму (остроумию), и фантазии легче живется в мире, чем истине и подлинному знанию, фигуральные речи и языковые намеки едва ли можно признать несовершенством или оскорблением. Признаю, что в текстах, где мы ищем скорее удовольствие и восторг, нежели информацию и путь к совершенствованию, такого рода украшения едва ли сочтут чем-то неуместным. Но если говорить о реальных явлениях, мы должны признать, что все искусство риторики, кроме качеств порядка и ясности, все искусственные и фигуральные формы использования слов, изобретенных красноречием, существуют только для того, чтобы порождать обманчивые идеи, по сути и есть совершенные обманы»³⁹.

Эссеист, литературный критик Джозеф Аддисон в издаваемом им (совместно с Р. Стилем) журнале «Зритель» («Spectator», 1711, № 62, 11 мая) заявляет, что суждения Локка об *остроумии* точнее, чем определение понятия *остроумие*, данное «поздним» Драйденом: «соответствие слов и мыслей изображаемому предмету» («a propriety of words and thoughts adapted to the subject»). Аддисон замечает, что это определение скорее не «остроумия, а вообще хорошей литературы» и иронизирует: «Если бы это было истинным определением остроумия, то я склонен был бы полагать, что величайшим остроумцем, когда-либо водившим пером по бумаге, был Евклид, ибо, несомненно, никогда не было большего соответствия слов и мыслей изображаемому предмету, чем то, которое показал автор в своих “Началах”»⁴⁰.

Более удачное, по мнению Аддисона, определение дал поэт Авраам Каули (1618–1667) в «Оде уму» (опубл. 1656): «О, что есть ум? <...> / Он чуден и тысячелик, / Меняет образ каждый миг: / То он приобретает ясный вид, / А то незрим и, словно дух, сокрыт. / <...> Ум – славный титул, выше всех наград, / Его любой присвоить рад, / И в умники у нас производимы / Премногие, как кардиналы в Риме. / И зря! – Сей титул не дают / Ни тем, кто тешит праздный люд, / Ни тем, чья речь цветиста, наконец: / Нет, истинный мудрец – всегда мудрец! / Нет, ум – не в том, кто свой бескровный стих / Вместит в пять стоп хромым; / Пусть всем душа, как нашим телом правит, / А низшим силам – ум пределы ставит / <...> Нет, ум не сыплет блески всякий раз: / Искусство вне прикрас. /

Считай – у тех в носу алмаз горит, / Кто беспрестанно шутит и ост-рит / <...> Ум – не в пустой игре созвучных слов / К тому любой школяр готов. / Кто видит в этом ум – того прельстит / И анаграмма или акrostих. / <...> / Нет, ум – не в буйной сцене, где грозит / Сломать подмости Баязид, / Не в виршах, где метафоры – в излишке, / Не в Сенеке прерывистой одышке, / Не в том, чтоб снова и опять / Друг другу все уподоблять... / Так что ж есть ум, коль мы должны его / Чрез “не” определять, как Божество? / Ума творенье все в себе взрастит / И мирно совместит, / Так со зверьми в своем ковчеге Ной / Вражды не зная, жизнью жил одной, / И так прообразы всего / (у малого – с большим родство) / Несмешанно соседствуют, чтоб в них, / Как в зеркале, был виден Божий лик»⁴¹.

Тем не менее Аддисон принял не это метафизическое, а локковское определение *остроумия*: «Сходство и соответствие идей, дающее <...> удовольствие воображению [здесь *fancy*]», но к этому добавил, что удовольствие, доставляемое таким образом, включает в себя изобретательность, оригинальность и неожиданность, поэтому идеи не должны быть слишком сходными, а *остроумие* – отождествляться с соответствием, приличием (*propriety*): «У г-на Локка есть восхитительное замечание о различии между остроумием и рассудительностью (*Judgement*), в котором он пытается показать, что эти способности не всегда встречаются у одного человека. Он говорит следующее: “Это, пожалуй, может служить некоторым основанием для общего наблюдения, что люди с большим *остроумием* и живой памятью не всегда обладают самым ясным суждением и самым глубоким умом. Ибо *остроумие* главным образом зависит от подбирания идей и быстрого и разнообразного соединения тех из них, в которых можно найти какое-нибудь сходство или соответствие, чтобы нарисовать в *воображении* привлекательные картины и приятные видения. Способность суждения, наоборот, зависит совершенно от другого – от тщательного разъединения идей, в которых можно подметить хотя бы самую незначительную разницу, чтобы тем самым не быть введенным в заблуждение и из-за наличия общих черт не принять одну вещь за другую. Этот образ действия прямо противоположен метафорам и намекам, в которых в большинстве случаев заключается занимательность и прелесть *остроумия*, столь живо действующего на воображение и потому всем столь угодного”»⁴². По мнению Аддисона, «это самое лучшее

и самое философское объяснение остроумия», встречавшееся ему. В порядке пояснения он добавляет: «Не всякое сходство идей мы называем *остроумием*, а только такое, которое вызывает у читателя *восторг* и *удивление*. Представляется, что эти два качества абсолютно необходимы для *остроумия*, в особенности второе из них. Поэтому, для того чтобы сходство идей перешло в категорию *остроумия*, необходимо, чтобы по самой природе вещей эти идеи не были слишком близки друг другу, ибо, если подобие очевидно, оно не вызывает удивления. Сравнить пение одного человека с пением другого или представлять белизну предмета, сравнивая его с белизной молока или снега, или разнообразие его красок – с радугой, не значит проявлять *остроумие*, если кроме этого очевидного сходства не существует какого-либо еще совпадения, обнаруженного в этих двух идеях, которое способно вызвать у читателя удивление. Так, когда поэт говорит нам, что грудь его возлюбленной бела, как снег, в этом сравнении нет *остроумия*; но когда он со вздохом добавляет, что она так же холодна, тогда его замечание становится *остроумным*. <...> у авторов героической поэзии, которые стремятся скорее наполнить душу величественными образами, чем развлечь ее чем-то новым или удивительным, сравнения редко содержат в себе то, что можно назвать *остроумным*. Суждения г-на Локка об *остроумии* вместе с этим кратким пояснением охватывает большую часть видов *остроумия*, такие, как метафоры, сравнения, аллегории, загадки, девизы, притчи, басни, сны, видения, драматические фрагменты, бурлески, и все способы игры слов (*allusion*), поскольку существует множество других видов *остроумия* (какими бы далекими они ни казались с первого взгляда от данного выше описания), которые, как покажет их изучение, тоже согласуются с ним»⁴³.

Для Аддисона *остроумие* – достойное понятие. При этом он разграничивает «истинное остроумие» (*True Wit*), обычно состоящее в выявлении сходства идей, явлений, от «остроумия ложного» (*False Wit*), состоящего, на его взгляд, «в сходстве и совпадении иногда отдельных букв, как в анаграммах, хронограммах, липограммах и акростихах; иногда слогов, как в рифмах, основанных на принципе эхо, и в виршах, иногда слов, как в каламбурах и других видах игры слов; а иногда целых предложений или стихотворений, которым придана форма яйца, топора или алтаря, более того, неко-

торые толкуют понятие *остроумие* так широко, что приписывают его даже внешнему подражательству и считают остроумным того, кто может похоже представить голос, фигуру или лицо другого человека»⁴⁴. Аддисон описывает также *смешанное остроумие* (mixed wit), проявляющееся частично в сходстве идей, а частично в сходстве слов. *Остроумие* такого рода встречается, по его мнению, у греков – авторов эпиграмм, из латинских поэтов – очень много у Овидия и очень мало – у Горация, более всего им изобилуют произведения английских поэтов А. Каули (1618–1667) и Э. Уоллера (1606–1687), а также итальянцев, особенно их эпическая поэзия. Аддисон приводит один, характерный пример *смешанного остроумия*, встречающийся практически у всех авторов, прибегающих к нему: «Считается, что любовная страсть по своей природе напоминает огонь; по этой причине слова “огонь” и “пламя” употребляются для обозначения любви»⁴⁵. Каули, по словам Аддисона, «заметив холодность глаз своей возлюбленной и одновременно их власть возбуждать в нем любовь, называет их зажигательными стеклами, сделанными из льда; и, обнаружив, что он сам способен жить в крайне тяжелых условиях величайших испытаний, ниспосылаемых любовью, делает вывод об обитаемости тропического пояса. Когда его возлюбленная прочитала его письмо, написанное соком лимона, подержав его у огня, он просит ее прочесть письмо во второй раз, при свете пламени любви. Когда она плачет, он надеется, что именно внутренний жар заставляет ее проливать эти слезы. Когда ее нет, он находится за восьмидесятой параллелью, т.е. на тридцать градусов ближе к полюсу, чем когда она с ним. Его возвышенная любовь – это огонь, естественно стремящийся ввысь; его счастливая любовь – небесные лучи, а несчастная любовь – пламя ада. <...> Его попытки утопить любовь в вине лишь подливают масла в огонь. Он внушает своей возлюбленной, что огонь любви, подобно солнцу (которое порождает столь многих живых существ), должен не только согревать, но и давать жизнь»⁴⁶.

Контраст между двумя видами сходства – метафорического, усложненного метафизического и буквального, изобразительного, легко «воображаемого» позволяет увидеть в последнем – *остроумие* новой эпистемологии – природное *остроумие*, придающее облаку форму верблюда, и *остроумие* художника, создающего портрет, напоминающий нам о красивой девушке.

В *смешанном остроумии* сочетаются, на взгляд Аддисона, каламбур и истинное *остроумие*, «а степень совершенства зависит от того, заключается ли сходство в идеях или в словах. Его основания частично – ложь, частично – истина. Разум претендует на одну его половину, а нелепость – на другую. Поэтому единственной областью применения *остроумия* этого рода служит эпиграмма или же те маленькие написанные по случаю стихотворения, которые по самой своей природе являются не чем иным, как сплетением эпиграмм»⁴⁷. Аддисон ссылается на суждение Доминика Бугура (1628–1702), которого считает наиболее проницательным из всех французских критиков. В книге «Способ правильно рассуждать о творениях духа» (1687; англ. пер. 1705) Бугур заметил, что основа остроумия – истина, и «не может быть ценной ни одна мысль, которая не опирается на здравый смысл. Буало в целом ряде своих работ, написанных как прозой, так и стихами, стремился утвердить то же самое понятие. <...> Поэты, у которых не хватает <...> силы гения, чтобы дать природе величественную простоту, которой мы так восхищаемся в творениях древних, вынуждены гоняться за чужеродными украшениями и не упускать от себя ни одного примера остроумия любого, какого бы то ни было рода. Я смотрю на этих писателей как на гóтов в поэзии, которые, подобно своим братьям в архитектуре, будучи неспособными приблизиться к прекрасной простоте древних греков и римлян, пытаются заменить ее всеми нелепостями расстроенного воображения»⁴⁸.

Остроумию свойственна ориентация на два полюса: развлекательный и образный, творческий. Основная цель «остроумцев» в век Александра Поупа – утверждение серьезной ценности смешного. Это явно у Поупа и у Джонатана Свифта, и наиболее явно у их последователя Генри Филдинга (последнего из английских комиков в классической традиции). В своем «Ковент Гарден Джорнел» (Covent Garden Journal) он пишет: «Следуя общепринятому, но ложному мнению, мы постоянно смешиваем Легкомыслие с понятиями Остроумия и Юмора. Самый серьезный человек зачастую обладает этими качествами, весьма ярко выраженными, и распространяет их на самые возвышенные Явления с очевидным успехом. Их можно найти очень часто в серьезнейших трудах Платона и Аристотеля, Цицерона и Сенеки. Не только Свифт, но и Роберт Саут прибегал к ним при толковании высочайших и важнейших

тем. В проповедях Саута, возможно, больше остроумия, чем в комедиях Конгрива» (№ 18, 3 марта 1752).

В «Опыте о критике» (опубл. 1711), написанном в традиции горациевского «Искусства поэзии», т.е. «подражании» литературному жанру, осложненному тем, что тема поэтического произведения – сама литературная теория, Поуп рассуждает о взаимодополняющем, плодотворном взаимодействии *остроумия* как феномена риторики, и «природы» как цели художественного подражания. «Опыт о критике» Поупа, поэта эпохи Просвещения, примечателен не столько теоретической разработкой понятия *остроумия*, сколько мастерским «жонглированием» этим понятием в разных смыслах, свойственных ему в те времена. Поэт, критик, салонный остроумец, ум, мудрость, разум, мышление, дар, речь; блестящие, изобретательные, поэтические, критические, насмешливые, фривольные – таковы градации этого ключевого понятия, более 30 раз встречающегося в «Опыте» Поупа. Приведем несколько примеров:

«Не правда ли влюблен в свой *дар* пиит?»⁴⁹.

О критиках: «Они, пытаясь *умниками* стать, / И здравый смысл готовы потерять». «Побыв в поэтах, наши *остряки* / Шли в критики, а вышли в дураки»⁵⁰.

«Их сосчитать не хватит языков / Неутомимых наших *остряков*...» «В Природе должный есть предел всему, / Есть мера и пылливому уму». ... «Хоть *ум* стеснен – искусству где предел? ... Кто *одарен*, тот хочет одного: / Чтоб все служило гению его... *Талант* и рассудительность порой / Питаются взаимною враждой / А, по идее, жить они должны / Согласной жизнью мужа и жены»⁵¹. В последнем случае «wit» как «*талант*» противопоставлен «суждению» (judgement).

«Теперь иные *нравы* у людей. / Для тех, кого отвергла госпожа, / Бывает и служанка хороша»⁵².

«Так вдохновенно согрешит *талант*, / Что возмутится разве лишь *педант*»⁵³.

«Того *глупца* (vain wits) он поучить бы мог <...>»⁵⁴.

«*Творение* (work of wit) оценит верно тот / Кто замысел писателя поймет». ... «Дарованных нам *гением* услад / Ужели слаще критиканства яд?»⁵⁵.

«Прельстителен для критиков иных замысловатый и мишурный стих; /

Поэт – по их понятиям – это тот, кто ослепляет множеством *острот*»... «Как делает огни заметней тьма, / Так скромность от-теняет блеск ума. / Обилье крови гибельно для тел, и *остроумью* тоже есть предел»⁵⁶.

«А бравый бритт, да разве примет он / Чужое – и культуру, и закон? / Кичась свободным *разумом* своим / Презрел он то, что нам оставил Рим. / Но кое-кто все ж был (хвала судьбе!), / Кто больше знал, чем позволял себе, Кто жаждал дело древних отстоять, / *Умы* законам подчинить опять <...> / Был славный, благородный Роскоммон, / Он так же был сердечен, как учен; / Он *мудрость* древних глубоко постиг, / Всех знал заслуги, лишь не знал своих»⁵⁷.

«Природе *истинный талант* найдет / Наряд такой, который ей идет, / И то, о чем лишь думает другой, в творенье воплотит своей рукой»⁵⁸. В этой последней цитате дается определение *остроумию*, и шире – поэзии – на основе примирения понятий «остроумие» и «природа».

Явно, что Поуп придавал огромное значение словесному блеску, совершенству поэзии (родственному *остроумию*), его позиция производит впечатление «последнего окопа» в защите теории *остроумия*. Поэт-классицист остроумно формулирует определение дилеммы, возникшей перед ним, и явно противоречит научной, прозаичной направленности своего времени в подходе к искусству, чурающемуся всего метафизического. Вместе с тем не менее явна и приверженность Поупа классицизму – сведению поэтического начала к рациональному и философскому смыслу.

Остроумие в дни А. Поупа уже «слэнговое» слово. Однако Поуп на уровне критики лукаво продвигает это понятие, хотя с ироническими коннотациями, отступлениями, «реверансами» в направлении к «аристократическому остроумию», продемонстрированному Драйденом в период его наиболее удачной придворной карьеры. Салонный остроумец, мастер элегантной беседы – таковым должен быть и ценитель, критик поэзии.

В высшей степени искусной и разнообразной поэзии А. Поупа часто встречаются «смешанное» и «ложное» остроумие, метафора, каламбур и квазикаламбур, аллитерация, но на них содержатся лишь слабые намеки во влиятельном поэтическом трактате того времени – «Искусстве поэзии» (1701) Эдварда Биша, неоднократно переиздававшемся в XVIII в. в эпоху Поупа. В бур-

лесном сочинении «Пери Батус, или Искусство погружения в поэзию» (*Peri Bathous, or the Art of Sinking in poetry*) Поуп сам высмеивает эти формы. Хвалы им как поэтическим приемам надо искать у елизаветинцев, в «Аркадийской Риторике» А. Фраунса (*Fraunce A. Arcadian Rhetorike*) или у Р. Паттенхэма. Тори и сторонники Высокой англиканской церкви (ее крыла, близкого католицизму), образовавшие во времена Поупа партию *Остроумия*, были политическими оппонентами сформировавшегося «среднего класса» с его программными «здравым смыслом», умеренностью. С критикой *остроумия* выступали многие, среди них сэр Ричард Блэкмор, автор «Сатиры на остроумие» (*Satyr against wit, 1699*). Ему быстро ответили несколько сторонников *остроумия* в полемической книжке «Хвалебные стихи» («*Commendatory verses*»), а на нее откликнулись «Антихвалебными стихами» («*Discommendatory verses*») друзья Блэкмора, постаравшиеся поддержать его. Для Блэкмора *остроумие* – не источник «жизненной силы, энергии», как позднее для Сэмюэля Джонсона, а основа всеобщей коррупции. С его точки зрения, влияние Драйдена и его «шайки» из Кофехауса Уилла (*Will's Coffee House*) вредно действовало не только на литературу, но и на добродетель, общественную и личную, на деловую жизнь, искусства, церковь, юрисдикцию; *остроумие* воспринималось им и его сторонниками как начало вырожденческое, безумное, лишённое традиционной «благородной твердости» британского характера; оно ассоциировалось с Францией (*French wit*), подобно «роскоши» (шелк, вино). Чтобы преодолеть все это, Блэкмор предлагает свои пути к излечению, используя «коммерческие образы». Надо, по его мнению, сделать «сплав» из Конгрива, Уичерли, Саузерна и, особенно, Драйдена и чеканить новые монеты для нового, солидного *остроумия*, синонимичного «здоровому смыслу», и основать новый Банк *остроумия*, т.е. «здорового смысла», возглавляемого Шеффилдом и другими лордами-консерваторами.

Так «риторическая форма» обрела социальный смысл и вписалась в социальный контекст. *Остроумие* в прежнем, изначальном, «метафизическом» смысле означало для новой буржуазии фривольность и аморальность в поэзии.

Поэт и критик Сэмюэл Джонсон был не согласен с тем, что данное Поупом определение *остроумия* выводило его за «рамки

природы», лишало «силы мысли», отдавая предпочтение «красотам языка». Однако Джонсон сам, как и его поколение, страдал от научного разделения способов, форм выражения (*argument*) от красноречия (*elocution*), и именно вследствие этого столь энергично отвергал метафизический принцип *discordia concors*. В эпоху С. Джонсона *остроумие* принадлежит уже прошлому. Упоминаемая в критике поэтическая образность и забавное *остроумие*, существовавшее в английской поэзии с елизаветинских времен, теперь «расщеплено» на характерное для классицизма понятие об «уместности» (*propriety*) и «истинное остроумие» (*sheer wit*), или остроумные ремарки в комедии. Поскольку в поэзии «респектабельное остроумие» (*wit of propriety*) уступило место некоторым видам предромантического воображения, комическое *остроумие* стало ассоциироваться с неприятными, тривиальными формами смеха, подшучиванием, высмеиванием. По мнению Корбина Морриса, в «Эссе, определяющем подлинные критерии остроумия, юмора, шутки, сатиры и смешного» (1744) *остроумие* – лишь отблеск быстрой вспышки, освещающей один из предметов и неожиданно высвечивающей и другой. Но доминирует определение, данное Блэкмором: «Остроумие – это качество ума, рождающее и оживляющее холодные чувства и прозаические идеи путем элегантного и неожиданного поворота»⁵⁹.

Остроумие находилось в поле внимания английских философов-моралистов и эстетиков XVIII в. Философ и теолог, шотландец Александр Джерард в «Опыте о вкусе» (1756) анализирует природу эстетических чувств и выявляет шесть их видов: собственно прекрасное, возвышенное, неожиданное (новизна), подражательное, гармонизирующее и смешное, включающее в себя три разновидности: *остроумие*, юмор и насмешку. Они представляют собою, по определению А. Джерарда, «умелое подражание необычным и содержащим внутренние противоречия оригиналам и доставляют нам удовольствие, не только часто показывая нам их более совершенно, чем мы могли бы сами их наблюдать, но также добавляя к нему то удовлетворение, которое является результатом подражания. <...> Во всех разновидностях подражания противоречивость в самом предмете или в отношении образов, используемых для ее выявления, очевидна. Батлер, изображая людей всякого звания, стремящихся реформировать церковь и государство, использу-

ет неожиданное сочетание *остроумия* и юмора, чтобы высмеять это повальное увлечение. Тем самым получилось великолепное смешение противоречия и сходства; *противоречия* между обычными занятиями простолюдинов-мастеровых и трудным и благородным делом законодательства и политического управления, *сходства* не только потому, что лица, занятые, таким образом, не свойственным им делом, те же самые, но и потому что их требования перемен, как правило, выражены языком, приспособленным к стилю их соответствующих ремесел⁶⁰. Описание образованности “Гудибраса” становится остроумным благодаря необычному контрасту между достоинством наук, ему приписываемых, и доказательствами его понимания их, взятыми из примеров самого низкого рода⁶¹. Ножны, используемые для хранения еды, рукоять шпаги – для супа, кинжал – для чистки сапог или подрумянивания сыра как приманки в мышеловку, представляют идеи, поразительно разнородные»⁶². В сущности, Джерард приводит в пример причудливые образы (т.е. концепты – *conceits*). *Остроумие* обретает сатирический характер. «Высмеивая человеческие слабости, нападая на них своим остроумием или юмором, Свифт изображает их противоречивость и нелепость. Попытки создавать ученые тома с помощью движений механического орудия; извлечь солнечные лучи из огурца; строить дома сверху вниз, начиная с крыши; превратить паутину в шелк; смягчить мрамор, чтобы делать из него подушки для постели и подушечки для иголок; вывести породу голых (без шерсти) овец, очевидно невозможны и бесполезны, или же и то и другое одновременно»⁶³.

Генри Хоум, лорд Кеймс (Kames, 1696–1782) в работе «Элементы критики» (1762), главная цель которой установление принципов литературного вкуса в целом, проводит различие между писателем – юмористом и остроумцем. Первого он описывает как того, кто схватывает всякие несоответствия и «стремясь быть серьезным, изображает все так, чтобы вызвать веселье и смех», тогда как последний создает образы, «вызывающее веселье и блеск остроумия, доставляющий большое удовольствие»⁶⁴. Именно это он обнаруживает у Шекспира и описывает *остроумие* как «наиболее элегантно из развлечений, состоящее из таких мыслей и выражений, которые смешны и вызывают изумление своей уникальностью и неожиданностью». Его суть – неожиданность. Блеск *остроумия*

крайне приятен. Словесное *остроумие*, или игру слов, Кеймс не одобряет как своего рода «незаконнорожденное остроумие» (там же). Он замечает, что *остроумие* было свойственно Шекспиру и теологам XVII в., но с развитием вкуса его репутация пришла в упадок. Он объясняет это и тем, что язык становится более зрелым, «разрабатываются тонкие различия и синонимичность утрачивает свое былое значение», тем самым поле игры слов сужается. Эту тенденцию к «десинонимизации слов» позднее развил С.Т. Колридж. Кеймс уделяет внимание различию между «юмором» и «остроумием», так как разделяет точку зрения Шефтсбери и Аддисона о том, что «смешное – краеугольный камень истины в моде, обычаях и идеях»⁶⁵.

В XX в., на волне возрождения интереса к барокко, возрождается интерес и к *остроумию*, прежде всего поэтов-метафизиков XVII в. Т.С. Элиот, существенно способствовавший этому, дал тройное определение *остроумию* в эссе «Заметка о двух одах Каули»: 1) «священная легкость», возникающая в результате сочетания двух начал – трагического и комического; 2) равновесие эмоционального и интеллектуального начал; 3) исключительная способность создания целостности из самых разнородных элементов⁶⁶. Утрату *остроумия*, т.е. интеллектуально-чувственной цельности, всей последующей поэзией Элиот связывал с наступлением буржуазного века, с нарушением духовно-материальной гармонии бытия, утратой миром духовного начала. *Остроумие*, в его особом понимании, – признак зрелости человека в обществе, а на высшем уровне – проявление божественной мудрости. В эссе «Эндрю Марвелл» (1921) он обосновал взгляд на историю английской поэзии сквозь призму *остроумия*: «“Остроумие” поэтов каролингской эпохи [т.е. поэтов периода Карла I (1625–1649)] – это не “остроумие” Шекспира и не “остроумие” Драйдена, великого мастера насмешки, и не “остроумие” Поупа, великого мастера ненависти, и не “остроумие” Свифта, великого мастера омерзения. Имеется в виду некое свойство, общее и для песен “Комуса” [Милтона], и не анакреонтических стихов Каули, и “Горацианской оды” Марвелла. Это нечто большее, чем техническое мастерство или словарь и синтаксис эпохи; это то, что мы приблизительно обозначаем как “остроумие” – жесткие причинные связи под поверхностным лирическим изяществом. Вы не найдете его ни у Шелли, ни у Китса, ни у

Вордсворта; всего лишь отзвук его найдете у Лэндора, еще менее того – у Теннисона и Браунинга. <...> м-р Гарди совершенно лишен этого свойства, а м-р Йейтс вообще находится вне этой традиции. <...>. “Остроумие” не является свойством, привычно ассоциирующимся с “пуританской литературой”, с Милтоном или Марвеллом. Но если это так, значит, мы заблуждаемся в нашей концепции “остроумия” и частично – в наших обобщениях относительно пуритан. И если “остроумие” Драйдена или Поупа не единственный вид остроумия в языке, то все остальные не сводятся просто к некоторой веселости, к некоторому легкомыслию, к некоторой непристойности или некоторой эпиграмматичности. С другой же стороны, человека типа Марвелла лишь в ограниченном смысле можно назвать “пуританином” <...>. [В поэзии его] “остроумие” образует целую нарастающую и спадающую гамму образов огромной мощи. “Остроумие” не просто сочетается с воображением, но сплавляется с ним. Мы с легкостью осознаем “остроумие” причудливого допущения в образной последовательности (“любовь свою, как семечко, посеяв”, “до дня всеобщего крещения иудеев”). <...> Фактически этот союз легкомысленности и серьезности (серьезность углубляющий) характерен для того типа “остроумия”, что мы пытаемся определить. <...> Оно присутствует у Проперция и Овидия. Это свойство интеллектуальной литературы; свойство, расцветающее в английской литературе как раз накануне того момента, когда изменится английское сознание; но поощрения ему от пуританства ожидать не приходится. Когда мы приходим к Грею и Коллинзу, интеллектуализм остается лишь в языке, но исчезает из мироощущения. Грей и Коллинз были мастерами, но <...> утратили то непосредственное ощущение человеческих переживаний, которое стало огромным достижением поэтов елизаветинского периода и эпохи короля Якова. <...> Мы бываем озадачены, пытаюсь перевести то качество, на которое указывает туманный и устаревший термин wit (остроумие), в равным образом неудовлетворительную терминологию нашего времени. Даже Каули в состоянии определить его лишь от обратного».

Остроумие, по определению Т.С. Элиота, – не цинизм, не эрудиция, «это качество интеллекта, оказывающееся заметным как таковое в творчестве не самых великих поэтов. <...> И в наши дни мы можем иногда набрести в стихах на добротную иронию или са-

тиру, однако в них отсутствует внутреннее равновесие “остроумия”. <...> Качество, присущее Марвеллу, – это скромное и, конечно же, не ему одному присущее достоинство <...>. Но как бы мы его ни называли и какое бы определение ни дали своему названию, оно остается чем-то ценным, нужным и, судя по всему, вымершим»⁶⁷.

-
- ¹ «Университетскими умами» («University wits») называют группу елизаветинских драматургов; «Умник без денег» – «Wit without money», 1614 – комедия Джона Флетчера; «Остроумцы» – «Wits», 1636 – комедия Уильяма Давенанта.
- ² *Кастильоне Б.О.* О придворном // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы. – М., 1996. – С. 513.
- ³ *Sidney Ph.* Selected poetry and prose / Ed. by Kalstone D. New York a. Toronto, 1970. P. 222. *Сидни Ф.* Защита поэзии / Пер. с англ. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 138.
- ⁴ *Ibid.*, p. 224. Там же. С. 139.
- ⁵ *Ibid.*, p. 245–246. Там же. С. 155.
- ⁶ *Ibid.*, p. 250. Там же. С. 158.
- ⁷ *Джонсон Б.* Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразие отношения автора к своему времени / Пер. с англ. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 193.
- ⁸ *Shakespeare W.* The complete works / Ed. by Johnson F. – Cleveland, N.Y., 1933. P. 176. *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М.: Искусство, 1958–1960. Т. 2, акт V, сц. 2, с. 474. Здесь и далее перевод комедии Ю. Корнеева.
- ⁹ *Ibid.*, p. 179. В данном случае в русском переводе слово «wit», как мы увидим далее, и другие понятия в других случаях, не всегда переводится с учетом своей специфики.
- ¹⁰ Там же. С. 493.
- ¹¹ *Ibid.* P. 178. Там же. С. 484, 485.
- ¹² *Ibid.* P. 223. Там же, т. 5, акт III, сц. 3, с. 66. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.
- ¹³ *Dryden, John.* Ed. by Keith Walker. Oxford, N.Y.: Oxford univ. press, 1987. P. 26.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ *Ibid.* P. 27.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 22–23.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 74. *Драйден Дж.* Эссе о драматической поэзии / Пер. с англ. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 202.
- ¹⁸ *Ibid.* P. 75.

- ¹⁹ Ibid. P. 76.
- ²⁰ Ibid. P. 80. Там же. С. 208.
- ²¹ Ibid. P. 81. Там же.
- ²² Ibid. P. 87.
- ²³ Ibid. P. 89. Там же. С. 215.
- ²⁴ Ibid. P. 89–90.
- ²⁵ Ibid. P. 91. Там же. С. 217.
- ²⁶ Ibid. P. 110. Там же. С. 231.
- ²⁷ Ibid. P. 110.
- ²⁸ Ibid. P. 111. Там же. С. 232.
- ²⁹ Ibid. P. 112.
- ³⁰ Ibid. P. 114.
- ³¹ Там же. С. 238.
- ³² *Dryden. P.* 139.
- ³³ *Dryden J. Essaya: In 2 vols. Oxford: Oxford Clarendon press, 1900. Vol. I, p. 172.*
- ³⁴ Цит. по: *Spingarn, Joe E. (ed.) Critical essays of the seventeenth century: In 3 vols. – Oxford: Clarendon press, 1908–1909. Vol. II. P. 294.*
- ³⁵ Ibid. P. 94.
- ³⁶ *Гоббс Т. ЛЕВИАФАН или материя, форма и власть государства церковного и гражданского / Пер. с англ. А. Гутермана. – М.: Гос. соц.-эконом. изд., 1936. – С. 77.*
- ³⁷ Там же. С. 79.
- ³⁸ *Локк Д. Сочинения. В 3 т. – М.: Мысль, 1985. Т. 1. 2 кн., гл. 10.*
- ³⁹ Там же. 3 кн., гл. 10.
- ⁴⁰ «Спектейтор» / Пер. Е.С. Лагутина // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. – М.: Искусство, 1982. – С. 116–117.
- ⁴¹ Каули А. Ода уму. Перевод с англ. Д.В. Щедровицкого // Английская лирика первой половины XVII в. / Под ред. А.Н. Горбунова. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – С. 269–270.
- ⁴² *Локк Д. Избр. филос. произв.: В 2 т. М., 1960. Т. 1. С. 174.*
- ⁴³ «Спектейтор». С. 113–114.
- ⁴⁴ Там же. С. 114.
- ⁴⁵ Там же. С. 115.
- ⁴⁶ Там же. С. 115–116.
- ⁴⁷ Там же. С. 116.
- ⁴⁸ Там же. С. 117.
- ⁴⁹ *Rope A. Essay on criticism // Select British poets of Great Britain / Ed. by Hazlitt W. L., 1825. P. 271. Поуп А. Опыт о критике / Пер. А. Субботина // Александр Поуп. Поэмы / Сост. и коммент. А. Субботина. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 67. (Курсивом выделены переводы слова «wit»).*
- ⁵⁰ *Rope A. Ibid. P. 272. Поуп А. Там же. С. 68.*
- ⁵¹ *Rope A. Ibid. P. 272. Поуп А. Там же. С. 69.*
- ⁵² *Rope A. Ibid. P. 272. Поуп А. Там же. С. 70.*
- ⁵³ *Rope A. Ibid. P. 273. Поуп А. Там же. С. 72.*
- ⁵⁴ *Rope A. Ibid. P. 273. Поуп А. Там же. С. 74.*
- ⁵⁵ *Rope A. Ibid. P. 273. Поуп А. Там же. С. 75.*

- 56 *Pope A. Ibid. P. 274. Поуп А. Там же. С. 77.*
- 57 *Pope A. Ibid. P. 277. Поуп А. Там же. С. 91–92.*
- 58 *Pope A. Ibid. P. 274. Поуп А. Там же. С. 77.*
- 59 *Blackmore R. Essay upon Wit // Essays upon several subjects. L., 1716. P. 191.*
- 60 Потом лудильщики, громко вопя,
Приспособили церковь и веру для починки чайников...
Портные забросили изношенную одежду
И стали перелицовывать и латать церковь...
Иные взялись за старое платье, пальто и плащи;
Ни стихарей, ни требников. («Гудибрас», часть I, песнь 2, ст. 536 и далее).
- 61 Он был в логике великий критик,
Искусный и глубокий аналитик...
Он готов был доказать силой аргумента,
Что человек – не лошадь, а канюк – не птица,
И что лорд может быть совой,
Теленок – олдерменом, гусь – мировым судьей,
А грачи – членами комитета и попечителями... (Песнь 1, ст. 65).
А что до красноречия, то как откроет рот,
Оттуда тут же вылетает троп...» (ст. 81 и далее) (Цит. по Джерарду, с. 266).
- 62 *Джерард А. Опыт о вкусе / Пер. Е.С. Лагутина // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. – М.: Искусство, 1982. – С. 265–267.*
- 63 Там же. С. 268.
- 64 *Kames, Henry Home. Elements of criticism. L., 1762. P. 167.*
- 65 Цит. по: *Atkins J.W.H. English literary criticism: 17th and 18th centuries. L.: Methuen & Co. Ltd., 1963. P. 340.*
- 66 *Eliot T.S. A note on two odes of Cowley // Seventeenth century studies. – Oxford, 1938. – P. 293.*
- 67 *Элиот Т. Эндрю Марвелл // Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература / Сост. Красавченко Т.Н. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 561–562, 564–566, 572–574.*

Е.А. Цурганова

**ПРЕОДОЛЕНИЕ ЖАНРОВЫХ ГРАНИЦ В ЛИТЕРАТУРЕ
РАННЕГО АНГЛИЙСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ
(ЖУРНАЛЫ ДЖ. АДДИСОНА И Р. СТИЛА
«БОЛТУН», «ЗРИТЕЛЬ», «ОПЕКУН»)**

На просветительской стадии развития классицизма в Англии жанровая иерархия продолжала сохранять свое значение. Наиболее полное воплощение классицистические закономерности находили в высоких литературных жанрах – трагедии, оде, эпопее и т.п. При этом, однако, все более ощутимой становилась терпимость к разнообразию и индивидуальному вкусу в творчестве, что явилось признаком нового качества классицизма.

Интерес вызывают произведения с так называемой «смешанной» поэтикой, вбирающие традиции разных жанров и разных направлений. Литература Англии первой трети XVIII в. – одна из наиболее сложных в поэтологическом плане. Здесь развивались разнообразные жанры: публицистические и философские трактаты, памфлеты, эссе, комедии, поэмы, позднее романы. Особого внимания заслуживают журналы Дж. Аддисона и Р. Стила «Болтун» («The Tatler»), «Зритель» («The Spectator») и «Опекун» («The Guardian»). Рассмотренные с точки зрения поэтики, они дают ценный материал для осмысления формирования романа в Англии.

Взаимодействие жанров в творчестве Джозефа Аддисона (1672–1719), игравшего ведущую роль в содержательном наполнении этих журналов, раскрывает и специфику литературного процесса Англии рубежа XVII–XVIII вв. При рассмотрении творчества писателя-классициста его произведения, как правило, соотносятся не с индивидуальностью автора, а с идеей «жанра», что в период господства нормативной эстетики во многом себя оправдывало.

В период же развития раннепросветительской мысли литература в Англии находилась на переломе – во всех жанрах готовился выход из нормативности, обусловленной поэтикой классицизма.

Ни об одном веке не писали в столь социальных, внеэстетических категориях, как о XVIII в. Однако в обществе, освобождающемся от традиционной замкнутости, регламентации, возрастала интенсивность духовных ценностей, выраженных в художественном потенциале культуры. В Англии, оказавшей в этом плане огромное влияние на другие страны Европы, это выразилось в серьезности роли в ней эссеистики. С точки зрения поэтики названные журналы Аддисона и Стила в большей мере принадлежали следующему этапу в развитии английской литературы XVIII в. – возникновению и эволюции просветительского романа. Легче всего «накопить» багаж для этого ставшего ведущим в европейской литературе Нового времени жанра было в эссе, не канонизированном классицистической поэтикой.

Для творчества Аддисона характерно его нежелание давать конкретное жанровое определение своим произведениям (он называл их «обозрениями», «письмом»), что объяснялось открытым характером его поэтики, способностью легко выходить за пределы нормативности – при этом Аддисон сознательно продолжал начатую Дж. Драйденом «реабилитацию» национальной литературы; считал, что обрамлению новых идей должна служить правильная форма произведений, и осуществлял это в своей поэзии («Обозрение величайших английских поэтов», 1694). Но подражание природе, составляющее основу классицистической поэтики, в более поздних произведениях Аддисона вылилось в интерес к нравственной природе человека. Дидактическая направленность античной литературы, полностью разделяемая поэтом, в его собственном творчестве приобрела нравоучительный характер, что проявилось в его драматургии и, особенно, эссеистике.

Используя традиционные жанры для обрамления своих идей, Аддисон выходил за границы этих жанров. Новаторский поэтологический характер журналов Аддисона и Стила не ощущался их современниками – в полной мере не оцененным он остается и ныне. Традиционное толкование этих литературных памятников с социально-исторических позиций, акцентирующих их памфлетно-

публицистическую составляющую, превалирует над логикой их внутрихудожественного анализа.

Рассмотрение журналов «Болтун», «Зритель» и «Опекун» с точки зрения поэтики раскрывает их общность и позволяет охарактеризовать их как предвестников жанра английского бытового романа. Неуважение к жанру романа в начале эпохи Просвещения со стороны современников, считавших, что «путь к немеркнущей славе прокладывает только поэзия, осененная авторитетом Горация и Вергилия»¹, не меняет современной оценки художественной ценности всего того, что предшествовало его возникновению, «что готовило и поддерживало роман, из чего он черпал свои сюжеты, язык, характеры»².

Начало журнала Ричарда Стила (1672–1729) было неожиданным. 12 апреля 1709 г. вышел листок размера *in folio*, напечатанный в два столбца с двух сторон под заглавием: «Болтун. Сочинение Исаака Бикерстафа, эсквайра» (*The Tatler: By Isaac Bickerstaff Esq.*). Листки стали выходить три раза в неделю, по вторникам, четвергам и субботам. Аддисон ничего не знал о предприятии Стила, поскольку в начале 1709 г. отсутствовал в Англии, будучи назначен главным секретарем к новому ирландскому наместнику Т. Уортону. Он догадался об авторстве «Болтуна» по суждению относительно Вергилия, которое он высказал ранее своему другу и которое обнаружил в шестом номере «Болтуна» (апрель 1709 г.). [Аддисон полагал, что в сравнении эпитетов, используемых Вергилием и Гомером для характеристики героев, Вергилий рассудительнее Гомера.] Сам Аддисон начал сотрудничать в «Болтуне» лишь с 81 номера, когда вернулся в Англию, и вплоть до № 165 написал ряд статей, занимающих целый листок или часть листка. С № 166 по 215 Стил писал или составлял номера без чьей-либо помощи. С № 216 до последнего № 271 Стил и Аддисон чередовались в работе, как в дальнейшем в «Зрителе»³.

Успех листков обеспечил их немедленное переиздание книгами обычного размера под заглавием «Размышления Исаака Бикерстафа, эсквайра» в четырех томах (1710–1711).

Последний номер «Болтуна» (2 января 1712 г.) и первый номер «Зрителя» (1 марта 1712 г.) разделяют всего два месяца. Издание аналогичное, в форме листков *in folio*. «Зритель» выходил в двух сериях. Первая серия листков журнала до № 555 включитель-

но выходила ежедневно, кроме воскресных дней. Вторая серия (№ 556–635) после значительного промежутка и без участия Р. Стила выходила три раза в неделю (с 18 июня по 15 декабря 1714 г.). Первоначальные листки также были сразу же переизданы в восьми томах *in octavo* – I–VII тома – в 1712–1713 гг., VIII том в 1715 г.

По-прежнему авторы и редактор не подписывались под материалами, но в «Зрителе» с первого же листка вводятся условные буквы в конце второй страницы, облегчающие определение авторства. Стил, заканчивая первую серию «Зрителя» (№ 555, в декабре 1712 г.), раскрыл авторство Аддисона, не называя его по имени, но обозначая буквами C, L, I или O, составляющими вместе имя музы истории CLIO.

«Опекун» – самый непродолжительный по времени издания журнал в листках *in folio*. Он выходил ежедневно, кроме воскресенья – с 12 марта по 1 октября 1713 г. и достиг 175 номеров. К концу того же года было готово новое издание «Опекуна» в двух томах *in octavo*.

За Стилом, Аддисоном и их подражателями в английской литературе прочно закрепилось «звание эссеистов», открывших новую эпоху в развитии английской и – шире – европейской журналистики. Однако поэтологическое исследование четырех томов «Болтуна», восьми томов «Зрителя» и трех томов «Опекуна» в их единстве и цельности позволяет рассмотреть процессы, связанные с перерождением жанра эссе в рассказ, точнее в «историю», послужившую основой формирования жанра романа. Р. Стил сам чувствовал это, когда назвал в «Болтуне» себя и своих сотрудников «новеллистами»: «I have for this day or two last past observed, that we novelists have been condemned wholly to the pastry cooks, the eyes of the nation being turned upon greater matters» (Tatler, № 140)⁴.

Важным, с этой точки зрения, представляется вопрос авторства в журналах. Автор – одно из наиболее универсальных ключевых понятий поэтики, определяющее субъект письменно оформленного высказывания. В журналах Стила и Аддисона представлен вымышленный «биографический» автор, существующий как вымышленная личность или группа личностей. Он является связующим центром фрагментированных рассказов, превращающим разрозненный и гетерогенный материал в нечто, заставляющее

воспринимать себя как целое. Автор настраивает и организует реакцию читателей, обеспечивая необходимую литературную коммуникацию. Только целостное рассмотрение каждого из названных журналов позволяет это увидеть и оценить. И если определение реального авторства отдельных номеров и их частей было трудной, но все же в значительной степени выполненной задачей⁵, то исследование вымышленного художественного коллектива авторов и редакторов – задача собственно поэтологическая – еще требует своего исследования.

Во времена Аддисона и Стила редакций в современном понимании слова в Англии не существовало. Литераторы собирались в клубах, кофейнях, кондитерских, парфюмерных и других лавках, где редактору было удобно получать корреспонденцию. Аддисон объявил в «Опекуне», что с 20 июля 1713 г. в кофейне Батона на Ковент-Гардене будет поставлен ящик под львиной головой с раскрытой пастью, куда все желающие могут отпускать свои письма: «Все, что лев проглотит, я переварю для пользы публики» (Guardian, № 98)⁶.

Большое значение имели клубы, получившие ко времени правления Анны (1702–1714) широкое распространение; здесь собирались политические деятели, литераторы. Стил и Аддисон при создании художественной рамки своих журналов воспользовались реалиями своего времени и соединили воображаемых сотрудников в клубе. В «Болтуне» Стил представил живую картину клуба друзей, собиравшихся каждый вечер в таверне «Труба» в переулке Шир-Лэн. Аддисон с самого начала своего «Зрителя» заявил, что план журнала обсуждался в клубе и что заседания клуба проводятся по вторникам и четвергам.

Из всех описаний клубов реальных и вымышленных явствует, что в то время они главным образом служили для отдыха и развлечений. Социальные и политические вопросы обсуждались в основном в кофейнях за чтением газет. Кондитерские в Англии начала XVIII в. не играли столь важной общественной роли, как кофейни.

Из реальных 48 «сотрудников» «Болтуна», «Зрителя» и «Опекуна» были как безвестные любители литературы, так и настоящие литераторы, среди которых особое место занимают Джонатан Свифт, Александр Поуп, Джордж Беркли, Уильям Конгрив.

Роль Свифта в создании художественного замысла журналов весьма заметна. Р. Стил, начиная издание «Болтуна», нигде не подписывал своего имени, оставаясь под маской Исаака Бикерстафа – известного и прославленного псевдонима Свифта. Сам успех журнала Стил приписывал тому, что подражал манере Свифта, он старался говорить в новом и неизбитом стиле «о предметах будничных и необыкновенных» (Tatler, № 238). «В посвящении к первому тому я высказал свою признательность доктору Свифту, забавные сочинения которого, выходявшие под именем Бикерстафа, расположили город ко всему, что бы ни появилось под этой маской» (Tatler, № 238).

Идея кружка, клуба, составляющая ядро журналов, приобрела художественные формы. Здесь зарождалась концепция многоголосия, ставшая впоследствии отличительной чертой романа. При постоянном «присутствии» в каждом очерке журналов «автора» персонажи представлялись читателям объемно – с разных точек зрения – авторами писем. Получившая в дальнейшем, начиная с эссе Генри Джеймса «Искусство прозы» (1884), широкую теоретическую разработку, проблема «точки зрения» в журналах Аддисона и Стила также вполне определима. Она готовила поэтику диалога будущего романа.

Итак, главный персонаж «Болтуна» – председатель клуба Исаак Бикерстаф. Его называли философом и обращались к нему за решением всех научных и трудных вопросов. Сама разработка образа Бикерстафа придает ему определенность, превращает в характер, сообщает ему индивидуальные черты. Рассмотренные изолированно эссе, или памфлеты (как квалифицируются по преимуществу листки Стила и Аддисона), не раскрывают своих жанровых особенностей. Они приобретают новые качества, обогащаются за счет художественной логики и последовательности их общего повествования, осваивая черты романной поэтики, становясь особым промежуточным жанром художественной словесности.

В способе создания персонажей и поэтики повествования Стил и Аддисон опираются на литературные традиции, восходящие к сочинению древнегреческого философа и естествоиспытателя Теофраста «Характеры» (ок. 320 до н.э.) – сборнику из 30 кратких характеристик психологических типов. В кружке Аддисона хорошо знали и Жана де Лабрюйера, переводчика Теофраста и автора «Ха-

ракторов, или нравов нынешнего века» (1688). Р. Стил, начиная издание «Болтуна», обещает изображать людей как они есть, а также ввести в изящное общество новые характеры из Франции, пользуясь «автором этой нации, которого зовут Лабрюейер» (Tatler, № 9). Аддисон упоминает о Лабрюейере в «Зрителе», перечисляя великих писателей эпохи Людовика XIV (Spectator, № 409)⁷.

Каков же главный персонаж в «Болтуне» – Исаак Бикерстаф? Образы Бикерстафа в памфлетах Свифта и в «Болтуне» не вполне тождественны, но в равной мере прославили это имя. Свифт представил Исаака Бикерстафа астрологом и от его имени выпустил памфлет «Предсказания на 1708 год» (1708), написанный с целью предостеречь английский народ от обманов, в которые вводят его заурядные «календарных дел мастера» вроде Джона Патриджа.

С первого же номера «Болтуна» Исаак Бикерстаф, эсквайр, в роли редактора журнала считает своим долгом предупредить публику не верить календарю мистера Патриджа на 1709 г. Бикерстаф-астролог сыграл важную роль в нравоучительных целях журнала Стила и Аддисона, но коренное отличие их образа состояло в том, что в «Болтуне» Бикерстаф скоро превратился в цензора нравов. Эта трансформация образа произошла не сразу и зависела от условий коллективной работы над его созданием, когда один сотрудник намечал характер, другой снабжал героя новыми чертами, третий помещал его в новые обстоятельства.

Свифт не ставил своей целью художественную разработку личности Бикерстафа и оставался в рамках поэтики памфлета. В «Болтуне» же появляется родословная и автобиография Бикерстафа, что выстраивало сюжет, цепь событий, показывало жизнь персонажа в ее пространственно-временных изменениях. Жанровые сценки, соединенные в единый жизненный процесс, способствовали развитию листков журналов в цельное повествование, характерное для поэтики романа.

Подробная разработка характера в журналах Стила и Аддисона выводила их за рамки полемических эссе, хотя они и появились в условиях «памфлетной войны». Создателей журналов отличала позиция наблюдателей, зрителей. Их больше интересовал человек, что было характерно для нравственно-этической просветительской философии XVIII в. В первом же номере Зритель, беседа со своими читателями, говорит: «Я подмечал, что читатель не-

редко без особой охоты читает книгу, пока не узнает, каков автор – темноволос или светел, кроток или гневлив, женат или холост и прочее в том же духе, ибо иначе толком не разберешь, к чему сей автор клонит»⁸.

В «Болтуне» представлены две генеалогии Бикерстафа. Согласно одной, он происходит от древнейшей и многочисленной фамилии Великобритании Стаф (Staff – палка, ствол) из Стаффоршира, что сообщает герою национальный колорит. Другая делает его предком одного из рыцарей Круглого стола по имени сэра Исаак Бикерстаф, который «был низкого роста и очень смуглый». В зависимости от последующих браков наружность их менялась, пока Бикерстафы «благодаря разумным выборам жен не привели свою породу к желательному виду, подобно тому как садовники искусным подбором меняют цвет тюльпана» (Tatler, № 75). Некоторые подробности своей жизни рассказывает сам Бикерстаф: «Когда я был моложе, я употреблял много усилий, чтобы получить место при суде, и даже продолжал свои искания до тех пор, пока не приблизился мой критический возраст. Однако совершенно отчаявшись в успехе – произошло ли то от недостатка способности, друзей или должного усердия – я, наконец, решил создать новую должность и для собственного поощрения поместить в неё самого себя». Для этой цели я принял на себя титул и достоинство Цензора Великобритании» (Tatler, № 162). Бикерстаф надеется, что сограждане оценили его, как римляне Катона Старшего, к славе которого он ревнует и которого называет своим «великим предшественником».

К поэтике романа тяготеет весь сотворенный и детализированный в четырех томах «Болтуна» мир обитания его персонажей и прежде всего, конечно, Бикерстафа. У него есть квартира с указанием точного адреса в переулке Шир-Лэн, и рабочий кабинет, который служил как бы редакцией. Были установлены связи между ученым кабинетом Бикерстафа и теми точками, откуда поступали новости: научные из Греческой кофейни, политические из кофейни на Сент-Джеймсе, о поэзии из кофейни Виля, об ухаживаниях и разного рода развлечениях из кондитерской Уайта. Изящные зарисовки сведений из кондитерской, отражающих частные аспекты жизни, проникнуты добродушно-иронической интонацией, вниманием к мелочам и частностям – здесь ощутимо влияние стиля рококо.

Журналы Аддисона и Стила, прежде всего «Болтун», выведены за границы жанра эссеистики, документалистики, публицистики расширением их художественного пространства за счет использования вымысла, образов, не имеющих прямых соответствий в реальности, но составляющих важный способ художественного обобщения. Так, в «Болтуне» не представлен репортер как реальный собиратель новостей, помощник Бикерстафа. Стил не мог срисовать подобный тип с натуры, поскольку в начале XVIII в. репортеров в Англии еще не существовало. И он ввел фантастический образ Паколета, который собирает и приносит новости Бикерстафу-редактору. Он явился последнему на прогулке в сквере Линкольн-Ин (Tatler, № 13).

Паколет – дух, способный принимать любой человеческий облик. Он невидим и обладает свойством проникать в мысли людей, знает их прошлое, переносится мгновенно с одного места на другое, делает самого Бикерстафа невидимым, если это необходимо для наблюдений. Именно он передает письма Бикерстафа и получает на них ответы. Здесь ощутимы элементы остранинной прозы, сочетающиеся с классической скрупулезностью фиксации места и действия событий, якобы свидетельствующих о правдивости истории. Вместе это создает определенный художественный эффект.

Для понимания личности героя большую роль играют второстепенные персонажи – они есть в журналах Стила и Аддисона, и это тоже качество романной поэтики. В «Болтуне» возле фигуры Бикерстафа по мере развития его истории и общего сюжета начинают появляться фигуры его друзей и родных. Прежде всего – это его сводная сестра двадцатилетняя Жанета Дистаф, родившаяся от третьей жены отца Бикерстафа. Поскольку сам Бикерстаф родился от первой жены, разница в возрасте у них составляет 40 лет (Tatler, № 75). Для Стила был важен этот женский персонаж, поскольку он с первого номера «Болтуна» обещал, что «намерен давать нечто для развлечения прекрасного пола, в честь которого он придумал название этому листку» (Tatler, № 1). Фамилию Дистаф (Distaff – «прялка» или пряха») можно считать говорящей, т.к. пряжа издревле была одним из отличительных занятий женщины. У Жанеты своя история и своя судьба, что также важно отметить в плане жанрового перерастания журнала в листках в роман. В 33-м номере

«Болтуна» рассказано о происшествии с девушкой в духе романов Ричардсона в миниатюре – об увлеченности пятнадцатилетней Жанеты лордом, его уверениях в любви к ней и мольбе Жанеты не осквернять «храм, посвященный невинности, чести и религии».

Бикерстаф сам выбирает жениха сестре, которого называет Спокойным за нрав и характер. Бикерстаф дает Жанете нравоучительные наставления, которые будут полезны всем его читательницам: «Во всех браках, какие мне приходилось видеть (а большею частью они были несчастными), главная причина зла происходила от незначительных обстоятельств. Я полагаю, первым правилом брачной жизни для вас должно быть то, что вы должны быть выше пустяков» (Tatler, № 79). Благодаря мудрости Бикерстафа Жанета была счастлива в браке, найдя в муже «страстность любовника, нежность отца и сердечность друга». Ее беспокоила только быстротечность красоты. Бикерстаф снова дал дельные наставления: «несокрушимая верность, веселое настроение и снисходительность нрава переживают прелести красивого лица и делают его недостатки незаметными» (Tatler, № 104).

В систему образов-типов «Болтуна» включены три племянника Бикерстафа. Старший собирается в Оксфордский университет, где «если не могут сделать из вас мудреца, то наверное дадут вам понять, что вы дурак» (№ 30). Средний племянник скуп. Подобные люди, сосредоточенные на одном, успевают в жизни больше, чем талантливые. Третьего дядя намерен сделать пажом: «Хорошая наружность при дворе поведет человека гораздо дальше, чем хороший ум в каком угодно другом месте» (№ 30).

Кроме Бикерстафа в члены клуба входят еще четыре человека, образы которых прорисованы в общих чертах. Важна была сама идея клуба или кружка людей, объединенных общими интересами. Это сэр Джеффри Зарубка (Sir Geoffrey Notch), происходивший из старинной фамилии, спустивший свое состояние на собак, лошадей и петушинные бои. Майор Мушкет (Major Matchlock), служивший в армии и знающий все сражения. Старый Дик Рептилия (Dick Reptile) мало говорит, но добродушно смеется каждой шутке. Самый остроумный после Бикерстафа – старшина соседней корпорации адвокатов, «знает наизусть около десяти двустиший из поэмы “Гудибрас” и никогда не уйдет из клуба, прежде чем не применит их к разговору» (№ 132). Таким образом, в системе образов «Бол-

туна» кроме ученого Бикерстафа были намечены представители разных классов: помещик-дворянин, военный, торговец, юрист.

Особенностью творческой манеры Стила было создание яркого плана характеров, но он никогда не доводил начатое до конца. Системность задуманному всегда приносил Аддисон.

Стилеобразующей чертой журналов Стила и Аддисона является их ориентация на читателя и диалогический характер. Они прекрасно понимали, что конечная цель их листков – поучение – достижима, только если им удастся завоевать внимание читателя пробуждением сочувствия и симпатии к героям. Важнейшим для них становится соблюдение правдоподобия в описании современной им жизни и стремление к объединению многих точек зрения на изображаемые события и характеры. В эссеистике Аддисона и Стила философия морали выражена не в прямых философских сентенциях, а в характере изображения людей и нравов. Их интересует не столько какими идеями живут герои, но как они ими живут в самом литературном материале. Диалог становится «внутренним событием».

Роль адресата в совокупности журнальных листков огромна. Воображаемые собеседники и реальные собеседники воображаемых и реальных авторов помогают понять поэтику произведения, связанную с проблемой воздействия художественного «высказывания» как средства социального общения. Во все еще актуальном в начале XVIII в. споре о «древних и новых» Стил и особенно Аддисон следовали за античными классиками. Их позиции близки высказываниям Аристотеля о целях ораторского искусства, когда в равной степени значимости рассматриваются три элемента высказывания: «оратор, предмет, о котором он говорит, лицо, к которому он обращается»⁹.

Сама форма журналов в виде листков служила воплощением последовательной содержательной программы их взятых как единое целое. «Если им (листкам. – Е.Ц.) удастся изгнать хоть одну нелепость из человеческой жизни, уничтожить хоть один порок или дать честной душе радостное настроение утром; словом, если мир украсится хоть одной добродетелью или к невинным своим развлечением прибавит от моих трудов хоть самую малость, – я буду думать, что мои страдания и самая моя жизнь истрачены не попусту» (Tatler, № 89). В последнем номере «Болтуна» Стил пи-

сал: «Общей целью всего было рекомендовать правду, невинность, честь и добродетель, как главные украшения жизни» (№ 276).

Стил художественно воплотил в журнале свою нравственно-этическую программу, проявив знание природы людей – их страсти, нравы, добродетели, пороки. Он, бесспорно, опирался в этом на поэтики и риторики античных классиков с их дифференциацией обращения к людям разного возраста (Аристотель, Скалигер). При целостном рассмотрении журнала «Опекун», а в еще большей степени «Зритель», отчетливо проступает поэтологический принцип построения их с опорой на риторическую традицию, но стихийно выходящий за ограниченные рамки жанровых особенностей эссе. Это «invention» – выбор темы, «disposition» – композиционная организация темы, «elocutio» – поэтические фигуры и тропы, используемые для выражения темы¹⁰.

В предисловии к первому из четырех томов, в которые было перепечатано полное издание листков «Болтуна», Стил от лица Бикерстафа писал: «Главная цель этого листка – обнаружить ложный образ жизни, срывать маски с коварства, тщеславия и лицемерия, рекомендовать всеобщую простоту в вашем платье, разговоре и поведении»¹¹. Форма для выражения этих задач родилась под влиянием форм литературной традиции начала XVIII в. – памфлета и эссе, но перехлестнула их размер и открыла пути к просветительскому роману. Авторитет Горация при этом не забыт:

*Книги философов могут тебя в том достойно наставить,
А выраженья за мыслью придут уже сами собой.*

«Наука поэзии» (1500)

Памфлет – это особая роль произведения, рассчитанная на атаку, выпад. Тон же «Болтуна» доброжелателен, направлен на мирную беседу с читателем. В «Зрителе» Аддисона это наиболее очевидно. Точнее было бы перевести название «Spectator» как «Наблюдатель», философский созерцатель, сознательно занявший такую позицию в острой полемике «памфлетной войны». Аддисон писал: «Я никогда не связывался ни с какой партией и решил сохранять строгий нейтралитет между вигами и тори, если враждебное отношение какой-нибудь из сторон не заставит меня высказаться. Словом, всегда в моей жизни я действовал как наблюдатель и такой же характер намерен сохранить в этом журнале... Я буду публиковать каждое утро листок с размышлениями на благо совре-

менников... пока не извлеку их из ужасного состояния порока и безрассудства, в которые впал этот век. Ум, остающийся один день не вспаханным, покрывается всходами безумств, которые можно убить лишь постоянной и старательной культурой. О Сократе сказано, что он свел философию с небес, чтобы она жила среди людей. Моим честолюбием будет услышать о себе, что я вывел философию из кабинетов и библиотек, школ и коллегий, чтобы водворить ее в клубах и собраниях, за чайным столом и в кофейнях» (Spectator, № 1)¹².

Поэтологический способ организации текста в «Зрителе» тот же, что и в «Опекуне» – это авторская маска. У Стила она принимает образ Исаака Бикерстафа, у Аддисона – Зрителя. «Есть три очень существенных пункта... которые по многим важным причинам я должен держать про себя, по крайней мере, некоторое время: я разумею сведения о моем имени, моем возрасте и моей квартире... Я держу под величайшим секретом свою наружность и костюм, хотя нет ничего невозможного в том, что я стану раскрывать и то, и другое по мере того, как будет продвигаться предпринятая мною работа» (№ 1).

Характер Зрителя носит многие черты его создателя Аддисона: склонность к созерцанию и размышлению, молчаливость, застенчивость, знание классической литературы. Зритель, как и Аддисон, гораздо больше дорожит своим инкогнито, чем Исаак Бикерстаф, но все-таки постепенно у читателя создается «чувственное представление» о Зрителе. Это еще не художественный образ в собственном смысле слова, какие предстанут в дальнейшем в романах Филдинга, Ричардсона. Это образ-представление, олицетворяющий здравый смысл, религиозно-нравственную настроенность души. Многие черты в разработку характера Зрителя внес Р. Стил, и прежде всего это касается отношения Зрителя к женщинам, которое сближает его с Исааком Бикерстафом. «Если я никогда не прославлял и не льстил им, то никогда и не изобличал и не противоречил им... Я буду посвящать значительную часть размышлений на их пользу и буду руководить молодую девушку в обязанностях, приличных девству, браку и вдовству» (№ 4).

Стил внес конкретику в портретную характеристику Зрителя, уподобив его внешность своей собственной – широкое лицо с коротким подбородком. «Что касается меня, то я немного несчастлив

в отношении формы лица, длина которого не соответствует ширине» (*Spectator*, № 17, Стил). Эта черта обратила на себя внимание читателей, и поскольку Зритель продолжал сохранять инкогнито до конца издания, он приобрел известность, как «человек с коротким лицом» (№ 536, Аддисон).

После завершения первой серии ежедневного издания «Зрителя» прошло полтора года (в течение которого выходил «Опекун»), и Аддисон вновь стал выпускать «Зрителя» три раза в неделю уже без помощи Стила. Он оживил главную фигуру и окружил его новым клубом, ибо, как и раньше, общий план журнала составлялся и обсуждался вымышленными членами клуба. И именно те шесть человек, которые окружают Зрителя и составляют с ним клуб, гораздо более цельные персонажи в художественном отношении. Характерно, что они представляли разные сословия английского общества XVIII в. и, воплощая наиболее характерные признаки их, служили зачатком создания типов (от гр. *types* – отпечаток, оттиск), получивших в дальнейшем развитие в романном жанре. Это помещик, юрист, купец, офицер, светский человек, священник. Идея Стила в «Болтуне» об окружении Бикерстафа в лице разорившегося помещика, отставного капитана, торговца и юриста в «Зрителе» приобретает стройность и относительную завершенность, характерную для стилистики Аддисона. От лица Зрителя он пишет: «Клуб, членом которого я состою, очень счастливо сложился из таких личностей, которые заняты на различных жизненных путях и, так сказать, являются представителями наиболее выдающихся классов человечества. Таким образом меня снабжают громадным количеством разных тем и материалов, и я знаю все, что происходит в различных частях не только этого великого города (Лондона. – *Е.Ц.*), но и целого королевства» (№ 34).

Самой видной фигурой клуба и наиболее художественно воплощенным характером является сэр Роджер де Каверли. То, что к разработке этого персонажа Аддисон обращается в 18-ти листках, Стил – в восьми, а также и другие сотрудники журнала, говорит о создании в целостном полотне журнала не просто образа-представления, а чувственно-наглядного героя, отражавшего определенное социальное явление, образа-персонажа, получившего развитие в английском просветительском романе, начиная с Дефо.

Характеризуя сэра Роджера де Каверли, Зритель пишет: «Первый в нашей компании – джентльмен из Ворстершира старинного происхождения, баронет по имени Роджер де Каверли... Он джентльмен очень своеобразный в своих манерах, но его своеобразие проистекает из здравого смысла и противоречит обычаям света только в том случае, когда он думает, что свет не прав. Во всяком случае такой нрав не создает ему врагов, потому что он ничего не делает из раздражения или упорства. Говорят, что он остается холостяком вследствие того, что потерпел неудачу в любви к коварной красавице, вдове из соседнего графства... Он продолжает носить кафтан и камзол того самого покроя, какой был в моде в то время, когда он получил отказ... Теперь ему пятьдесят шестой год. Он полон жизни, весел и бодр; содержит хороший дом в городе и деревне; очень любит людей... (№ 2, Стил).

Аддисон в своей разработке образа сэра Роджера придает ему социальные черты отжившего типа помещика с феодальными привычками, очень дорожащего честью своего сословия. Поэтика сцен, раскрывающих посещение Зрителем имения сэра Роджера, – очевидный пример преодоления жанра ежедневных нравоописательных эссе и приближения к роману, концептуальную характеристику которого позднее дал Т. Смоллетт в предисловии к своему роману «Приключения графа Фердинанда Фатома» (1752): свободная гибкая повествовательная структура; центральный персонаж, находящийся в фокусе всех эпизодов; воплощение основной дидактической идеи в образе главного персонажа.

Происходит интенсивное развитие образной системы, преодолевается прямая нравоучительность, идет процесс индивидуализации, совершенствуются повествовательные элементы, складывается «история», сюжетная канва, оттачивается литературная техника, объединяющая собрание отдельных конкретных историй и деталей в единое целое. Кроме сатирико-нравоучительной цели ощущается присутствие собственно художественной задачи – отобразить в слове быт и нравы современников. Творческая гибкость растворяет нравственно-поучительную сверхзадачу в повествовании – она становится художественной идеей произведения.

Сэр Роджер де Каверли – отличный хозяин, редко меняет прислугу, поэтому его слуги состарились вместе с ним. Зритель познакомился в его доме и с более молодыми представителями

дворянских семей, предпочитающими видеть своих детей умирающими с голода, но не занимающимися торговлей и профессией, которую они считали ниже своего достоинства. Сэр Роджер – сын англиканской церкви, он способствовал религиозному воспитанию прихожан в своем владении – подарил каждому подушку для колена и нанял учителя пения для обучения их псалмам.

По своим политическим убеждениям сэр Роджер принадлежит к тори. Однако он сознает зло партийной ненависти. В листке № 125 от вторника 24 июля 1711 г. Аддисон публикует рассказ Зрителя об истории, приключившейся однажды с сэром Роджером в его школьные годы. Этот листок по жанру является памфлетом, но в русле общей истории повествования выглядит как яркое публицистическое отступление. Этому листку, как практически и всем другим, предпослан эпитафия – в данном случае из Вергилия:

*Дети! Нельзя, чтобы к войнам таким ваши души привыкли!
Грозною мощью своей не терзайте тело отчизны!*

«Наш славный дворянин, весьма еще юный, осведомился, как пройти на улицу Святой Анны, а тот, к кому он обратил свой вопрос, вместо ответа обозвал его папским пащенком и спросил, кто же сделал эту Анну святою. Отрок смутился и спросил следующего встречного, как пройти на улицу Анны; но был именован ни за что ни про что пащенком пуританским и узнал, что Анна была святою, когда он еще не родился, и будет святою, когда его уже повесят. После этого, – говорил сэр Роджер, – я не решался повторять прежние вопросы, но ходил из улицы в улицу, спрашивая, как ее здесь называют, и сим хитроумным способом нашел нужный дом, не оскорбив ни одной партии».

Зритель говорит, выражая позицию Аддисона, что «нет худшей напасти для страны, чем страшный дух раздора, обращающий ее в два особых народа, более чуждых, более враждебных друг другу, нежели разные нации... Яростная нетерпимость партий, выраженная открыто, ведет к междоусобице и кровопролитию; будучи же сдерживаема, естественно, порождает ложь, клевету, злословие и лицеприятство, заражает нацию хандрой и злобой и губит все начатки доброты, сострадания и милости... Пристрастность, царящая ныне во всех наших слоях и сословиях, немало мешает знанию и учености. Прежде в ученом сообществе человек обретал славу своими способностями; теперь легче выделиться пылом и яростью,

с какими защищаешь споспешников. Так оценивают и книги: злобная сварливость сходит за сатиру, в скучном перечне предвзятых мнений прозревают тонкость слога»¹³.

Образ сэра Роджера живо раскрывается в его отношениях с местными жителями. Хотя сам Аддисон был вигом и городским жителем, он художественно беспристрастно оценивает привлекательные стороны жизни в помещичьей усадьбе. Зритель не хотел бы, чтобы сатирические листки, которые выпускает их клуб, нападали на деревенских сквайров, так как они являются «украшением английской нации, людьми с хорошей головой и крепким телом» (№ 34).

У себя в деревне сэр Роджер сохраняет патриархальные отношения. Он держит на Рождество открытый стол, любит в это время года среди зимы доставить беднякам удовольствие, когда они особенно страдают от голода и холода. Он суеверен, верит в колдовство. Свои исторические познания он черпает из хроники Ричарда Бэкера (1643), которая была популярна у деревенских джентльменов, но никогда не ценилась высоко учеными.

У сэра Роджера была деревенская привычка говорить всем «доброе утро» и «спокойной ночи», что согласовывалось с его расположением к людям, и он не мог освободиться от этого обычая и в городе.

Сэр Роджер 20 лет не посещал театров. Во время пребывания в Лондоне его заинтересовала трагедия «Удрученная мать», разрекламированная переделка Амброузом Филипсом (1675–1749) «Андромахи» Расина. «Сэр Роджер судил о трагедии не по драматическим правилам, о которых только слышал, что они существуют, а непосредственно отдаваясь ощущениям. Он внимательно следил за развитием действия, горячо входил в положение действующих лиц и в антрактах оживленно беседовал о пьесе с соседями по партеру» (№ 335).

История жизни сэра Роджера де Каверли в «Зрителе» доведена до конца. Он умер в своем имении от простуды, оставив завещание, в котором никого не обидел – Зрителю достались все его книги. Весь приход следовал за гробом в подаренных сэром Роджером траурных платьях. Смерть сэра Роджера и похороны описал его старый дворецкий в письме к Зрителю (№ 517).

Детальная характеристика в «Зрителе» личности сэра Роджера де Каверли раскрывает его как типичного представителя своего класса, в несколько комичном положении пережившего те формы культуры, благородным защитником которых он являлся. В листках «Зрителя», прочитанных как единое повествование, сэр Роджер де Каверли предстает и как тип и как индивидуальный характер, что раскрывает жизненность и полнокровность его художественного образа. Авторы «Зрителя» рассказывают не просто забавную и поучительную историю, а раскрывают ее как действительную, преобразуя свой жизненный опыт в художественное слово. Вводя читателей в атмосферу «истории», уточняя место, время и обстоятельства действия, создатели образа призывают их засвидетельствовать правдивость ее.

В системе образов «Зрителя» второе место по степени разработки занимает юрист-студент, который призван представить интересы своего сословия. Кроме занятия юриспруденцией он служит в журнале театральным рецензентом. Но этот образ не получил последовательного художественного воплощения – герой даже не имеет имени. Обращает на себя внимание то, что Аддисон и Стил сделали его знатоком античной классики. Студент-юрист читал Аристотеля и Лонгина, все речи Демосфена и Цицерона. «Его оценка книг справедлива; он читал все, но одобряет очень немного. Его близкое знакомство с обычаями, правами, деяниями и сочинениями древних делает его очень тонким наблюдателем того, что происходит в современном мире. Он отличный критик, и время театрального представления есть его деловой час» (№ 2). Здесь высвечивается собственная позиция Аддисона и Стила, выраженная в общей оценке века Просвещения французским исследователем Полем Азаром: «Мы обременены наследием древности, Средневековья, Ренессанса, но ведем свою родословную непосредственно с XVIII века»¹⁴.

Третье место по значимости в клубе занимает сэр Эндрю Фрипорт, преуспевающий купец в Лондонском Сити. Человек неутомимого трудолюбия, сильного ума и большого опыта, он всегда готов встать на защиту интересов своего сословия. Образ сэра Эндрю не тщательно разработан в журнале, но также типичен. Сэр Роджер де Каверли защищает земельные интересы, сэр Эндрю Фрипорт – денежные. Оба они умеренны в своем антагонизме и не

заходят дальше взаимных шуток, служащих развлечением для остальных членов клуба. В своей комедии «Conscious lovers» (17) Ричард Стил в лице мистера Силенда защищает купеческое сословие: «Позвольте вам сказать, что мы, купцы, представляем вид джентри, который появился в свете за последнее столетие, мы так же почтенны и почти так же полезны, как вы, землевладельцы, которые всегда считали себя гораздо выше нас» (акт IV, сцена II). В отличие от многих купцов, стремящихся к все большему обогащению, сэр Эндрю в конце жизни приобрел земли, которые еще подлежали разработке. Он мечтает о том, как он распашет их, высушит болота, разведет леса. Его наслаждение своими владениями заключается в том, что он сделает их полезными для общества (№ 549).

Характерологический портрет следующего члена клуба – капитана Сентри – создан в основном Стилом, что естественно, поскольку Стил сам был капитаном английской армии и знал военный быт. История жизни Сентри представлена бегло. Он служил несколько лет капитаном, проявил храбрость во многих сражениях и осадах, но оставил военную карьеру. Будучи человеком весьма скромным и застенчивым, он убежден, что в военной карьере наглость может иметь больше успеха, чем скромность. Капитан Сентри лишен всякого высокомерия, и компании очень нравятся его рассказы о приключениях военного периода его жизни. От своего лица капитан Сентри в журнале говорит мало. Но немногочисленные его высказывания создают определенность его образа – социальную, национальную, психологическую. Он честен в своей характеристике современных солдат: «Для них обыкновенная вещь – опустошение стран, несчастные жители, вопли ограбленных, молчаливая скорбь великого человека в несчастье... Они забывают о сострадании, нечувствительны к славе, стараются избежать лишь позора» (№ 152). При всей краткости «история» капитана Сентри доведена до конца. После смерти сэра Роджера, ближайшим наследником которого он был, капитан получил имение и фамильный дом. Он свято выполнил все распоряжения сэра Роджера, проявил особую заботу о тех, кого покойный любил. И, превратившись из военного в помещика, следовал высокому примеру дяди.

Из всех шести персонажей, которые составили клуб Зрителя, наиболее любимым после сэра Роджера де Каверли был Виль Ха-

ником (Will Noncomb), представитель веселых щеголей и волокит. Создатели этого образа Стил, Аддисон и некоторые другие сотрудники «Зрителя» представили его подробный портрет. Виль прекрасно сложен, высокого роста, улыбчив и весел. Он хорошо одевается, знает историю всякой моды и может сообщить вам, от которого из фавориток французского короля наши жены и дочери получили ту или иную прическу, головной убор или фасон платья. Все его разговоры и познания касаются женского мира. В клубе все отзываются о Ханикоме как о хорошо воспитанном, изящном джентльмене. Вообще, где дело не идет о женщинах, он честный и достойный человек (№ 2, Стил).

Но Стил не хотел показать Ханикомом представителем распутной молодежи царствования короля Карла II (1660–1685). У юноши романтическое воображение, и он возмущается поведением современных английских молодых людей, которые хитрят, лгут, интригуют, пренебрежительно относятся ко всему, достойному почтения, и, следуя моде, стараются казаться еще хуже, чем они есть на самом деле (№ 352). У Аддисона отношение к Ханикому насмешливое. Он иронизирует над его похождениями, которые тот называет изучением человечества, и отмечает его «нетвердость в орфографии». Зритель печатает письмо Ханикомом, исправив орфографические ошибки. Называя себя обожателем женщин, юноша нередко предпринимал сатирические выходки в отношении них. История Вилля Ханикомом в журнале также имеет свое завершение. О нем рассказал Зрителю сам Хаником в своем письме. Управляющий именем, где Ханикомом не был 30 последних лет, сбежал, не оставив счетов. Ханикомом пришлось разбираться. Природа и деревенская простота нравов пришлись ему по вкусу, а сердце его пленила дочь арендатора, без приданого, но юная и прекрасная. Женившись на ней, Ханикомом стал другим человеком. Так гуляка под конец жизни решил превратиться в благоразумного главу семейства, доброго супруга и (если этому суждено случиться) в заботливого отца (№ 530, Аддисон).

Последний шестой член клуба – священник. Он посещает собрания лишь изредка. Аддисон как всегда набросал первоначальный портрет героя. Это человек философского ума, широкого образования, благовоспитанный, но слабый здоровьем. Аддисон хотел сделать священника не столько выразителем интересов духовного

класса, сколько возвышенных идей своего времени. Однако от имени священника в «Зрителе» написано не так много писем. Большая часть религиозно-нравственных и философских листов-статей отдана самому Зрителю, и связь между этими личностями в журнале очевидна. В клубе все члены просили Зрителя не касаться сатирически людей, интересы которых они представляли. Только один священник стал выше сословной точки зрения. Он считал, что журнал мог бы принести великую пользу публике, порицая те пороки, которые слишком обычны для наказания законом и слишком причудливы, чтобы говорить о них с кафедры. Священник советовал Зрителю вести войну против сословных притязаний, но при условии, чтобы он нападал не на лицо, а на порок. Эту позицию выражал и сам Аддисон. Он объявил войну пасквилянтам и личной сатире. В «Зрителе» он не нарушил принятое на себя правило – рисовать пороки многих людей, а не отдельных личностей. Зритель убежден в своем решении смело бороться со всем, что оскорбляет скромность и добрые нравы в городе, при дворе и в деревне. Однако он просит читателей никогда не искать в листках намеков на себя, своих друзей или врагов: «ибо я обещаю никогда не рисовать порочного характера, который не был бы присущ по крайней мере тысяче людей» (№ 34).

Формирование романа в английской литературе рассматривается по преимуществу как вытесняющее эпическую поэму (epic poem) – ведущий литературный жанр XVII в. Своего рода точкой отсчета считаются поэмы Драйдена, прежде всего его последняя традиционная стихотворная эпическая поэма «Авесалом и Ахитофель» (1681). Генетическая связь романа с хронологически предшествующими ему литературными жанрами в Англии не исчерпывается, однако, вытеснением эпической поэмы, завершившимся в творчестве Филдинга. Основы поэтики романа обнаруживают себя и в нравоописательных очерках журналов Аддисона и Стила, рассматриваемых как единый комплекс.

Это очевидно и в самом непродолжительном по времени журнале «Опекун», который начал издавать Стил. Аддисон в это время был занят завершением и постановкой на сцене своей трагедии «Катон» (1713), которая открывала новую страницу в драматургии классицизма – просветительскую. Аддисон начал сотрудни-

чество в журнале с 67-го номера и завершил обрисовку галереи образов, созданных Стилом.

Общая структура журнала, как в предыдущих случаях, раскрывает вполне определенный сюжет и является историей жизни некоего семейства леди Лизард, опекаемого Нестором Железнобоким (Nestor Ironside), вымышленным издателем журнала «Опекун». В первом же листке Стил характеризует Железнобокого как человека чести, надежного, справедливого, к тому же веселого и приятного в обращении. Став опекуном детей его школьного товарища, Нестор Железнобокий пишет историю жизни этого семейства и хотел бы, чтобы происходящие с ними события «послужили предостережением для других» (№ 6).

Как и Зритель, Нестор Железнобокий знакомит читателей журнала со своим прошлым. Начиная со второго листка Стил дает характеристику своего воображаемого издателя, и хотя делает это отрывочно, с большими лакунами, очевидно, что снова этот характер не укладывается в жанровые рамки эссе. Стил выстраивает цепь событий жизни героя и семейства Лизард в определенных пространственно-временных измерениях, в последовательности положений и обстоятельств, т.е. в движении сюжета. Внутри формы очерков, взятых как единое целое, возникает организующее начало, характерное для поэтики романа, – повествование о персонажах, их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях их жизни. Значимую роль играет и присутствие самого повествователя, являющегося посредником между изображенным и читателем. В случае с Нестором Железнобоким он сам – и действующее лицо, и свидетель, и истолкователь происходящего. Нестор Железнобокий имеет вполне определенную биографию. Известен год и место его рождения – 1642, близ города Брентфорда в графстве Миддлсекс. Учился в колледже Оксфорда, где и познакомился с Амброзом Лизардом, воспитателем сына которого и опекуном его внуков ему довелось стать впоследствии (№ 2, Стил).

Аддисон в дальнейшем установил родственную связь Нестора Железнобокого с Исааком Бикерстафом и Зрителем, что характерно для типологии журналов. «Почтенному Исааку наследовал джентльмен той же фамилии, с весьма замечательной короткостью своего лица и своих речей. Я, Нестор Железнобокий, взял на себя теперь труд заменить на некоторое время этих двух замечательных

родственников и предшественников. Ибо относительно каждой из ветвей нашей фамилии сделано наблюдение, что мы все имеем удивительную склонность давать добрые советы, хотя относительно некоторых из нас замечено, что мы способны в этом случае скорее давать, чем принимать» (№ 98, Аддисон).

Аддисон объяснил и происхождение фамилии вымышленного издателя «Опекуна», связанное с тем, что в детстве его регулярно окунали с головой в холодную воду, и теперь он считает себя как бы «куском хорошо закаленной стали» (steel). «Мой отец жил до ста лет и никогда не кашлял, а моя бабушка, как говорит фамильное предание, имела обыкновение ходить без шляпы и с открытой грудью после восьмидесятилетия» (№ 102). Аддисон как бы сблизил воображаемого издателя «Опекуна» Нестора Железнобокого с реальным издателем журнала Ричардом Стилом (Steele). Черты Стила проглядывали в образе Нестора и в его пристрастии к разного рода проектам: перемостить улицы Лондона, сделать судоходными его реки, соорудить госпитали, обеспечить стабильный годовой доход всем жителям Великобритании и т.п. и главное – найти философский камень.

Поданные в юмористической форме, эти занятия Нестора Железнобокого раскрывали, тем не менее, род его деятельности и пристрастия. Степень конкретности этого литературного персонажа обеспечивалась также описанием его внешности и деталей быта, рассыпанных в отдельных эпизодах. Например, в сцене получения Нестором письма от его лаборанта, оставившего лабораторию по поискам философского камня и обокравшего его. Железнобокий был в халате, так как новый костюм и парик пришлось заложить, чтобы достать денег на опыты (№ 166).

Стил преуспел в обрисовке характеров членов семейства Лизард и уклада их жизни. Его листки, написанные от имени Нестора Железнобокого, повествующие о том, как он воспитал отца этого семейства, какое влияние оказывал на его потомство, о разговорах за чайным столом леди Лизард и др. составляют серию картин бытовой жизни в Англии и являются своеобразной жанровой разновидностью романа в форме периодических листков. «Опекун», однако, уступает «Зрителю» в завершенности линии судьбы действующих лиц. При этом портретные и характерологические особенности их достаточно ярки и выпуклы. Наиболее законченно описа-

ние леди Лизард. «Имя миледи – Аспазия. Так как можно придать известное достоинство своему стилю, называя ее этим именем, то мы просим позволения говорить по желанию – леди Лизард или Аспазия, сообразно с предметом, о котором мы будем рассуждать. Когда она будет советоваться относительно своей кассы, доходов, хозяйственных дел, мы будем употреблять более обычное имя. Когда же она будет заниматься образованием мыслей и чувств своих детей, упражняться в делах благотворительности или говорить о предметах религии и благочестия, мы будем для возвышенности стилиа употреблять имя – Аспазия» (№ 2, Стил).

Она любит жить самостоятельно, что предохраняет ее жизнь от вторжений любви. Однако нельзя сказать, чтобы у нее не было тайного тщеславия от того, что она все еще красивая женщина (№ 5, Стил). Она вышла замуж на шестнадцатом году и прежде чем ей исполнилось 30, у нее было четыре сына и пять дочерей. Характеры дочерей леди Лизард даны бегло: «Анна, 22 года – правая рука матери в управлении домом; Аннабелла – остроумна, наделена здравым смыслом, мила; Корнелия – много времени проводит за чтением, что дурно отзывается на красивой ее внешности; Елизавета – знает обо всем, что происходит в городе; Мэри – добра, благородна, «цвет всех хороших качеств, какими только украшается человеческая жизнь». Занятия девушек описаны достаточно подробно, что раскрывает бытовые картины жизни английских женщин того времени, когда образование еще не считалось обязательным для особ хорошего происхождения или состояния. Это чтение вслух, прослушивание проповедей, заготовление впрок фруктов, украшение дома собственными изделиями и т.п.

Рамку, готовую для семейного романа, пополняют образы сыновей леди Лизард, охарактеризованных с большей индивидуализацией. Старший Гарри, 26 лет – человек умный, без показных качеств, хозяйственный, аккуратный в расчетах. Имение в его руках приносит стабильный доход (№ 26, Стил). Мистер Томас, 24 лет, сообразителен, легко сходится со всеми, миролюбив, обладает приятными манерами, пользуется благосклонностью женщин (№ 13, № 42, Стил). Вильям изучает право и во всем допытывается до первоисточников и первопричин (№ 13, № 42, Стил). Младший Джон, 19 лет, окончил курс университета в Оксфорде, готовится принять сан священника, имеет поэтический дар, способность вы-

ражать свои мысли и чувства устно и письменно. Опекун относится к нему с уважением, подарил ему трагедию Аддисона «Катон» и заинтересован в его оценке. По мнению молодого ученого, «Катон» превосходит все драматические произведения древних. «Столь добродетельные и нравственные чувства никогда прежде не вкладывались в уста британского актера» (№ 59, авторство листка приписывается Э. Юнгу).

В журнале «Опекун» присутствует еще одно действующее лицо – сосед леди Лизард помещик-филантроп мистер Чарвел, образ которого подробно не разработан, но близок Стилу. С его именем Стил связал помещенный в журнале перевод речи государственного секретаря Кольбера к Людовику XIV о бедственном положении французского народа, подлинник которого мистер Чарвел будто бы передал Опекуну (№ 52).

Нестор Железнобокий в своем журнале, как и Болтун и Зритель, считал своей обязанностью описывать жизнь опекаемого им семейства на пользу английского общества: «Главной целью этого сочинения будет – покровительствовать скромному, трудолюбивому, прославлять мудрого, храброго, поощрять доброго, благочестивого, нападать на бесстыдного, ленивого, высказывать презрение к тщеславному, трусливому, обезоруживать беззаконного, нечестивого» (№ 1).

Нравоучительные сатирические журналы Стила и Аддисона выполнили эту задачу, они были журналами нового типа и по содержанию и по форме. Именно они способствовали успеху формирования жанра просветительского романа в Англии.

¹ *И. Шайтанов.* «Столетье безумно и мудро...» // Англия в памфлете. – М.: Прогресс, 1987. – С. 6.

² Там же.

³ См.: *В. Лазурский.* Сатирико-нравоучительные журналы Стила и Аддисона. – Одесса, 1909.

⁴ *The Tatler (1709–1711)* ed. Georg A. Aitken. 4 vols. – L.: Duckworth, 1898–1899.

⁵ *British essayists; with preface, historical and biographical,* by A. Chalmers, 1803; *Drake N. Essays, biographical, critical, and historical, illustrative of the Tatler, Spectator, and Guardian.* 3 vol. L., 1805; *The Tatler.* Ed. with introduction and notes by G.A. Aitken. Vols. 4. L., 1898–1899.

⁶ *The Gardian.* 2 vols. L., 1747.

- ⁷ The Spectator (1711–1714), ed. G. Gregory Smith. 4 vols. – L.: Dent, 1907.
- ⁸ Джозеф Аддисон, Ричард Стил. Эссе из журнала «Зритель» // Англия в памфлете. – М.: Прогресс, 1978. – С. 97.
- ⁹ Аристотель. Риторика // Античные риторика. – М., 1978. – С. 132.
- ¹⁰ См.: Литературные манифесты европейских классицистов. – М., 1980. – С. 512.
- ¹¹ The lucubrations of Isaac Bickerstaff, Esq.; Vol. I. To Mr. Maynwarding.
- ¹² См.: Steele R., Addison J. The Spectator. Vols. 3. – L.; Toronto, 1907.
- ¹³ Англия в памфлете. С. 150–151, 152.
- ¹⁴ Hazard P. La pensée européenne au XVIII-e siècle. – P., 1946, t. 1, p. 1.

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СЛОВАРЬ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ. 1873 г.» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Словарь подготовлен на основе издания Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Под ред. В.Г. Базанова, В.В. Виноградова, Ф.Я. Прийма. Изд-во «Наука» Ленингр. отд. 1980 г. Т. 21. Дневник писателя 1873 г.

Задача словаря – помочь исследователю найти нужный отрывок в тексте по конкретному существительному.

Словарь представляет собой алфавитный перечень всех нарицательных имен существительных и субстантивированных прилагательных. Адрес слова (стр.) указывается римской цифрой. Существительное стоит в форме именительного падежа единственного числа. При этом частотность употребления слова в пределах одной страницы не указывается.

Отдельные случаи употребления снабжены примечаниями, для которых отведена третья колонка словаря. Это касается устойчивых выражений типа «с глазу на глаз», «наложить на себя руки», «душа в душу», «камень преткновения» и т.п. А также устойчивых словосочетаний с конкретизирующими определениями. Например: «сумасшедший дом», «Николаевская железная дорога», «статский советник». В данных случаях рядом с каждым таким выражением указана соответствующая страница. Например:

свет	9, 21, 31, 34, 41, 45, 49, 55, 58, 63, 65, 97, 111, 112, 119, 121, 126, 130, 131, 132, 134	на том С-те (33), высший С. (45)
------	--	----------------------------------

Сложные существительные типа «антрепренер-издатель» (63), «господа-художники» (90) внесены в перечень по первому слову. Если таковое встречается как отдельное существительное, то сложный вариант вынесен в колонку примечаний. Если существительное встречается только в составе сложного существительного, то оно занимает место в основной колонке. Например: «типичник-автор» (90).

В список не вошли следующие существительные: *вид, время, день, жизнь, люди, раз, человек, час*. В большинстве случаев употребления они лишены определенной смысловой нагрузки и не могут служить ориентирами в решении поставленной задачи.

Составитель – Анна Каца

абсентеизм	19, 20, 135	
август	45	
автор	15, 28, 30, 55, 82, 84, 89, 90, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 114, 115, 117, 126, 127	
авторитет	120	
ад	31, 100	
адвокат	13, 16, 22, 23	
администрация	27	
адъютант	12	
азарт	63, 83	
аксиома	119, 132, 133	
акт	96, 98, 99, 100, 103, 104	
актер	29	
акционер	63	
аллегория	24, 28, 29, 30, 31, 64, 66	
американизм	107	
анализ	120, 121	
ангел	54, 55, 66	
англичанин	55, 69, 120	
анекдот	8, 22, 23, 30, 82, 118	
анекдотец	54	
антикритик	60	
антрепренер	63, 64, 65, 67, 96	А.-издатель (63)
аппетит	46	
апрель	46, 81	
арест	26	
армяк	31	
артель	54, 55, 56	
артист	83, 84, 85, 86	

архиерей	55, 56
архитектор	107
архитектура	106, 107
ассоциация	123
астроном	130
атака	61
атеизм	10, 123
атеист	9
атлас	6
афишка	64
ахальничество	100
баба	32, 99, 102, 112
бакенбарды	65, 72
балкон	107
баловник	39
бамбук	6
банкротство	118
барин	55
барич	9
барка	74
барон	49, 51
баронишка	49
баррикады	9
барство	8, 9
барынька	46
барыня	43, 45, 48
барышник	70
бас	52, 109
басня	7, 62
батюшка	83, 84, 85, 86, 87, 104
башмак	43
бегство	102, 118, 135
беда	7, 18, 19, 31, 41, 94, 98, 103, 131
бедность	92
бедствие	36
безалаберность	107
безалаберщина	107
безбожие	41
безбрежность	125
безверие	11, 19
безделка	24
бездна	19, 35, 98
беззаконие	17
беззащитность	126
безличность	16, 106
безмятежность	33

безнравственность	131
безобразие	37, 58, 59, 67
безобразник	35, 36, 58, 70
безошибочность	132
безумие	10, 20
безумство	125, 135
беллетристика	67
берега	7, 23, 54
березка	70
бес	31
беседа	33, 55
бесконечность	107
беспардонность	61
беспорядок	7, 113
бессилие	67
бессовестность	124
бесстыдство	90
бесхарактерность	70, 106
бесцеремонность	57, 84
бесчеловечность	56
бесчестность	41
бесчестье	133
бесчинство	113
бесчувственность	38
бесчувствие	34, 98, 103
бешенство	64
биография	54, 61
бисер	20, 22
битва	7
битье	85, 86
благоговение	11
благодарность	55, 59, 119, 120, 123
благодетяние	98
благородство	61
благосостояние	95
блаженство	130
ближний	14
блондиночка	51
блоха	112
бобок	43, 51, 54
бог	9, 19, 31, 35, 47, 50, 53, 95, 102, 120, 126
богачельня	43
богатство	12
богатырь	94
богомалец	116

богочеловек	10
болван	44
болезнь	33, 35, 118, 131
болонка	53
болото	19, 70
болтун	123
боль	15, 19
больница	107
больной	118
большинство	9, 59, 89, 100, 113, 117, 120, 125, 133
борзописец	63
борода	110
бородавка	42
борьба	16, 18, 38, 90
боязнь	27
брат	15, 65, 98, 103, 135
братство	131
бред	51, 131
бремя	14, 33, 35, 100
бровка	111
брошюра	130
бублик	54
бубн	44
будни	108, 111
будущее	11, 15, 69, 70, 77, 91, 97, 98, 114, 124, 130, 131
будущность	94, 136
буйство	37
бумажка	26, 49, 55
бунт	53
бурда	73
буржуа	95
бурлак	33, 74, 75
бутерброд	44
буян	126, 128, 132
буянство	108
быстрота	58
быт	33, 37, 70, 71, 77, 81, 82, 86, 96, 97, 104, 113
бюджет	94, 95
вагон	121, 122, 123
важность	20, 127
валет	66
варвар	94
введение	122

вдова	27, 28, 29, 50, 100, 102	
вдовец	111, 113	
ведомость	6	
ведьма	31	В.-егоза
вежливость	46, 111	
великодушие	131	
величие	10, 60, 107, 133	
вера	10, 11, 12, 18, 19, 38, 55, 56, 58, 61, 86, 87, 88, 91, 107, 123	
веревка	20, 21, 52	
верига	32	
верность	97	
верование	55	
верста	73, 118, 119	
вершина	73	
вес	71	
веселость	43	
весна	74	
вечер	11, 27, 28, 60, 67, 103, 108, 110, 111, 119, 124, 125	
вечеринка	66	
вещица	28	
вещь	19, 25, 43, 44, 65, 75, 92, 107, 118, 119, 135	
взаимность	119	
взвизг	53	
взгляд	6, 17, 20, 28, 29, 76, 78, 82, 97, 104, 106, 118, 127, 133	
вздор	23, 44, 48, 51, 83, 87, 117, 119	
взмах	106	
взрослый	65	
взрыв	109	
взятка	6, 54, 56	
взяточник	56	В.-чиновник
видение	31, 37, 39, 40, 106	
визг	64, 109	
вина	59, 60, 104	
вино	21, 35, 67, 94, 100, 101, 102, 104	
вихрь	22, 35	
вицмундир	72	
вкус	21, 28	входить во В. (28)
влага	112	
владыко	55, 56, 59	
власти	13, 14, 15, 56, 57, 128	
власть	13, 15, 54, 56, 57, 71, 100	
влечение	10	

влияние	85, 104, 131	
вмешательство	30, 31	
внешность	124	
внимание	5, 14, 16, 27, 34, 39, 44, 61, 73, 78, 82, 83, 88, 96, 111	
вода	21, 43, 100	
водка	94, 96, 97, 99, 100, 102, 104, 108	
вожжи	106	
воз	27, 89, 90	
возбуждение	73	
возглас	65, 93	
воздух	16, 43, 105, 108, 112	
воздыхание	56	
воззвание	9, 10	
возмездие	17, 50	
возможность	29, 30, 34, 37, 38, 61, 62, 68, 91, 94, 110, 125, 126, 131, 132	
вознаграждение	57	
возраст	22, 64, 98, 110, 127, 131, 134	
война	29, 65, 107	Крымская В. (107)
войско	92, 93	
волнение	53	
волос	20, 64, 66, 67, 130	
волость	101	
воля	40, 100, 105, 112	
вонь	51, 116	
воображение	116	
воодушевление	48	
воплъ	65	
вопрос	6, 12, 19, 20, 27, 38, 56, 113, 114, 115, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 133, 134, 135	
вор	14	
воровство	30	
ворон	84, 102	
ворот	31, 100, 108, 112	
воротник	74, 110	
восклицание	11, 19, 98	
воскресение	108, 109, 110, 111, 131	
вспоминание	23, 24, 30, 118, 134	
воспроизведение	125	
восстановление	35	
восторг	10, 32, 53, 68, 109	
восхищение	39, 63	
впечатление	5, 25, 30, 56, 70, 74, 77, 96, 97, 103, 105, 106, 113, 117, 118, 134	

впечатлительность	43	
враг	60, 64, 66, 127, 128	
враждебность	70	
враль	72	
вранье	72, 119	
врата	43	
вред	127, 130	
времяпрепровождение	113	
всемогущество	99	
всеношная	55	
встреча	24, 29	
вступление	8	
выбор	20, 37	
выверт	18, 104, 119, 126, 127	
вывеска	107	
вывод	18, 19, 29, 32, 113, 132	
выговор	49	
выгода	7, 28, 64, 100, 101, 117, 122	
выдумка	127	
вызов	18, 37, 38	
выкуп	54	
выписка	78	
выражение	43, 48, 90, 107	
высочка	18	
высокомерие	121	
высота	6, 23	
выставка	44, 77, 78	венская всемирная В. 68)
выстрел	39	
выход	97	
выяснение	17	
газета	13, 19, 20, 22, 28, 57, 61, 65, 74, 115, 119, 122, 135	
галлюцинация	35	
галстух	110	
гам	53, 60	
ганц	27	Г.-чиновник (27)
гарантия	44	
гармония	10, 99	
гастроном	116	
генерал	36, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 63, 67, 68	Г.-майор (45)
генералишка	49	
гений	26, 121, 124	
герой	77, 97, 98, 100, 104	

гибель	37, 39	
гильотина	40	
гимназист	135	
гимназия	121, 135	
глаз	31, 34, 40, 57, 63, 66, 72, 76, 83, 85, 92, 102, 103, 112, 118, 121, 126	с глазу на глаз (33)
глас	46	
гласность	57, 64	
глотка	109	
глубина	82	
глупец	36, 57	
глупости	6, 32, 71	
глупость	6, 90, 100	
гнев	63, 84	
гнездо	41	
говорун	122, 123	
год	10, 12, 24, 42, 50, 66, 80, 92	
голова	5, 20, 28, 31, 35, 40, 43, 56, 57, 60, 71, 74, 81, 91, 99, 102, 110, 111, 113, 114, 115, 117, 123, 124	
головенка	135	
голод	20	
голос	5, 14, 15, 16, 21, 23, 30, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 68, 82, 90, 102, 132	
голосенок	65	
голосок	50	
гонорарий	61	
гора	14	
гордость	6, 34, 38, 66, 86, 116, 134	
горе	7, 36, 74, 86, 104, 105	
горечь	19, 61	
горло	75	
город	31, 32, 54, 105, 106, 108, 111	
горячка	63	
господин	8, 16, 19, 21, 22, 23, 36, 40, 48, 50, 53, 54, 57, 64, 72, 78, 81, 85, 87, 90, 98, 102, 121, 122, 123, 128, 131, 132	Г-да – художники (90)
гостеприимство	117	
гости	70	
гостинец	126	
гостиница	107	
гостинодворец	115	
гость	26	

гостья	112	
государство	96, 123, 135	
государь	53	
грабеж	130	
гражданин	7, 14, 100, 124, 136	
гражданство	15	
грамота	57	
граница	7, 9, 19, 26, 70, 83, 84, 92, 118, 119	
граф	49	
грех	11, 16, 31, 45	во гресех (45)
грешник	31, 33, 38, 39, 40	
грипп	47	
гроб	31, 44, 47, 48, 50, 53, 94	
гром	31	
грохот	105	
грош	17	
грубость	29, 61, 87, 132	
грудь	31, 47, 86	
грусть	12, 91	
губа	104	
губерния	33, 57, 58	Херсонская Г. (32)
гувернантка	126	
гул	14	
гуляка	109, 110, 115	
гуманность	13	
гурьба	100	
гусар	106	
давление	16, 39, 58, 73	
дама	42, 45, 66, 67, 69, 109, 115, 122, 123, 125	
дамочка	27	
дар	14, 15, 69, 75	
дарвинизм	90	
дарование	75	
дача	64	
дверь	25, 85	
двигатель	11	
движение	11, 14, 21, 25, 36, 64, 102, 104	
двойка	66	
двор	12, 102, 108, 112	
дворец	19, 107, 130	
дева	135	
девица	43, 48	
девка	98, 100, 101, 103	
девочка	21, 22, 23, 53, 98, 112	

девушка	98, 104	
девчонка	100	
дед	134	
дедушка	62	
действие	26, 56, 124	
действительность	25, 33, 75, 76, 85, 88, 90	
декабрист	12	
декабрь	5	
дело	6, 9, 10, 15, 20, 22, 25, 26, 30, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 48, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 66, 69, 71, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 96, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 114, 115, 117, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136	Д. господне (40), Д. божие (41)
деловитость	107	
деньги	16, 19, 23, 26, 49, 61, 84, 93, 94, 95, 100	
департамент	27, 72	
деревенский	57, 98	
деревня	34, 35, 40, 41, 98, 102	
дерево	94, 112	
держава	60, 91, 92, 93, 94, 95	
дерзость	36, 37, 39, 57, 116, 121	
десяток	94, 133	
деталь	69	
дети	19, 22, 41, 46, 56, 57, 64, 94, 100, 108, 110, 111, 112, 113, 123, 126, 132, 134, 135	
детки	45	
детство	37, 98, 134, 135	
дешевка	30, 94	
деятельность	11, 28, 42	
диакон	55	
диван	8	
диковинка	115	
династия	107	
диплом	5, 6, 129	
диссертация	123	
дичь	101	
длина	108	
дневник	7, 30, 112	
дно	6, 96, 103	пить до дна (103)
добро	63, 85, 95, 96, 98, 103	не видать добра (103)

добродетель	116, 135	
догадка	13, 15, 28, 29, 30, 80, 115, 116	
догмат	123	
дож	107	
доказательство	29	
долг	11, 12, 13, 14, 16, 45, 61, 74, 95, 104, 133	
должность	23, 57, 63	
долина	47	
дом	22, 25, 50, 74, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 120, 121, 134	сумасшедший Д. (42)
домишко	102, 106	
домохозяин	101	
донос	53, 60	
довольство	36	
должность	57	
дорога	12, 34, 55, 70, 75, 92, 100, 107, 112, 118, 121, 122, 129	Николаевская желез- ная Д. (12); железная Д. (93)
досада	112	
достижение	73, 126	
достоверность	35	
достоинство	18, 26, 30, 49, 70, 75, 90, 104, 105, 113, 120, 121	
доход	43	
дочка	104	
дочь	21, 43, 99, 103, 125	
дощечка	6	
драма	81, 96, 98, 99, 100, 104	
дребедень	135	
дрова	106	
дрожки	106	
друг	11, 25, 26, 27, 29, 39, 42, 63, 64, 66, 68, 69, 72, 76, 78, 89, 108, 109, 110, 118, 122, 126	
дружба	63, 84	
дубина	42	
дуга	106	
дума	104	
дурак	8, 26, 42, 123	
дурачество	122	
дух	29, 31, 33, 40, 43, 46, 82, 85, 100, 114, 133, 134	
духовенство	57, 58, 78, 85, 90, 95	
духовник	33	
духота	99	

душа	13, 17, 19, 21, 22, 25, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 51, 53, 57, 69, 73, 86, 92, 101, 102, 121, 123, 129, 130, 131, 133, 134	душа в душу (22)
дуэль	7	
дыра	54	
дьячиха	81, 85	
дьячок	81, 82, 83, 84, 85, 90	
европеец	69, 70, 94, 124, 132	
егоза	31	
единоверец	78	
ералаш	66, 67	
естественник	51, 52	
естество	45	
жадность	19, 64, 116	
жажда	32, 35, 36, 44, 58, 61, 122, 123	
жалоба	103	
жалостливость	14, 15	
жалость	15, 16, 19, 20	
жанр	70, 71, 72, 74, 75, 76, 77	
жанрист	76	
жар	105, 106, 108, 117	
желание	15, 57, 116, 120, 130	
желанье	120	
жена	12, 19, 20, 21, 23, 26, 27, 29, 31, 55, 64, 67, 81, 83, 85, 98, 110, 111	
женщина	20, 21, 22, 46, 73, 85, 102, 108, 110, 112, 122, 125	
жердь	34	
жертва	37, 38, 39, 40, 98, 103, 104, 125, 131	
жестокость	19	
живописец	41, 42, 88	
живопись	55, 75	
животное	18	
жид	30, 71, 94, 95, 118	Жи́ды – кабатчики (30)
жилец	107	
житель	63, 94	
житие	59, 82	
журнал	7, 9, 21, 23, 24, 28, 29, 30, 61, 78, 81, 89	
забава	113, 115	
забвение	35	
забитость	13	

заблуждение	128
заведение	108, 126, 129, 136
зависть	35, 37, 66, 102
завтрак	65
заглавие	62, 83
Заграница (за граница)	26, 70, 118
задача	13, 40, 63, 82, 85
задумчивость	6, 7, 106
заказ	42
закат	110
заклад	50
заключение	48, 123
закон	11, 13, 15, 16, 19, 28, 75, 81, 85, 97, 100, 102, 124, 130
законодательство	81
закрепощение	31
закрытие	57
зала	14, 15, 19, 66
залог	15
заметка	28, 60, 77, 80
замечание	14, 73, 89
замок	25
замысел	74, 75
заносчивость	98
занятие	57
западник	93, 94
запас	39, 92
запах	50, 61, 106, 112, 116
записка	9
записыватель	88
запой	20
запрещение	82
запроданная	103
зародыш	21
заряжание	39, 40
засвидетельствование	57
заседание	13, 63
заседатель	13, 14
заслуга	74
затруднение	27, 34, 109, 122
защита	56, 127, 128, 135
защитник	60, 131, 134
заявление	10, 130
звание	23, 82

зверь	18
звон	80
звук	44, 48, 50, 53, 105
здание	107, 133
здоровье	49, 118
зелье	98
земледелие	93
землетрясение	80
земля	9, 15, 32, 34, 38, 44, 52, 75, 102
земство	57, 99
зима	74
злато	45
зло	15, 46, 60, 67, 97, 98, 132
злоба	22
зловоние	112
злодей	25
злодейство	11, 14, 98, 101, 131, 132, 133
злорадство	93, 103
злость	39
знакомство	10, 26, 29, 33, 49
знакомый	44, 66, 122
знамя	14
знание	38, 71, 78, 96, 97, 104, 129
знатность	12
значение	89
золото	73, 74
зрелище	64
зрелость	131
зритель	74
зуб	42, 46, 64, 66, 118
зубок	22
иго	30
иголка	50
игра	71, 102
игривость	13
игрушка	107
игумен	84
идеал	9, 11, 35, 42, 75, 76
идейка	107
идея	7, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 38, 39, 40, 63, 75, 77, 82, 87, 93, 106, 107, 116, 117, 126, 130, 131, 132, 135, 136
идиот	126, 129
иерарх	78
изба	65, 99, 102, 103

избранник	81	
известие	57, 59, 68, 83, 112, 115, 135	
известка	105, 108	
известность	11	
извинения	28, 67	
извозчик	63, 67, 105	
извращение	10	
издание	7, 23, 62, 65, 67, 104	
издатель	7, 23, 24, 28, 63	
измена	18, 135	
изменение	134	
изнасильничание	99	
изнеможение	39	
изображение	76, 78, 82, 97, 98, 99	
икона	31, 54, 55, 56, 58	
имение	32	
именины	66, 67, 125	
император	5	
импровизация	122	
имя	23, 24, 34, 48, 73, 87, 109, 123, 131, 132	
индивидуальность	92	
инерция	39, 44, 51	
инженер	48, 52, 53, 67	И.-подполковник (67)
инициатива	95, 96	
инородец	92	
иностранец	77	
иночество	82	
институт	49, 107	
инструмент	129	
интеллигенция	94, 95, 120	
интенсивность	117	
интерес	27, 78, 128	
интрига	128	
ирония	98, 99	
исключение	113, 121, 130	
исключительность	35, 82	
искра	51	
искренность	125	
искуситель	37, 39, 40	
искусство	6, 42, 74, 75, 76, 82, 89, 104, 116	
искушение	129	
исповедание	114	
исповедник	33	
исповедь	19	
исполин	81	

исполнение	14
исправление	115
испуг	64, 65, 112
истерика	53
истина	98, 119, 134
историйка	46
историк	80
история	9, 25, 28, 31, 36, 40, 41, 52, 55, 58, 94, 125, 129, 130, 134, 135
истязание	50
исход	34, 40, 68, 75
исцеление	33, 91
кабак	67, 94, 95, 99, 100, 104
кабатчик	30
кабинет	25
кавалер	45, 125
кадет	135
казна	123
казнь	129, 133
калач	17
календарь	44
камень	17, 44, 103
каморка	111
каникулы	105, 111
капелька	7, 47, 89, 97, 104, 105
капитал	45, 92, 93, 95, 107
каприз	45
капуста	106
карандаш	88
караул	36
карета	105
карман	65, 71
карта	66, 71
картина	66, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 95, 97, 103
картинка	70, 71, 111, 112, 113, 115, 116
касса	19
катавасия	48
катастрофа	98, 104
катафалк	43, 48
категория	18
каторга	12, 18, 19
каторжный	12, 29
кафедра	93
кафтанчик	110
качество	125, 128

каша	21, 74, 75	
кашель	47	
каюта	71	
квартира	12, 25, 67	
квас	21, 94	
кипение	41	
кипяток	22, 23	
кирпич	108, 112	
кисель	19	
кладбище	43, 44, 53	
класс	74, 117, 121, 130, 132, 135	
клевете	24, 28	
клетка	70	
клиент	49	
климат	7	
клир	78, 80	
клуб	119	
клубок	16	
ключ	36	бьет ключом
клятва	34	
книга	7, 11, 12, 32, 88, 107, 113	
книгопродавец	42	
книжка	42, 51, 58	
князь	5, 6, 63	
козырь	28	
кокетка	27	
коленка	102	
колено	34, 38, 102	
колкость	28	
коллега	116	
колода	27	
колыбелька	135	
комедия	41, 68, 93	
комическое	41	
коммуна	135	
комната	11, 22, 23, 64, 67, 70, 111	
компания	129	
комфорт	9	
конвульсия	118, 119	
конгресс	12	
конец	7, 10, 19, 21, 29, 32, 36, 38, 39, 42, 50, 51, 55, 69, 74, 83, 87, 88, 91, 93, 104, 106, 111, 112, 125	
коновод	130	
конокрад	31	
контраст	13	

конфета	63	
концерт	72	
копейка	61	
копия	107	
кора	74	
корень	9, 60, 94, 134	
корова	21	
королевство	14	
коронка	66	
корчи	40	
корыто	74	
костюм	71, 72, 74, 75, 78, 80	
котлета	74	
котомка	32	
кошка	21	
край	13, 17, 22, 35, 36, 41, 54, 55, 59	
кран	22	
красавица	85	
красота	10, 11, 21, 61, 67	
крепостник	31	
крепостничество	9, 115	
крепостной	13	
крест	34	
крестьянин	13, 31, 97, 107	
крик	21, 23, 57, 67, 105, 106, 111	
крикса	46	
критик	30, 54, 72, 74, 125	
критика	88	
кровать	46	
кровопивец	102	
кровь	14, 64, 66, 95	
крокодил	26, 27, 28	
круг	26, 27, 66, 72, 81, 116	среднего круга (26.27)
круговорот	35	
кругозор	98	
кружок	24	
крыша	84	
кудлашка	65	
кулак	64, 95, 96	
купец	42, 70, 71, 88, 93, 98, 99, 101, 103	К.-фабрикант (101)
купчик	106	
купчина	102	
купчишка	98, 101, 103	
кураца	20, 21, 23	

курс	121, 128, 129
кусок	103
кутеж	41
кутья	46
куча	106
кучер	105, 106
кучка	52
куш	42
лавка	45, 111
лавочник	45, 46, 70, 71
лавры	114
лад	80
лай	63
лакей	46, 49, 64
ланиты	11
ласка	55, 111
ласкательства	126
лганье	119
лгун	118
лев	7, 62
легкомыслие	46, 78
лекарь	10
лекция	130
ленивец	128
леность	56
лентяй	128, 129, 132, 135
лес	70, 99
лестница	67, 118
лестовка	78
лесть	127
лжетолкование	18
либерал	41
либерализм	73, 123
ливрея	78, 80
лик	10, 55, 56, 59
лист	84
листок	112
литера	6
литератор	7, 11, 41, 42, 62, 66, 83, 88, 90, 95
литература	7, 11, 23, 28, 42, 54, 62, 66, 67, 88, 105, 106, 114, 116
литие	44

лицо	6, 8, 11, 14, 18, 19, 23, 32, 41, 42, 43, 44, 50, 52, 56, 57, 60, 61, 62, 66, 68, 71, 74, 76, 77, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 97, 98, 101, 102, 110, 111, 118, 119, 120, 121, 125	духовное Л. (43, 77, 81, 83, 87); штатское Л. (44)
личико	111	
личность	8, 10, 59, 62, 71, 95	
лоб	5, 42, 66, 74, 126	
ложь	40, 41, 52, 59, 76, 77, 88, 119, 126, 127, 134	
лохмотья	74	
лошадь	118	
луч	63	
любезность	66	
любитель	64, 70, 84	
любовница	19, 38	
любовь	38, 62, 71, 74, 81, 85, 86, 99, 113, 115, 116, 125, 134	
любопытство	40, 48, 72, 73, 126	
люди	104, 108, 110, 113, 115	
лютеранство	60	
магистр	51	
мазурка	125	
май	21, 130	
майор	26, 47	
малодушие	19, 35, 38, 40	
мальчик	48, 65, 71, 82, 110, 111, 133	
мальчишка	39, 65	
маляр	88	
мама	23	
мамынька	99	
маневр	126	
манера	25, 45, 67, 99, 107, 123	
манишка	110	
мания	13	
марка	42, 61	
маска	87	
маскарад	78	
масленица	67, 68	
масса	13	
мастерской	90, 108, 109, 110, 111, 113	
мастерская	111	
мастерство	90	
математика	123, 124	
материал	16, 51, 113, 116	
материализм	86, 99	

материя	116
матерщинничество	100
матушка	46, 104
мать	21, 22, 23, 41, 49, 99, 101, 102, 103, 112, 122, 123, 136
машина	39, 92
мгла	70
мгновение	39, 40, 54, 90, 104
медицина	7
мелочь	104
мера	7, 10, 13, 17, 20, 22, 28, 33, 37, 38, 42, 59, 62, 63, 68, 70, 74, 77, 80, 84, 88, 92, 93, 95, 97, 99, 101, 105, 117, 131, 133
мерзавец	131
мерзавочка	50
мерзость	26, 36, 97, 131
мерка	35, 62
мертвец	43, 44, 48
местечко	43
местность	94
место	7, 14, 17, 38, 44, 45, 46, 54, 55, 66, 75, 80, 82, 88, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 113, 122
месть	73
месяц	10, 22, 26, 42, 49, 51, 52, 61, 82, 111, 117, 123, 125, 130
механик	44
мечта	37, 38, 51, 93, 94, 95
мечтание	13, 91
мещанин	70, 109, 112
миг	106, 109
миллион	23
милорд	63
милосердие	16, 51, 128
милость	36, 38
министерство	27, 48, 63
министр	27, 63, 126, 135, 136
минута	19, 22, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 53, 55, 58, 66, 67, 75, 78, 103, 105, 106, 107, 111, 133
минутка	87
мир	13, 15, 27, 29, 30, 31, 40, 48, 59, 60, 67, 77, 78, 80, 91, 96, 99, 100, 101, 102, 106, 116, 119, 120, 125, 126, 127, 128, 131, 135

мираж	136	
мировоззрение	37	
мироед	100	
мнение	14, 26, 28, 29, 30, 34, 51, 69, 73, 80, 89, 92, 105, 124	
мнительность	62	
многообразие	76, 82	
множество	12, 54, 75, 95, 97, 107, 108, 129	
могиканин	101	
могила	12, 44, 45, 52, 53	
могилка	43, 45, 60	
могильщик	43	
могущество	13	
мода	49, 106, 120, 121	
мокрота	47	
моление	21	
моленная	56	
молния	92	
молодежь	125, 126, 127, 128, 131, 132, 134, 136	
молодец	24, 125	
молодость	68, 100	
молящийся	19, 39	
момент	6, 37, 38, 39, 40, 41, 58, 69, 75, 76, 93, 116, 125, 133	
монастырь	33, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 123	
монах	33, 82, 83, 84, 123	М.-светодатель (32)
монета	127	
монолог	104	
монстр	50, 129	
морда	106	
мост	54, 55, 105	
мостовая	106	
мотив	20, 131	
мошеник	123, 129, 130	
мрак	20, 127, 131, 133	
муж	9, 10, 12, 19, 20, 27, 28, 68, 73, 81, 85, 110, 111	государственный М. (27)
мужество	118, 133	
мужик	16, 21, 23, 32, 34, 60, 88, 89, 99, 108, 109, 114	
мужичок	13, 21, 55	
мужичонка	74	
мужчина	20, 125	
музыка	21, 84	
мука	37, 39	

мундир	73, 74	
мундирность	73	
муравейник	10	
муттер	27	
муха	5	
мучение	103	
мученичество	133	
мучитель	39	
мысль	7, 9, 12, 28, 30, 31, 40, 50, 56, 57, 61, 62, 64, 68, 73, 74, 75, 81, 89, 96, 100, 108, 109, 110, 113, 114, 116, 117, 126, 132, 133	
мытарство	46, 53	
мышь	53	
наблюдатель	68	
наблюдение	40, 76	
наборщик	135	
наваждение	35	
награда	63	
надежда	28, 61, 86, 91, 97, 100, 102, 124, 132, 136	
надобность	69, 116	
надпись	44, 45, 108	
надругание	55	
надрыв	65, 66	
название	12, 17, 108, 109, 113, 129	
назидание	59	
назначение	59	
наивность	9, 62, 66	
наказание	15, 19, 23, 24, 87	
наказанье	119	
наклонность	16, 55, 70, 85, 94	
намек	29, 62	
намерение	80, 82, 83, 84, 90, 115	
нападение	77, 127	
нападки	127	
наплыв	107	
направление	13, 28, 61, 72, 73, 114, 115, 128, 132	
напряжение	37, 38, 131	
народ	9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 30, 31, 32, 35, 36, 38, 58, 59, 60, 62, 67, 70, 74, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 104, 113, 114, 115, 116, 132, 134	европейский Н. (17)
наружность	20, 25	

нарыв	74
наряд	98
насилие	56, 86
наслаждение	21, 36, 37, 39, 71
наследница	45
насмешка	19, 32, 40, 42, 101, 102, 121
наставление	60, 61
наставник	57
настойчивость	125
настроение	114
натура	88, 133
натуральность	73, 99
натяжка	24
наука	6, 10, 11, 92, 93, 118, 123, 124, 126, 128, 129, 136
наука	129
нахальство	71, 106, 108
национальное	69
национальность	68, 69, 131
нация	93, 117, 124
начало	8, 10, 34, 44, 48, 52, 54, 57, 59, 62, 72, 73, 84, 85, 89, 91, 92, 95, 100, 106, 107, 123, 131, 132
начальник	28, 84
начальство	27, 59, 60, 81, 83
начинание	99
нашивка	111
неблагодарность	5
небо	13, 14
небрежность	24
небылица	81, 83
невежество	78, 81, 89, 92, 132
невероятность	107
невеста	101, 102, 103
невинность	64, 65, 67, 74, 119
невнимание	27
нега	64
негодница	65
негодование	27, 33, 46, 63, 109
негодяй	36, 49, 53, 97, 103, 123
негоциант	49
негуманность	29
неделя	28, 42, 47, 51, 61, 64, 65, 99, 110, 111
недоверие	33, 56
недовольство	37, 132

недоразвиток	126, 128, 132, 133, 135
недоразумение	24
недостаток	57, 97
недостижимость	10
недостойность	15
недоумение	20, 30, 66, 83, 84, 123, 136
недочет	50
нежность	61, 113
независимость	75, 132
нездоровье	66
неизвестность	39, 41, 105, 127
нелепость	56
немерзавец	131
немец	11, 26, 27, 36, 59, 70, 71, 72, 120 Н.-хозяин (27)
ненависть	29, 30, 37, 39, 73, 108
необразованность	85, 98
необходимость	44, 100, 101, 114
необыкновенность	33
неожиданность	41
неправда	88, 100, 102, 134
неприличие	86
неприятность	22, 24
неравенство	106
неразврат	99
нераскаяние	133
несостоятельность	41
несчастье	17, 18, 29, 31, 32, 36, 62, 98, 134
несчастливая	98
несчастный	12, 17, 29, 103
нетерпение	66, 67, 112, 130, 132
неточность	89
неуважение	86, 100, 101, 124, 132
неудовлетворение	16
неумелость	25, 64
неумение	66
нечаевец	129, 133
нива	82, 90
нигилист	40
низменность	29
низость	24, 40, 116
ничтожество	25
нищета	41, 59
нищий	95
нобльмен	13
новенький	18, 47, 73
новичок	45, 47, 48

новость	48
нога	20, 21, 22, 23, 47, 99, 103, 106, 128, 132
нож	16, 103
ножка	112, 126
ножницы	62
номер	6, 96
нос	14, 26, 61, 87, 117
ночь	54, 65, 66, 108, 118
нравоучение	7
нравственность	14, 23, 30, 123
нравы	60
нужда	9, 19, 57, 63, 69, 93
номер	88, 107, 115
нянька	22, 135
нянюшка	126
обвинение	29, 30, 62, 103, 127, 135
обвинитель	29, 127
обед	44, 63
обезьяна	27
обеспеченность	9
обет	32
обида	36, 102
обидчик	36, 46, 109
обилие	63
облегчение	40
облик	124
обличение	40, 41, 73, 78
обличитель	113
обман	17, 87, 104
обнаженность	114
обновление	131
обоняние	51
оборот	72
образ	10, 26, 32, 38, 40, 51, 54, 55, 58, 59, 64, 68, 73, 76, 83, 89, 92, 119, 122, 125, 127, 128, 129, 134
образование	25, 33, 44, 57, 75, 97, 121, 122, 123, 132
образованность	14
обращение	55
обрыв	65
обряд	58
обрядность	59
обстановка	20, 21, 22, 51, 63, 98, 113
обстоятельство	26, 30, 58, 89, 90, 92, 135

обувь	86
обучение	57
общебурлак	33
общество	9, 10, 11, 16, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 78, 83, 89, 94, 95, 112, 115, 116, 119, 120, 123, 124, 125, 127, 130, 131, 133, 134
общечеловек	32, 33
община	95
общность	13
объект	9
объявление	42
объяснение	20, 28, 104
обычай	24, 35, 67, 99, 100
обязанность	14, 56, 57, 132
овраг	65
оговорка	115
огород	34, 37, 39
ограда	81, 86
ода	62
одушевление	43
ожидание	8, 133
ожидающий	18
озлобление	65
оклад	55
окно	34, 55, 70, 71, 85, 107
оковы	133
окошко	85
окраина	62
окрик	105, 106
округ	126, 136
октябрь	43
оль-де-беф	107
омержение	130
опасение	90
опасность	94, 97, 106
опека	30, 31, 93
опера	68
операция	39
описание	82
оплевание	132
оппонента	7, 8
оправдание	13, 19, 30, 128, 135
опыт	93, 115, 127
орган	127
орден	45

ординарность	88, 89
оружие	92
осанка	122
освобождение	16, 27, 30, 96, 107
оскорбление	56
оскорбленные	13
осложнение	47
осмеяние	132
основа	9, 10, 14
основание	10, 52, 81, 131
особенность	30, 89
остаток	27
осторожность	43, 94, 105, 106
остров	135
острог	12, 17, 19, 22, 38
острота	42
остроумец	9
остроумие	50, 66, 67
осужденный	17
отверстие	20, 21
ответ	77, 109, 112, 125
ответственность	10, 135
отвращение	70, 128
отвычка	125
отель	107
отец	9, 10, 22, 65, 84, 94, 98, 99, 101, 103, 104, 110, 111, 123, 132, 134, 135, 136
отечество	131, 132, 135
отзыв	23, 26, 28
откровение	25, 41, 54
откровенность	61, 114, 126
отличие	72
отмена	30
отметка	77
отнесение	44
отношение	10
оторочка	110
отражение	106
отрицание	35, 38, 109, 127, 128, 131, 132, 135
отрицатель	40
отрицательность	106
оттенок	69, 88, 89, 116
отчаяние	20, 27, 33, 39, 98, 99, 124
отчет	77, 114

отчетливость	23, 96
отчужденность	94
отыскания	65
офицер	52, 111, 123, 135
офицерик	135
охотник	72
ошибка	16, 17, 70, 73, 76, 80, 86, 104
ощущение	13, 35, 38, 39, 70, 73, 105, 108, 116, 121
падение	31, 36, 37, 40, 116
паж	49
пайнька	126
пакость	116
палата	130
палаццо	106, 107
палач	40
палец	56
палисадник	108
палка	20, 21
памятник	44, 45
память	23, 39, 48, 86
панегирик	42
панталоны	110
папа	114, 129
паперть	43, 101
пар	123
парадокс	121
паренек	101, 109
парень	34, 37, 38, 40, 71, 97, 98, 100, 102, 108, 109
пари	118
партия	30, 74, 109
партнерка	66, 67
пастор	57, 58, 59, 60
пастырь	57, 60
пасть	27
патриарх	54
пафос	103, 122
пачка	67
пашквиль	29, 64
пашквильянт	29
певец	78, 80, 90
певица	68
певчие	72, 78, 80
педагог	93
пейзаж	70

пейзажист	70	
пена	106	
пение	70, 84	
пенсионишка	43	
первенство	121	
перевод	68, 69	
переворот	84, 94	
перекресток	67, 68, 112	
переложение	81, 82	
перелом	94	
перемещение	48	
переписка	61	
перерождение	134	
переряженность	72	
переряженный	87, 90	
переселение	70	
переход	105, 106	
перец	113	кайенского перца (113) петровский П. (41)
период	25, 41, 106	
поро	6, 29, 30, 31, 33, 67, 83, 85, 90, 114, 115	
перст	5	
перышко	110	
песня	33, 36, 72, 97, 100, 104	
песок	105	
пессимист	94	
петрашевец	129, 130, 131, 133	
печатание	62	
печать	5, 6, 42, 55, 56, 63, 127	
печка	21	
печь	21, 23, 98, 103	
пиво	36	
пирожок	124	
писаришка	101	
писарь	57	
писатель	9, 65, 69, 72, 73, 78, 80, 81, 82, 88, 89	П.-художник (89)
письмо	42, 60, 61, 62	
пища	45, 104, 112	
план	70	
планировка	63	
плантация	42	
платье	87, 110	
платьице	112	
плач	22, 46	

плевок	125	
племянница	45	
плечо	98, 109, 127	с плеч долой (127)
плита	44	
плитка	45	
плод	94	
плотоугодие	99	
плут-подлец	74	
плутня	83	
плутовство	55	
побои	20, 31, 81, 82	
побуждение	57, 90, 132	
побывка	98	
поведение	60	
поверхность	19	
повествование	77	
повествователь	77, 82	
повесть	10, 24, 26, 33, 42, 54, 55, 56, 68, 69, 77, 82, 83, 84, 86, 89, 90, 96, 118	
повод	24, 54, 60, 65, 77, 78, 113	
поворот	31	
повреждение	27	
повторение	67	
подавление	132	
подагрик	50	
подбор	13	
подбородок	72, 78	
подвал	54, 55, 112, 113	
подвиг	14	
поддевка	98	
подделка	87	
подживление	114	
подкладка	63	
подкомиссия	48	
подкрепление	135	
подкуп	100, 102	
подлец	74, 98	
подлое	17, 101, 120	
подлость	99	
подноготная	67	
подол	112	
подошва	99	
подписка	127	
подписчик	23, 62, 65, 66, 67	
подпись	42, 61	

подполковник	67
подполье	37
подражание	26
подражательность	78
подробность	5, 50, 57, 60, 64, 65, 67, 69, 97
подруга	98
порядчик	55
подсвечник	66
подсудимый	15
подтасовка	83, 84, 86
подушка	8, 12, 44
поезд	106
поездка	26
пожатие	118
позаимствование	78
разрешение	99
покаяние	18, 34, 35, 40
покой	9
покойница	45, 111
поколение	25, 38, 70, 94, 97, 98, 99, 101, 107
покрывало	102
покушение	78, 89
пол	5, 31, 44, 102, 103
полгода	51, 83, 84
поле	7, 99, 113
полезность	23
полемика	62
полисон	49
полиция	53
полк	20
полковник	27
полнота	35, 99
половина	15, 19, 62, 94, 96, 105, 118
половица	20, 21
половой	63
положение	15, 26, 27, 28, 29, 31, 51, 67, 71, 74, 81, 85, 90, 91
полоса	70
полписьма	60, 62
полсотни	94
полуписьмо	62
полуфраза	62
польза	28, 60, 64, 97, 101, 121, 126
поляк	9
помешанная	20

помешательство	7, 42
помещение	64, 83
помещик	84
помощник	5, 6
помощь	58, 61, 112, 125
понимание	25, 68, 86
пономарь	90
понятие	54, 73, 76, 78, 83, 89, 90, 101, 124, 130, 131, 133, 134
попойка	100
поправка	130
попрек	36
поприщ	8
поприще	23, 68, 72, 73
попытка	61, 95
порицание	26, 89
порок	14, 36, 73, 129
поросль	70
портрет	41, 42, 54, 75, 125
поручик	124, 125
порфира	107
порыв	35, 73, 85, 118
порядок	7, 45, 46, 95, 96, 99, 107
порядочность	113
поселение	22
посещение	26, 134
посланник	81
последовательность	25
последствие	41, 114
поспешность	11, 29, 120
посрамление	55
посредник	57, 104
посредственник	102
пост	16, 34, 50, 58, 59
постановка	114
пострижение	83, 84
построение	32
постройка	12
поступление	83
поступок	40, 56, 116, 131
потаскуха	103
потемки	20
потери	82
потребность	16, 32, 35, 36, 39, 40, 72, 73, 99, 116, 119, 128
потрясение	93, 96, 131

похвала	7, 56, 90, 127	
похороны	43	
почва	9, 19, 132	
почтение	85	
поэзия	68	
поэма	54, 73, 100	
поэт	24, 31, 32, 68, 73, 82, 97, 102, 104, 116	
появление	61, 104, 107	
правда	9, 14, 15, 17, 18, 19, 27, 34, 37, 50, 52, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 77, 82, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 113, 114, 119, 125, 126, 130, 131, 132, 136	
правдивость	109	
правдоподобность	57	
правило	73, 88, 100, 104, 126	
правительство	56, 57, 126, 127, 130	
правление	57	
право	7, 14, 56, 57, 66, 68, 86, 91, 103, 105, 107, 116, 128, 129, 130, 131	крепостное П. (57)
православие	54, 55, 56, 58, 59, 60	
православный	56, 78, 82	
правога	98	
праздник	40, 99, 108, 110	
практика	75	
прах	45	
превосходительство	42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53	
прегрешение	129	
предание	56, 93, 132	
предводитель	100, 132	
предел	14, 16, 36, 45, 80, 104, 120, 121	
предисловие	41	
предлог	29, 84	
предложение	43, 84, 125	
предмет	39, 40, 44, 77, 109, 113	
предположение	56, 62, 100, 127, 133	
предприятие	107	
предрасположение	7	
предрассудок	55, 136	
председатель	102	
представитель	9, 133	
представление	38	
предчувствие	68	
преемство	132	

презрение	9, 36, 44, 56, 86, 121, 122, 128, 131, 132, 135	
преимущество	60	
прелесть	72, 73	
препятствие	10	
пресса	126, 127	
представление	31	света П.
преступление	12, 15, 16, 17, 18, 81, 100, 103, 128, 131, 135	
преступник	15, 17, 18, 35, 38, 40, 103	
преступница	103	
претензия	82, 107	
преткновение	17	камень П. (17)
преферанс	45, 53	
прибавка	76	
привлекательность	44	
привычка	85, 94, 115, 116	
приговор	12, 14, 15, 22, 23, 27, 30, 57, 70, 100, 101, 103, 128, 133	
прием	6, 61, 64, 66, 73, 87, 88, 126, 127, 128	
признак	48, 59, 75, 89, 91, 95	
признание	9, 113	
призрак	60	
приказчик	101, 102	
приключение	82, 124	
прилежание	132	
приличие	66, 111	
приложение	56	
пример	17, 18, 27, 36, 71, 116, 117, 133	
примерчик	27, 53	
приниженность	13	
принцип	24, 101, 120	
принятие	81, 87	
рипент	98	
природа	10, 11, 13, 28, 70, 75, 125	
присказка	7	
прислуга	25	
пристрастие	84	
присутствующие	22	
присяжные	12, 13, 14, 15, 16, 22, 23, 30	
приход	34	
прихожанин	57	
причастье	34	
причина	10, 19, 37, 58, 62, 66, 110, 116, 122, 131	

приятель	43, 106	
провизия	100	
провинция	63	
прогулка	63, 110, 113	
продажничество	96	
проделка	25	
продолжение	17, 77, 84, 121, 123	
продукт	8, 9	
проект	48	
прозелит	125, 126, 129	
произведение	68, 69, 72, 78, 90, 103, 104, 105	
происхождение	7, 128	индийское П. (7)
происшествие	34, 82	
прокламация	25	
проклятие	102, 103, 133	
прокурор	13, 15	
промышленность	93	
пропагатор	16, 17	
пропасть	35, 39	
проповедник	60	
проповедничество	59	
проповедь	58, 59	
пропорция	88	
пророчество	59, 103, 124	
просвещение	14, 87, 93, 126, 135, 136	
проспект	105, 106, 108	
простодушие	29, 30, 61, 126	
простолюдин	38, 53	
пространство	92	
проступок	64	
просьба	85, 86	
протест	16	
протестантство	58	
протестант	59	
противоположность	16, 76, 116	
противуположность	38, 90	
профессор	13	
прохожий	105, 111	
процент	61	
процесс	27, 40	
прошение	57	
прошлое	76, 91	
прощание	55, 84	
прояснение	40	
пруссак	53	
псалом	58, 59, 81	

псаломщик	78	
псевдоним	68, 82	
психолог	39, 76	
птенец	41	П. гнезда Петрова
птица	59, 70	
птицелов	70	
публика	23, 24, 65, 88, 89, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 124	
публицистика	114	
пуговица	53, 110	
пульс	117	
пункт	82, 85, 93, 99, 111, 120	
пустота	9	
пустяк	25, 32, 96, 119	
путь	12, 28, 42, 48, 58, 59, 73, 94, 97, 105	
пчела	99, 107	
пшик	53	
пылинка	22	
пыль	105, 112, 117	
пьедестал	120, 121	
пьяница	20, 36, 67, 94, 100	
пьянство	41, 91, 94, 96, 98, 99, 108, 116	
пьяный	108, 115	
пятница	64	
раб	101	
раба	81	
работа	12, 21, 87, 88, 90, 96, 101, 110, 130	
работник	54, 104, 130	
работница	22	
рабство	16, 96, 97	
равнодушие	56, 58, 86, 124, 132, 135	
радость	65, 66, 74, 94, 102, 103, 113	
разбой	30, 31, 37, 41, 94	
разбор	34, 127	
разбрасыватель	26	
развитие	17, 25, 73, 76, 86, 88, 89	
развлечение	111	
разврат	50, 54, 58, 94, 95, 99, 100, 116	
развязка	38, 69, 81	
разгадка	50	
разговор	7, 8, 24, 44, 63, 75, 89, 100, 103, 109, 111, 116, 121, 122	
разгул	35, 36	
разделение	87	

разложение	100
размазыватель	116
размышление	13
разница	86
разносчик	115
разочарование	12
разрешение	109
разрушение	94
разрыв	9, 134
разряд	43, 45, 54, 120
разум	10
разъединение	96
рай	110
раскаяние	133
раскол	55, 56
раскольник	54, 55, 56, 57, 78
расположение	55, 115
распутство	100
рассвет	21, 105
рассказ	28, 29, 33, 54, 55, 56, 57, 81, 82, 84, 118, 135
рассказик	86
рассказчик	55
рассуждение	108
расчет	93
реализм	10, 15, 42, 77, 85
ребенок	20, 22, 86, 100, 110, 111, 112, 113
ребеночек	22
рев	53
ревность	38
революционер	9
революция	9, 10, 130
редактор	5, 6, 28, 30, 52, 54, 67, 78, 81, 83, 86
редакторство	5
редакция	42, 60, 61, 62, 68, 77, 78, 80, 105
результат	76, 120, 128, 133, 136
река	54
рекрут	102
религия	6, 10, 56, 114, 131, 135
ремень	21
ремесленник	90
ремесло	90
репортер	77
республика	130

республиканец	124	
ресторан	43	
ресторанчик	43	
рефлексия	10	
рефлектор	9	
реформа	65, 96, 98, 113, 114, 136	
рецепт	48	
речь	77, 88, 95, 109, 136	
решение	100, 102	
ржанье	87	
рис	6	
риск	105	
род	12, 26, 37, 44, 60, 70, 72, 74, 75, 86, 88, 92, 101, 102, 122, 124, 134	
родина	9, 20, 96	
родитель	134	
родник	132	
родные	12, 15	
родственник	43	
родственница	66, 111	
рожа	67	
рождество	98, 105	
роза	114	
рококо	107	
роман	23, 24, 29, 30, 75, 84, 85, 88, 90, 125, 129, 131	
романист	77	
ропот	18	
рост	20	
ростовщичество	94	
рот	44, 66, 108	
ротмистр	63	
рубашка	72, 74, 75	
рубка	106	
рубль	42, 43, 54, 63, 96, 98	
ругатель	77	
ругательство	42, 62, 109	
ружье	34, 37, 39, 40, 92	
рука	5, 14, 16, 20, 21, 22, 25, 34, 38, 40, 52, 56, 57, 63, 71, 78, 80, 81, 94, 95, 99, 103, 104, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 122, 130	наложить на себя р-и (21. 104); средней р- ки купец (71. 72)
руководитель	122	
руководство	68	
рукопись	29, 61, 105, 107	

русский	7, 9, 12, 13, 14, 18, 19, 35, 36, 38, 58, 59, 68, 69, 70, 71, 72, 80, 82, 91, 97, 104, 110, 118, 119, 120, 121, 132	
ручка	22, 23, 25, 110	
рынок	93, 110	
рысак	71, 106	
рыцарь	124	
рычаг	17	
ряд	105, 106, 114	
ряженный	87, 88, 90	
сад	107, 108	
сажень	45, 47, 105, 106	
салон	63	
самобытность	18, 94	
самовар	22, 70, 111	
самовластие	13	
самозванец	88	
самолюбие	26, 35, 90, 121, 134	
самонадеянность	78	
самоотрицание	35, 120	
самоотрицатель	120	
саморазрушение	35	
самосовершенство- вание	18	
самосохранение	35	
самоспасение	32, 35	
самостоятельность	14, 16, 75, 94, 125	
самоубийство	20	
самоуважение	113	
сан	56, 85, 86, 87, 132	
сановник	27	
сапог	61, 86	
сапожник	86	
сапожок	110	
сарай	103	
сарафан	103	
сбор	27	
свадьба	85	
сваха	85	
сведение	40, 83, 115, 121, 123	
сведеньица	129	
свет	9, 21, 31, 34, 41, 45, 49, 55, 58, 63, 65, 97, 111, 112, 119, 121, 126, 130, 131, 132, 134	на том С-те (33), высший С. (45)
свидание	7, 12	

свидетель	82, 109	
свинья	7, 62	
свобода	10, 16, 31, 99, 105	
свойство	97, 115, 119	
связь	9, 12, 17, 100, 128, 135	
святки	87	
святой	50	
святость	131	
святотатство	56	
святыня	35, 38, 39, 55, 56	
священник	33, 57, 59, 60, 77, 82, 83, 87, 88, 89, 90	С.-духовник (32)
священнолюбец	88	
сдача	44, 66	
седина	65	
секрет	65	
секретарь	5, 6	
секта	58, 59	
селенье	32	
село	57, 96, 98, 99, 101	
семейство	9, 94, 103, 110, 122, 123, 131, 132, 134	
семинарист	135	
семья	35, 70, 98, 99, 100, 103, 113	
сердце	5, 10, 12, 14, 15, 21, 25, 31, 33, 35, 36, 38, 40, 41, 58, 63, 66, 73, 74, 85, 91, 98, 100, 104, 128, 131, 133	
середина	105, 106, 109	
серьезность	30, 32, 125	
сестра	98, 99, 101, 111	
сеть	92	
сечка	74, 106	
сила	19, 32, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 50, 52, 61, 62, 70, 71, 75, 84, 85, 86, 91, 92, 94, 95, 100, 102, 103	нечистая С. (75)
синоним	52	
сип	98	
сирота	50, 102	
сиротка	111	
сказка	26	
скамейка	70	
скандал	115	
скандировка	49	
скверномыслие	116	
сквернословие	115, 116	

скептицизм	131
складка	135
скобка	43, 127
скоп	56
скорбь	32, 43
скотина	36
скрежет	64
скудость	113
слабосердность	13, 15
слабость	5, 123
слава	36, 82
славянофильство	12
следователь	38
следующее	57, 86, 135
слеза	22, 61, 85, 102
слезинка	112
слезка	22
слесарная	110
слесарь	124
словечко	88, 89, 109
слово	6, 12, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 26, 29, 31, 32, 34, 38, 45, 51, 53, 55, 57, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 73, 74, 75, 80, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 98, 99, 102, 104, 108, 109, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 132, 135, 136
словцо	51, 62, 90
слог	42, 43, 61, 62, 72, 73, 83, 88
сложение	20
слой	94, 116
служанка	43
служба	27, 43, 59, 60, 66, 72, 78, 82
случай	5, 8, 13, 14, 15, 19, 22, 26, 27, 29, 31, 35, 39, 41, 43, 56, 60, 61, 76, 82, 85, 92, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 136
случайность	41, 82
слушатель	33, 117, 118, 119, 121, 123
слюна	64
смелость	75
смертная	129, 133
смертный	53
смерть	21, 51, 73, 133
смех	24, 26, 52, 69, 100, 115, 116

смирение	15, 32, 33	
смотритель	12	
смущение	66, 112	
смысл	9, 10, 13, 17, 25, 28, 30, 44, 54, 56, 57, 58, 62, 64, 71, 93, 106, 109, 113, 116, 121, 125, 127, 129, 130	
снег	68	
снисхождение	19, 20, 22	
собака	20, 81, 118	
собеседник	9	
соблазн	17	
соблюдение	87, 111	
собор	55, 56, 134	
собрание	8, 55, 119, 130	
собрат	90, 114	С.-автор (90)
собственность	9, 10, 130, 131	
событие	5, 76, 77, 85, 91, 94, 131	
сова	84	
совесть	6, 12, 15, 18, 23, 40, 54, 84, 87, 99, 102, 104, 120, 124, 125, 133	
совет	27, 42, 57, 63	училищный С. (57)
советник	43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 66, 67, 95, 122	Коллежский С. (43), тайный С. (47, 48), статский С. (48), над- ворный С. (48)
советодатель	33	
совещание	22	
согласие	37, 52, 57, 83	
сограждане	14	
согрешивший	16	
содержание	100, 101	
содрогание	33	
соединение	134	
созерцание	39	
сознание	13, 14, 15, 39, 40, 51, 54, 98, 120, 121, 133	
соизволение	83	
сок	113	
сокол	102	
сокращение	77	
солдат	70, 88, 100, 101	
солнце	110	
солнышко	99	
соловей	71	
солома	103	

соль	42
сомнение	6, 9, 10, 12, 13, 17, 18, 37, 38, 40, 45, 60, 69, 74, 75, 86, 90, 91, 92, 94, 109, 121, 123, 125, 129, 130, 131, 133
сон	53, 74, 95
соображение	55, 60, 77
сообщение	57
соотечественник	69
соперник	63, 64, 65, 66, 67
соперница	65
сопляк	48
соприкосновение	38, 134
сороковинки	46
сорт	97, 98
сосед	20, 49, 92
сословие	9, 21, 59, 89, 132
составление	26
состояние	26, 30, 39, 81, 83, 108, 119, 125
сострадание	19, 110
соствязание	35, 37, 39, 40
сотня	9, 94, 107, 133
сотрудник	61, 128
социализм	10, 130
социалист	9, 10, 11, 95, 129
сочинение	7, 8, 54, 59, 60, 122, 129
сочинитель	85
сочинительство	86, 87
спасение	33, 34, 41, 59, 81, 97
специалист	90
специальность	44, 88
спина	21, 66, 71
спица	54
сплетня	24
спокойствие	6, 12, 33, 66
спор	34, 37, 109, 121
способность	5, 9, 10, 14, 27, 39, 42, 68, 97, 125
справка	83
спрос	115
сражение	63
срам	40
срамеж	109
среда	14, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 58, 78, 81, 85, 86, 89, 90, 98, 99, 134
средина	70, 83

средство	83, 128, 136	
срок	7	
ссора	61, 76, 77	
ссылка	26, 28, 29, 133	
ссылный	24, 29	
стадо	7	
стакан	99, 104	
стан	99	
станция	54	
старание	66	
старец	33, 34, 39, 50, 51, 63, 123	
старик	31, 99, 101, 102, 104, 135	
старикашка	50	
старина	29, 120	
старичок	12, 116	
старуха	99	
старушка	31	
старушонка	111	
старшина	57	
статейка	13, 126, 127, 135	
статья	5, 6, 7, 8, 24, 29, 30, 54, 60, 61, 67, 77, 78, 80, 82, 83, 85, 87, 91, 94, 115, 130, 133, 134	доходная С. (83)
стая	84	
стелька	36, 108	
стена	8, 64, 81, 85, 99, 112	
степенство	101	
степень	7, 9, 14, 24, 25, 30, 35, 38, 39, 48, 50, 67, 74, 83, 90, 93, 104, 106, 116, 130, 135	
степь	70	
стиль	107	
стих	24, 29, 33, 68, 73	
стихотворение	33	
стойкость	131	
стол	21, 66, 70, 71, 89, 104, 119, 126, 128, 132	
столбец	6, 63	
столетие	89, 91, 93, 107	
столица	48, 63, 65, 83, 114	
столкновение	90	
столп	125	
стон	100	
стопа	32	

сторона	13, 23, 27, 28, 29, 34, 39, 65, 77, 78, 82, 85, 86, 90, 93, 95, 96, 97, 105, 106, 112, 114, 118, 125, 127, 128, 129, 130, 132
страдалец	36, 64
страдалица	12, 21
страдание	16, 18, 19, 32, 34, 36, 38, 40, 50, 73, 101, 133
страмник	102
страна	14, 19, 93, 95
страница	25, 54, 84
странность	68
страсть	38, 71, 87, 96, 103, 129
страх	5, 15, 32, 33, 39, 59, 63, 70, 74, 76, 87, 103
стремительность	35
стремление	17, 113, 122
строгость	19, 71, 89
строй	100
строка	24, 25, 29, 64, 75, 78, 80, 125, 126
строчка	29
струнка	113
струя	36, 92
стыд	64, 94, 119, 120
стыдишка	120
стяжательность	86
субъект	75
суд	13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 30, 45, 100, 102, 124
сударыня	66
судорога	73
судьба	13, 15, 34, 59, 98, 102
судья	102
суеверие	57
суждение	70, 93
султан	82, 85
сумасшедший	20, 41, 42, 43
суматоха	89
сумбур	61, 127, 135
сумма	27, 56, 93
сумятица	25
супруг	27, 46
супруга	45, 67
сургуч	55, 56
сутки	104

суть	10, 69
сучок	21
существительное	108, 109
существо	10, 85, 98
существование	23, 90, 123
сущность	6, 33, 44, 75, 76, 101, 106, 113, 114, 130
сфера	89, 128
схимник	33
сходка	99, 100, 101, 102
сцена	68, 85, 99, 100, 102, 103
счастье	36, 120
счет	35, 52, 62, 83, 90, 96
сын	100, 102, 111, 123
сынок	99
сыр	116
сырость	70, 112
сюжет	26, 72, 73, 74, 96
сюприз	92
сюртук	78, 110
сюртучишко	67
табак	16
таинство	45
тайна	33, 37, 39, 53, 122, 133
тайник	15, 36
талант	30, 42, 69, 73, 75, 88, 89, 96
талисман	129
танец	125
таракан	112
твердость	52, 55
театр	21, 64, 96, 102
телега	73
тело	44, 45
тема	13, 44, 62, 72, 73, 76, 91, 96, 116, 117, 122, 131
тенденция	16, 27
теория	128, 130
терпение	84, 93
теснота	49
тетка	103, 111
тетрадка	88, 90
тетушка	118
течение	9
тип	8, 9, 11, 27, 35, 36, 88, 89, 90, 96, 97, 98, 107, 120
типи́ст-художник	88

типичник-автор	90	
типичность	89, 90	
типография	110, 135	
тирания	123	
тишина	53, 82	
товарищ	71, 103, 130	
товарка	98, 112	
толк	17, 84, 111, 123	
толкование	17	
толкованик	17	
толпа	94, 108, 109, 130	
толчок	35, 93	
том	5, 7, 31, 44, 62, 104, 122	
тон	60, 109, 114	
тонкость	68, 72, 92	
топот	105, 106	
торг	71	
торговец	70, 115	
торжество	38, 65, 93	
тормоз	131	
торопливость	10, 29, 35, 48, 49	
точка	23, 29, 30, 41, 42, 62, 68, 70, 77, 82, 91, 92, 101, 122	Т. зрения (41, 68, 77, 91)
точность	29, 80	
трава	86	
трагедизм	101	
трагедия	96, 102	
трактат	121, 123	
трактир	107, 108	
транспарант	29	
трахтир	100	
требование	41	
трезвость	95	
трель	71	
трепетание	40	
третьёводнишний	47	
тройка	66, 118	
тройник	100	
тротуар	106	
труба	93	
трубочка	74	
труд	18, 34, 69, 73, 93, 95, 96, 123, 135	
труп	48, 54	
трюфель	63	
трясина	19	

туз	96
туман	51, 105, 106, 136
тупица	119
тупость	23, 28
туча	70
тысяча	133
тысячелетие	7
тягота	15, 17
тятенька	65
убеждение	14, 23, 29, 30, 56, 57, 63, 64, 96, 98, 114, 120, 131, 133, 134
убийство	37, 39, 98, 131
убийца	38, 131
убитая	38
убожество	93
убыток	72
уважение	30, 32, 63, 87, 101, 120, 121, 123
уверенность	123
увещание	42, 62
увлечение	85
угарец	100, 101
уговор	74
угода	9, 73
угол	21, 22, 58, 66, 82, 111
уголок	61
угощение	67
угрызение	99
удар	6, 21
удивление	6, 24, 44, 90, 106, 109, 110
удила	106
удовлетворение	16, 72
удовольствие	7, 9, 20, 21, 52, 66, 68, 78, 87, 106, 110, 114, 115, 117, 118, 122, 123
уединение	62
уединенность	70
уезд	57, 58
ужас	32, 37, 38, 39, 40, 41, 66, 131
уживчивость	125
ужин	67, 116
узнание	134
указание	84, 132
уклонение	30, 125
укол	50
укрывательство	94
улица	67, 105, 106, 108, 110, 111, 113

улучшение	130	
улыбка	25, 43, 65, 71, 118	
ум	6, 24, 27, 29, 30, 33, 40, 42, 43, 73, 90, 92, 95, 115, 119, 120, 121, 131, 133	
умение	33, 75, 122	
уменьше	64, 93	
умиление	15, 38, 55, 56, 59, 61, 96	
умник	100	
умный	42, 113, 117	
умысел	83	
университет	13	
унижение	37, 40, 58, 67, 95	
униженный	13	
уничтожение	57, 96, 123, 131	
унтер	111	
уныние	91	
упадок	31	
уплата	45	
упование	54	
уповающий	18	
упоение	63, 109	
упорство	39, 55, 118, 133	
употребление	89	
управление	5, 6, 82, 85	
упрямство	27, 101	
уровень	25, 131	
урок	117	
усиление	118	
усилие	36, 93, 96	
условие	58, 119, 123, 125, 132	
услуга	47, 49, 51, 67	
успех	17, 58, 63, 66, 75, 78, 117, 123	
уста	12	
устав	81	
установление	5	
устройство	16, 17	
утверждение	57	
утешение	33	
утонченность	116	
утрировка	74, 75	
утро	22, 23, 25, 45, 60, 67, 130	
ухватка	99	
участь	12, 19, 28, 65	
учащийся	128	
учение	12, 14, 16, 17, 38, 131, 132	У. Христово (12)

ученость	64, 121
ученый	93, 119
училище	57
учитель	57, 93, 95, 96, 114, 115, 116, 117, 122, 132
учливость	99
учтивость	118
фабрика	98, 99, 100
фабрикант	104
фабришный	99
фабула	81, 125
факт	22, 24, 25, 26, 30, 35, 40, 41, 51, 56, 69, 87, 109, 118, 122, 123, 124, 127, 128, 135
фактик	22
фальшь	77, 105
фамилия	107
фанатик	125, 128, 129
фантазия	23, 123
фасад	106, 107
февраль	41, 58, 64
фельетон	28, 42, 63, 64, 65, 67, 68, 113, 114, 115, 116, 117, 123
фельетонист	52, 62, 63, 64, 107, 113, 114
феномен	27, 42, 62, 121, 124
фигура	20, 32, 71, 72, 74
физиономия	75
философ	17, 51
философия	16, 17, 44
финал	103
фистула	48
флигелек	108
фокус	51
форма	7, 8, 25, 100, 101, 104, 125
формалист	101
формалистика	100
формула	130
фортель	17, 18
фраза	78, 88, 89, 102
франк	135
франкировка	61
француз	11, 42, 68, 69, 120
фурор	114
халат	67
халатник	67, 68
хандра	111

хаос	133
характер	20, 21, 26, 35, 40, 43, 55, 82, 85, 86, 94, 95, 97, 101, 104, 113, 119, 125
характеристика	106
характерное	69
характерность	70, 88, 89, 99
хвост	43
химия	121
хирагрика	50
хихикание	123
хлеб	20, 21, 23, 44, 99, 101
хлебец	20, 111
хмель	108
ход	24, 28, 32, 75, 89, 94, 109, 112
хозяин	27, 65, 66, 67, 71, 74, 83, 104, 111, 125
хозяйка	66
хор	72, 78, 94
хоровод	100
хоромина	99
хохот	109
храм	31, 32, 78
христианин	58, 81, 85, 86
христианство	10, 16, 57, 76, 130, 132
художественность	89
художественный	69, 86
художник	9, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 86, 88, 89, 90, 96, 97
худшее	70, 97
царство	70
царствование	96, 107, 136
цветок	112
целковый	48
целое	11, 17, 37, 56, 128
целомудренность	115
целомудрие	113
целость	22
цель	6, 9, 28, 58, 69, 72, 73, 74, 80, 84, 105, 114, 115, 117, 118, 126, 130, 132
цельность	94
цена	43, 45, 48
цензор	29
цепь	73
церемония	5, 7, 100, 114

церковник	77, 86	
церковь	12, 19, 34, 38, 39, 43, 44, 56, 59, 78, 80, 81, 82, 94, 107	Знаменская ц. (12); православная Ц. (56)
цилиндр	110	
цинизм	19, 41, 61, 62, 86, 96, 99, 135	
цыпленок	48	
чад	20,	
чадо	56	
чаек	111	
чай	6, 42, 71, 100	
чан	106	
час	12, 25, 26, 49, 67, 110, 118, 121, 123, 125	
часовня	54	
часть	18, 28, 35, 36, 53, 62, 82, 88, 101, 110, 114	
чахотка	12, 73, 111	
чаща	38	
человеколюбие	10	
человечек	7, 72	
человечество	11, 17, 59, 71, 130, 131, 133	
червь	44	
червячок	98, 99	
черкес	70	
чернила	64	
чернь	9	
черпак	43	
черга	20, 23, 34, 35, 36, 40, 41, 43, 45, 52, 61, 97, 98, 103, 124, 125, 131	
честность	123	
честь	6, 28, 49, 53, 80, 86, 95, 98, 99, 115, 125	
четверг	64	
четверть	68	
чин	27	
чиновник	26, 27, 28, 29, 47, 48, 51, 54, 55, 56, 59, 72, 82, 125	
число	17, 23, 43, 68, 78, 118, 119, 125, 128, 129	
чистота	55, 59	
читатель	7, 28, 30, 63, 81, 83, 84, 89, 96, 97, 98, 105, 113, 114, 115	
член	27, 41, 65, 100, 101, 125, 130	
чтение	57, 91	
чувство	6, 9, 14, 17, 18, 38, 39, 55, 56, 70, 71, 72, 73, 75, 101, 104, 119, 123	

чудо	10, 33, 54, 55, 56, 81, 86, 87, 90, 118, 119	
чудовище	51	
чужеземец	92	
чуткость	68	
чутье	10, 24, 36	
шаблон	89	
шаг	47, 50, 58, 94, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 127, 132	
шалопай	128, 129	
шалость	26, 65	
шалун	65	
шампанское	67	
шанс	19	
шатание	101	
шатость	128, 131	
шест	31	
шестерка	66	
шея	110, 111	
шик	106	
ширина	108	
широта	125	
шитье	73	
шкаф	66	
школа	12, 18, 82, 93, 124	
школьник	122	
шляпа	110, 112	
шов	110	
шпага	53	
шпильник	100	
штраф	100, 101, 104	
штука	8, 42, 46, 61, 88, 93	Ш-ки в сторону (85)
штундист	58, 59, 60	
штучка	53	
шум	76	
шутка	63, 90, 133	
щегольство	102	
щека	130	
щепка	20	
щетка	46	
эврика	109	
эгоизм	96	
экипаж	105, 106	
экономия	44	политическая Э.
эксплуатация	82	
элемент	92	

эмигрант	9, 19, 135
эмиграция	8, 12
энергия	17, 56, 57, 60, 61, 97
энтузиазм	99
эпиграмма	86
эпизод	23, 100, 101, 134
эпоха	88, 89, 107
эссенция	88
этаж	46, 107, 111
этюд	40
эффект	53, 64, 70, 114, 115, 122
эшафот	129, 130, 133
юмор	42, 69, 118
юность	129
юноша	47, 63, 128, 129, 131, 132, 134
явление	25, 26, 28, 35, 58, 59, 82, 88, 125, 134
яд	28, 61, 114
язва	91
язык	5, 11, 19, 20, 58, 68, 69, 89, 99, 102, 108, 113, 114, 116, 121, 122
яма	7
январь	45, 73
ярлык	74
ярось	60, 61, 65, 66, 104
ясность	39
ящик	27, 28

БИБЛИОГРАФИЯ

СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ В ГАЗЕТЕ «ПОСЛЕДНИЕ НОВОСТИ» (ПАРИЖ, 1936–1937)*

Адамович Г. Двойная жизнь // 1936. 2 янв. № 5397.

Рыкачев Яков. Величие и падение Андрея Полозова.

Вейдле В. Памяти Д.В. Болдырева // 1936. 2 янв. № 5397.

Г.А. [Адамович Г.В.] Эпиграф к «Анне Карениной» // 1936. 2 янв. № 5397.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Толковый словарь русского языка // 1936. 2 янв. № 5397.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Сердечная драма Софьи Ковалевской // 1936. 2 янв. № 5397.

Штрайх С. С. Ковалевская (Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. 15). Москва, 1935.

Хроника иностранной литературы // 1936. 2 янв. № 5397.

Адамович Г. Открытие русского театра // 1936. 3 янв. № 5398.

Вейдле В. Опустошенный мир (о романах Г.М. Томлинсона) // 1936. 3 янв. № 5398.

* Продолжение. Начало № 18–22 «Литературоведческого журнала». Составители Н.Ю. Симбирцева, Т.Г. Петрова.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка инстинктивистов // 1936. 4 янв. № 5399.

Легенда о Дубровском // 1936. 5 янв. № 5400.

Волконский Сергей, кн. Театральные заметки. «Ла Мадонн де Сонж» (театр «Ренессанс») // 1936. 7 янв. № 5402.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] История рюмки коньяку // 1936. 7 янв. № 5402.

Муров А. Новое об уходе Толстого // 1936. 8 янв. № 5403.

Адамович Г. Сложный ход // 1936. 9 янв. № 5404.
Я. Рыкачев.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Земля Санникова» // 1936. 9 янв. № 5404.

Г.А. [Адамович Г.В.] «Жуки на солнце» // 1936. 9 янв. № 5404.
О романе В. Корсака.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] «Переворот третьего Хута» // 1936. 9 янв. № 5404.

Мирза Мошфег Каземи. Страшный Тегеран. Москва – Ташкент, 1934.

Хроника иностранной литературы // 1936. 9 янв. № 5404.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Красный Архив», № 72. Дневник Льва Тихомирова. Бывший террорист на службе у Столыпина. Прием в Царском Селе. «Сенаторская ревизия» ген. Макаренко. Фронт и тыл Добровольческой армии. Красноармейские документы о разгроме Врангеля // 1936. 9 янв. № 5404.

Волконский Сергей, кн. Французский критик о советском театре // 1936. 9 янв. № 5404.

S. Чествование Сергея Лифаря // 1936. 9 янв. № 5404.

Бенуа Александр. Художественные письма. Мариинский театр // 1936. 11 янв. № 5406.

Сазонова Ю. Беспартийное творчество // 1936. 11 янв. № 5406.

Шлёцер Б. Альбан Берг // 1936. 11 янв. № 5406.

Р.С. [Калишевич Н.В.] На могиле Верлена // 1936. 12 янв. № 5407.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Толстой и Чертков. Начало дружбы // 1936. 14 янв. № 5409.

Волконский Сергей, кн. Театральные заметки. «Чудесный сплав» в театре «Матюрэн» // 1936. 14 янв. № 5409.

О пьесе Киршона.

Адамович Г. Письма о Лермонтове // 1936. 16 янв. № 5411.

М.Б. Новая комедия Бернарда Шоу // 1936. 16 янв. № 5411.
«Миллионерша».

Швыров А. «Японский Мередит» // 1936. 16 янв. № 5411.
Натсумэ Сосека. «Я – кошка».

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Правда в библейских легендах // 1936. 16 янв. № 5411.

С. Журнал французской революции // 1936. 16 янв. № 5411.

Хроника иностранной литературы // 1936. 16 янв. № 5411.

Бенуа Александр. Художественные письма. По выставкам // 1936. 18 янв. № 5413.

Маяковский или Д.Бедный // 1936. 18 янв. № 5413.

Н. Русский балет в Америке // 1936. 18 янв. № 5413.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1936. 19 янв. № 5414.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Жизнь Парацельса // 1936. 21 янв. № 5416.

Проскураков В. Парацельс. М., 1935.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Обитатели села Степанчикова // 1936. 23 янв. № 5418.

Вейдле В. Судьба Сент-Бёва // 1936. 23 янв. № 5418.

Giraud V. La vie secrète de Sainte-Beuve.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Гостеприимная Арктика // 1936. 23 янв. № 5418.

О книге Стефанссона.

Хроника иностранной литературы // 1936. 23 янв. № 5418.

Шлёцер Б. «Борис Годунов» // 1936. 24 янв. № 5419.

Бенуа Александр. Художественные письма. Фотографическая выставка // 1936. 25 янв. № 5420; 1 февр. № 5427.

«Борис Годунов» в Гамбурге // 1936. 26 янв. № 5421.

Поляков-Литовцев С. Разговоры Жоржа Сореля // 1936. 28 янв. № 5423.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Борьба двух корсиканцев. Наполеон и Поццо ди-Борго // 1936. 28 янв. № 5423.

Ordioni Pierre. Pozzo di-Borgo diplomate de l'Europe française.

Адамович Г. Перечитывая Шмелёва... // 1936. 30 янв. № 5425.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Тысяча страниц о Ленине // 1936. 30 янв. № 5425.

В.И.Ленину. Академия наук СССР. Сб.ст. к 10-летию со дня смерти. М., Л., 1934.

Шлёцер Б. Новая книга И.Ф.Стравинского // 1936. 30 янв. № 5425.

«Хроника моей жизни». Т. 2.

Стихи Бориса Поплавского // 1936. 30 янв. № 5425.

Н.К.-г. [Кнорринг Н.Н.] «Сыновья» // 1936. 30 янв. № 5425.
О романе Пэрл Бак.

Хроника иностранной литературы // 1936. 30 янв. № 5425.

А.Л.-ский. [Ладинский А.П.] Русский театр. «Квадратура круга» // 1936. 1 февр. № 5427.

Викторов Н. Фабрики писателей // 1936. 1 февр. № 5427.

Вейдле В. Сравнение литератур // 1936. 4 февр. № 5430.

Адамович Г. Хлебников // 1936. 6 февр. № 5432.

Правнук Пушкина // 1936. 6 февр. № 5432.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Старец горы» Гасса-Саба – основатель секты ассасинов // 1936. 6 февр. № 5432.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Двойная жизнь Азефа // 1936. 6 февр. № 5432.

Страхов о Достоевском // 1936. 6 февр. № 5432.

Вейдле В. Историко-литературное открытие // 1936. 6 февр. № 5432.

Хроника иностранной литературы // 1936. 6 февр. № 5432.

Сазонова Ю. Русская Терпсихора // 1936. 7 февр. № 5433.

Бенуа Александр. Художественные письма. Китай и Италия // 1936. 8 февр. № 5434.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1936. 8 февр. № 5434.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Красный Архив» № 73 // 1936. 11 февр. № 5437.

Милюкова А. Отношения Н.А.Герцен к Гервегу // 1936. 12 февр. № 5438; 14 февр. № 5440.

Адамович Г. Стихи [Рец.:] Божнев Бор. *Silentium sociologicum*. Барт С. Душа в иносказанье. Мамченко В. Тяжелые птицы. Шаховская З. Дорога. Булич Вера. Маятник. Тауберг Ек. Одиночество. Савинков Лев. Аванпост. Светлов Н. Сторукая // 1936. 13 февр. № 5439.

Шлёцер Б. Лев Шестов. К 70-летию со дня рождения // 1936. 13 февр. № 5439.

Ловцкий Г. Философские труды Л.И.Шестова // 1936. 13 февр. № 5439.

Хроника иностранной литературы // 1936. 13 февр. № 5439.

Бенуа Александр. Художественные письма. Мариинский театр // 1936. 15 февр. № 5441.

Адамович Г. «Чудеса в решетке» (Русский драматический театр) // 1936. 16 февр. № 5442.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Неизвестная любовь Пушкина // 1936. 18 февр. № 5444.

Адамович Г. Новые люди // 1936. 20 февр. № 5446.
О романе Л. Копыловой «Одеяло из лоскутьев».

Сазонова Ю. Комедиант по имени Мольер // 1936. 20 февр. № 5446.

Вейдле В. Новая книга по истории Европы // 1936. 20 февр. № 5446.

С.Л. Энциклопедия современного еврейства // 1936. 20 февр. № 5446.

Г.А. [Адамович Г.В.] «Новь» // 1936. 20 февр. № 5446.
«Новь» № 8.

Хроника иностранной литературы // 1936. 20 февр. № 5446.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Рукою Пушкина» // 1936. 20 февр. № 5446.

Малянтович Вс. Художественные заметки // 1936. 21 февр. № 5447.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка Сера (1859–1891) // 1936. 22 февр. № 5448.

Сазонова Ю. Выдумки княжны Петрушки // 1936. 22 февр. № 5448.

Р.С. [Калишевич Н.В.] На могиле Гейне. К 80-летию смерти // 1936. 23 февр. № 5449.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Гуаша и Бэла // 1936. 24 февр. № 5450.
М.Ю. Лермонтов.

Поляков-Литовцев С. Зигмунд Фрейд (к восьмидесятилетию) // 1936. 25 февр. № 5451.

Адамович Г. «Испорченные дети» // 1936. 27 февр. № 5453.
М.Е. Салтыков-Щедрин.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Творческие возбудители Достоевского // 1936. 27 февр. № 5453.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] Рассказы В.Ирецкого // 1936. 27 февр. № 5453.

А. Пародии и эпиграммы В.Брюсова // 1936. 27 февр. № 5453.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Ленинградская филармония // 1936. 27 февр. № 5453.

Хроника иностранной литературы // 1936. 27 февр. № 5453.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1936. 28 февр. № 5454.

Бенуа Александр. Художественные письма. Коро // 1936. 29 февр. № 5455; 7 марта. № 5462.

К концерту С.В.Рахманинова // 1936. 1 марта. № 5456.

Сазонова Ю. Фантазии // 1936. 2 марта. № 5457.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Двойная жизнь актера // 1936. 3 марта. № 5458.
О Станиславском.

Адамович Г. Перечитывая «Отчаяние» // 1936. 5 марта. № 5460.
В.В. Набоков.

А. Литература в СССР // 1936. 5 марта. № 5460.

А.А. Плещеев. К шестидесятилетию литературной деятельности // 1936. 5 марта. № 5460.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] «Хаос» Ширванзаде // 1936. 5 марта. № 5460.

С. Стихи Тредиаковского // 1936. 5 марта. № 5460.

Хроника иностранной литературы // 1936. 5 марта. № 5460.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Молодость Полонского // 1936. 5 марта. № 5460.

Малянтович Вс. Салон Независимых // 1936. 6 марта, № 5461; 7 марта. № 5462; 20 марта. № 5475; 21 марта. № 5476.

Грузенберг О. О «Записных книжках» В.Г. Короленко // 1936. 8 марта. № 5463.

Гиппиус З. Яблонька (Сережа Чагин) // 1936. 8 марта. № 5463.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Смерть сказки // 1936. 9 марта. № 5464.

Адамович Г. «Современные Записки», кн. 60-я. Часть литературная // 1936. 12 марта. № 5467.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Старый и новый фольклор // 1936. 12 марта. № 5467.

Н.Ст. Гепеу // 1936. 12 марта. № 5467.

О книге Бориса Вартанова «Мои товарищи по заключению в Гепеу».

Вейдле В. Итальянские архитекторы в России // 1936. 12 марта. № 5467.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 12 марта. № 5467.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] А.Ремизов по-французски // 1936. 12 марта. № 5467.

Хроника иностранной литературы // 1936. 12 марта. № 5467.

Бенуа Александр. Художественные письма. «Испанская выставка» // 1936. 14 марта. № 5469.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Весна и поэзия // 1936. 16 марта. № 5471.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Красный Архив», № 74 // 1936. 17 марта. № 5472.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Тэффи. Ведьма. Петрополис, 1936.

Брюсов Вал. Неизданные стихотворения. Гослитиздат, 1936 // 1936. 19 марта. № 5474.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Книга актера // 1936. 19 марта. № 5474.

Ленский А.П. Статьи, письма, записки. Москва, 1935.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] О «молодых писателях» // 1936. 19 марта. № 5474.

Литература в СССР // 1936. 19 марта. № 5474.

Хроника иностранной литературы // 1936. 19 марта. № 5474.

А.К. Глазунов. К завтрашнему фестивалю // 1936. 20 марта. № 5475.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка Пикассо // 1936. 21 марта. № 5476.

Юниус. [Кулишер А.М.] Развитие культуры // 1936. 21 марта. № 5476.

Toynbee A.J. A study of history.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки. Опера «Эдип», Ж. Энеско // 1936. 21 марта. № 5476.

А. Русский театр. «Певец своей печали» // 1936. 21 марта. № 5476.
О пьесе О. Дымова.

Поляков-Литовцев С. Чарли Чаплин // 1936. 24 марта. № 5479.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Когда на рю Тюрбиго шли бои // 1936. 24 марта. № 5479.

Красильников С.Н. Боевые действия парижской коммуны (1871). Москва, 1935.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Жаботинский В. Пятеро. Париж, 1936.

Федин К. Похищение Европы. Т. 2. Москва, 1936 // 1936. 26 марта. № 5481.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Петербургские трущобы» // 1936. 26 марта. № 5481.

О романе В.В. Крестовского.

-ъ. Весенние тени Карнавале // 1936. 26 марта. № 5481.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 26 марта. № 5481.

-чь. Гёте – убийца Шиллера // 1936. 26 марта. № 5481.

Хроника иностранной литературы // 1936. 26 марта. № 5481.

Бенуа Александр. Художественные письма. «Выставка живописи XX столетия» // 1936. 28 марта. № 5483.

Адамович Г. Московские дела // 1936. 2 апр. № 5488.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Княгиня Трубецкая // 1936. 2 апр. № 5488.

А.С. Юбилей Н.А.Рубакина // 1936. 2 апр. № 5488.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 2 апр. № 5488.

А.Ш. Столетие «Пиквика» // 1936. 2 апр. № 5488.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Сигрид Унсет // 1936. 2 апр. № 5488.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка серебра // 1936. 4 апр. № 5490.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Новый том писем Пушкина // 1936. 7 апр. № 5493.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Лето 1915 года. Архивные документы русского министерства иностранных дел // 1936. 9 апр. № 5495.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 9 апр. № 5495.

С.К. Книга о «моей борьбе» Гитлера // 1936. 9 апр. № 5495.
Humbert Manuel. Hitlers «Mein Kampf».

Р.С. [Калишевич Н.В.] Парагвайская мечта. Книга К. Парчевского // 1936. 9 апр. № 5495.

Парчевский К. В Парагвай и Аргентину. Очерки Южной Америки. Париж, 1936.

Хроника иностранной литературы // 1936. 9 апр. № 5495.

Вейдле В. Чужие культуры // 1936. 10 апр. № 5496.

Бенуа Александр. Художественные письма. «Выставка документов» // 1936. 11 апр. № 5497.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1936. 11 апр. № 5497.

Гиппиус З. Две дамы (Сережа Чагин) // 1936. 12 апр. № 5498.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Ушедшая Москва // 1936. 14 апр. № 5500.

Гиляровский В. Москва и москвичи. Москва, 1935.

Адамович Г. Премированный роман // 1936. 16 апр. № 5502.
Рахманова. Фабрика новых людей.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Молодость Крылова // 1936. 16 апр. № 5502.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Воспоминания старого эмигранта // 1936. 16 апр. № 5502.

Чернов И. В горниле цивилизаций (от Нижнего Новгорода до Парижа).

С. История гражданской войны // 1936. 16 апр. № 5502.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 16 апр. № 5502.

Хроника иностранной литературы // 1936. 16 апр. № 5502.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Привидения» в театре «Матюрэн» // 1936. 16 апр. № 5502.

О пьесе Ибсена.

Бенуа Александр. Художественные письма. Паскин // 1936. 18 апр. № 5504.

Памяти Маяковского // 1936. 18 апр. № 5504.

Брайкевич М. Художественные заметки. Выставка Г.К. Лукомского в Лондоне // 1936. 19 апр. № 5505.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] «Великий и могучий» // 1936. 20 апр. № 5506.

Юниус. [Кулишер А.М.] Рост культуры // 1936. 21 апр. № 5507.
А. Дж. Тойнби.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Источник драм Пушкина // 1936. 21 апр. № 5507.

Поляков С. К.Д. Бальмонт // 1936. 22 апр. № 5508.

Адамович Г. Литературные заметки [Рец.:] Зоценко Мих. Голубая книга. Москва, 1935. Добычин Л. Город Эн. Москва, 1935 // 1936. 23 апр. № 5509.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] На двух полюсах // 1936. 23 апр. № 5509.

Русский фольклор. Эпическая поэзия. Москва, 1935.

А.Ш. Загадка Шекспира // 1936. 23 апр. № 5509.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 23 апр. № 5509.

Вейдле В. Антиромантизм // 1936. 23 апр. № 5509.

Хроника иностранной литературы // 1936. 23 апр. № 5509.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1936. 24 апр. № 5510.

Бенуа Александр. Художественные письма. Разрушение старины // 1936. 25 апр. № 5511.

Сазонова Ю. Зовы // 1936. 25 апр. № 5511.
А. Штейгер.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Невинные» в театре «Де-з-ар» // 1936. 26 апр. № 5512.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Последняя книга Ленотра. Жизнь в Париже во время революции // 1936. 28 апр. № 5514.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Поплавский Б. Снежный час. Стихи, 1936. Штейгер Ан. Неблагодарность. Стихи, 1936 // 1936. 30 апр. № 5516.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Реабилитация Марко Поло // 1936. 30 апр. № 5516.

Шкловский В. Марко Поло. Введение, коммент. и редакц. К.И. Купина. Москва, 1936.

Милюков П. Пушкинский подарок // 1936. 30 апр. № 5516.

М.Л. Гофман и Сергей Лифарь. Письма Пушкина к Н.Н. Гончаровой. Париж, 1935.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 30 апр. № 5516.

Шлёцер Б. «Власть Бетховена» // 1936. 30 апр. № 5516.
О книге Эммануэля Буэнзо.

С. Книга Е.Тарле о Наполеоне // 1936. 30 апр. № 5516.

Хроника иностранной литературы // 1936. 30 апр. № 5516.

И. «Судьба и случай» // 1936. 30 апр. № 5516.

В. фон Шольц. Судьба и случай.

Гофман М. Ответ на статью Вл. Ходасевича // 1936. 30 апр. № 5516.
По поводу ст. Вл. Ходасевича в «Возрождении» (1936. 2 апр.).

Бенуа Александр. Художественные письма. Китайская выставка в Гобленах // 1936. 2 мая. № 5518.

Сазонова Ю. Тропинка бедствий // 1936. 2 мая. № 5518.

Луиджи Пиранделло.

Адамович Г. Русский драматический театр. «Чудак» Афиногенова // 1936. 2 мая. № 5518.

Малянтович Вс. Художественные заметки. Выставка Ланского // 1936. 2 мая. № 5518.

Н.Н. «Свадебка» Стравинского в Америке // 1936. 3 мая. № 5519.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Ходячие словечки // 1936. 4 мая. № 5520; 11 мая. № 5527; 1 июня. № 5548.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Портреты чекистов // 1936. 7 мая. № 5523.

Гуль Р. Дзержинский. Париж, 1936.

Адамович Г. «Человек 1936 года в советской России // 1936. 7 мая. № 5523.

О книге Е. Извольской.

Волконский Сергей, кн. Английская книга о русской фонетике // 1936. 7 мая. № 5523.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 7 мая. № 5523.

М. Газета Александра Дюма // 1936. 7 мая. № 5523.

Хроника иностранной литературы // 1936. 7 мая. № 5523.

Сазонова Ю. Театральные заметки. В Комеди-Франсэз // 1936. 8 мая. № 5524.

Бенуа Александр. Художественные письма. Мариинский театр // 1936. 9 мая. № 5525.

75-летие Рабиндраната Тагора // 1936. 9 мая. № 5525.

-ь. Освальд Шпенглер // 1936. 10 мая. № 5526.

Сазонова Ю. Театральные причуды // 1936. 12 мая. № 5528.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Красный Архив» № 75.

Адамович Г. Чайковский // 1936. 14 мая. № 5530.
О книге Н. Берберовой.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Россия и Англия в 1915 году. Документы русского министерства иностранных дел // 1935. 14 мая. № 5530.

Вейдле В. Альфред-Эдуард Гоусмэн // 1936. 14 мая. № 5530.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] «Семилепестковый лотос» // 1936. 14 мая. № 5530.
О книге Л.В. Гойера.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 14 мая. № 5530.

С. Анри Робер – писатель // 1936. 14 мая. № 5530.

Хроника иностранной литературы // 1936. 14 мая. № 5530.

Выступление И.А. Бунина в Польше не состоится // 1936. 15 мая. № 5531.

Выставка Репина // 1936. 16 мая. № 5532.

Бенуа Александр. Художественные письма. «Павильон Армиды» // 1936. 16 мая. № 5532.

Сазонова Ю. Театральные заметки. Балеты Войцеховского в театре Де Пари // 1936. 16 мая. № 5532.

Малянтович Вс. «Весенний Салон» // 1936. 17 мая. № 5533.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Ошибки начинающих // 1936. 18 мая. № 5534; 8 июня. № 5554.

Сазонова Ю. Автобиография Эль Дженнингса // 1936. 18 мая. № 5534.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Первое представление «Ревизора» // 1936. 19 мая. № 5535.

Г.А. [Адамович Г.В.] Русский драматический театр. «Горький цвет» Ал. Толстого // 1936. 19 мая. № 5535.

Демидов И. Навет на русское православие // 1936. 21 мая. № 5537.

Адамович Г. «Ошибки начинающих» // 1936. 21 мая. № 5537.
По поводу ст. М.А. Осоргина (ПН. № 5534).

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Разбитые крылья» // 1936. 21 мая. № 5537.
Матвеев А. Разбитые крылья. Очерки из жизни русских летчиков. Берлин, 1936.

С. Роман А.Н. Толстого о Петре I // 1936. 21 мая. № 5537.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Роман Ольги Форш // 1936. 21 мая. № 5537.
Форш О. Казанская помещица. Москва, 1936.

Хроника иностранной литературы // 1936. 21 мая. № 5537.

Адамович Г. Кузмин // 1936. 22 мая. № 5538.

Сазонова Ю. Театральные заметки. Питоевы // 1936. 22 мая. № 5538.

Бенуа Александр. Альберт Бенуа // 1936. 23 мая. № 5539; 30 мая. № 5546.

Сазонова Ю. Преображение Бодлера // 1936. 23 мая. № 5539.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Переводчики и перевозчики // 1936. 25 мая. № 5541.

Даманская А. Домик Лопе де Вега // 1936. 25 мая. № 5541.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Наполеоновские санкции // 1936. 26 мая. № 5542.

Тарле Е. Наполеон. Москва, 1936.

Адамович Г. По поводу «Пещеры» // 1936. 28 мая. № 5544.
М.А. Алданов. «Пещера».

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Новое о Гоголе // 1936. 28 мая. № 5544.

Вейдле В. «Полночь» Грина // 1936. 28 мая. № 5544.
Green Julien. Minuit.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 28 мая. № 5544.

Н.К-г. [Кнорринг Н.Н.] Новая книга о Чайковском // 1936. 28 мая. № 5544.

Будяковский А. Чайковский. Симфоническая музыка. Ленинград, 1935.

Хроника иностранной литературы // 1936. 28 мая. № 5544.

Бенуа Александр. Анри Матисс // 1936. 29 мая. № 5545.

Сазонова Ю. Одиночество // 1935. 30 мая. № 5546.

Поляков-Литовцев С. Литература и жизнь // 1936. 2 июня. № 5549.

О памятнике Гоголю // 1936. 2 июля. № 5549.

Реставрация квартиры Пушкина // 1936. 2 июня. № 5549.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Как дипломаты устраивали восстания. Новые документы о русской политике в Болгарии // 1936. 2 июня. № 5549.

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] Театральные заметки. Ревю Рип в театре Нувотэ // 1936. 2 июня. № 5549.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Гронский Н.П. Стихи и поэмы. Париж, 1936. Яновский Юрий. Всадники. Москва, 1935 // 1936. 4 июня. № 5551.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Род Радищева // 1936. 4 июня. № 5551.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Внешняя политика сов. России. Новое издание книги П.Н. Милюкова // 1936. 4 июня. № 5551.
Milioukov P. La Politique Extérieure des Soviets.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 4 июня. № 5551.

М. Галлейран // 1936. 4 июня. № 5551.

Русские в Польше. Протест А.Слонимского против недопущения лекций И.Бунина // 1936. 4 июня. № 5551.

Хроника иностранной литературы // 1936. 4 июня. № 5551.

Сазонова Ю. Балеты Иосса // 1936. 4 июня. № 5551.

День русской культуры. Большой концерт в зале Плейель // 1936. 7 июня. № 5553; 9 июня. № 5555; 11 июня. № 5557; 13 июня. № 5559.

Сазонова Ю. Новые балеты Иосса // 1936. 7 июня. № 5553.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Мать Екатерины Великой // 1936. 9 июня. № 5555.

Вейдле В. Из итальянской литературы. Альберто Моравиа // 1936. 11 июня. № 5557.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Годунов и Лжедмитрий в западной драме // 1936. 11 июня. № 5557.

С. Новое о Лермонтове. Записки неизвестного гусара // 1936. 11 июня. № 5557.

Неопубликованные стихи Пушкина // 1936. 11 июня. № 5557.
«Известия», 6 июня.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 11 июня. № 5557.

Хроника иностранной литературы // 1936. 11 июня. № 5557.

Бенуа Александр. Художественные письма. Панорамные бои // 1936. 13 июня. № 5559.

Сазонова Ю. «Свое» и «чужое» // 1936. 13 июня. № 5559.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Мужичок из «Анны Карениной» // 1936. 15 июня. № 5561.

Поляков-Литовцев С. Орфография // 1936. 16 июня. № 5562.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Химик-композитор. Письма А.П. Бородина // 1936. 16 июня. № 5562.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Марсельеза» и ее автор. К столетию смерти Руже де Лилия // 1936. 18 июня. № 5564.

Вейдле В. Роман Роберта Спейта // 1936. 18 июня. № 5564.

Н.Ст. Литература в СССР // 1936. 18 июня. № 5564.

Д.Н. «Наше Слово» № 6 // 1936. 18 июня. № 5564.

Хроника иностранной литературы // 1936. 18 июня. № 5564.

С. Реликвии передового журнала // 1936. 18 июня. № 5564.
«La revue blanche».

Максим Горький // 1936. 19 июня. № 5565.

Малянтович Вс. Салон Тюильри // 1936. 19 июня. № 5565.

Даманская А. Традиции и сдвиги // 1936. 20 июня. № 5566.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Дон Жуан или Одиночество» в театре «Эвр» // 1936. 20 июня. № 5566.

Берберова Н. Три года с Горьким // 1936. 21 июня. № 5567;
24 июня. № 5570; 28 июня. № 5574.

Сазонова Ю. Аржантина и Эскудэро в «Опера». «Колдовская любовь» де Фалла // 1936. 21 июня. № 5567.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Поправка к повести И.П.Белкина // 1936. 22 июня. № 5568.

Поляков-Литовцев С. Юбилей символизма // 1936. 23 июня. № 5569.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Глеб Успенский в Париже // 1936. 23 июня. № 5569.

Вейдле В. Честертон // 1936. 25 июня. № 5571.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] На темы о Гоголе // 1936. 25 июня. № 5571.

Даманская А. Горький и «Всемирная литература» // 1936. 25 июня. № 5571.

Хроника иностранной литературы // 1936. 25 июня. № 5571.

Н.Ст. Литература в СССР // 1936. 25 июня. № 5571.

С. 200 переплетов // 1936. 25 июня. № 5571.

Кускова Ек. На рубеже двух эпох. (Памяти А.М. Горького) // 1936. 26 июня. № 5572.

Малянтович Вс. Выставка В. Андрусова // 1936. 26 июня. № 5572.

Сазонова Ю. Родэн // 1936. 27 июня. № 5573.
О книге Жюдит Кладель.

Поляков-Литовцев С. Трагикомедия // 1936. 30 июня. № 5576.
О Ф.И. Шаляпине.

П.В. В Российском музыкальном об-ве. Вечер трех сонат. Концерт Генри Шеринга // 1936. 30 июня. № 5576.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Продолжение «Призрака» // 1936. 1 июля. № 5577.

О продолжении «Отрывка из начатой повести» М.Ю. Лермонтова.

Н.Б. Выставка символизма // 1936. 2 июля. № 5578.

Зеелер Владимир. Памяти О.А. Шмелёвой // 1936. 2 июля. № 5578.

Н.Ст. Литература в СССР // 1936. 2 июля. № 5578.

Хроника иностранной литературы // 1936. 2 июля. № 5578.

Сазонова Ю. «Раненый дракон» // 1936. 2 июля. № 5578.
Об очерках Франсиса де Круассе.

Бенуа Александр. Художественные письма. «Выставка Гро» // 1936. 4 июля. № 5580.

Осоргин Мих [Ильин М.А.] Смерть Лукьяныча // 1936. 6 июля. № 5582.

О рассказе И.С. Тургенева «Три встречи».

Адамович Г. «Круг» // 1936. 9 июля. № 5585.

Вейдле В. «Германские нашествия» // 1936. 9 июля. № 5585.
О книге Фердинанда Лота. Германские нашествия.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 9 июля. № 5585.

Хроника иностранной литературы // 1936. 9 июля. № 5585.

К.П. Н.Ф. Монахов // 1936. 9 июля. № 5585.

Федор Шаляпин об А.М. Горьком // 1936. 10 июля. № 5586.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Без третьего». В театре «Эвр» // 1936. 10 июля. № 5586.

Галамян И. Музыкальные заметки. Концерт Пинны Зальцман // 1936. 12 июля. № 5588.

Сазонова Ю. Театральные заметки. На Монмартре у «Двух ослов» // 1936. 12 июля. № 5588.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Русский свидетель революции 1848 г. // 1936. 14 июля. № 5590.

П.В. Анненков.

Адамович Г. Пушкин и его жена // 1936. 16 июля. № 5592.

С. Письма И.А. Бунина к М. Горькому // 1936. 16 июля. № 5592.

Хроника иностранной литературы // 1936. 16 июля. № 5592.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 16 июля. № 5592.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Летопись творчества Толстого // 1936. 16 июля. № 5592.

Сазонова Ю. Флоренция эпохи Медичи // 1936. 18 июля. № 5594.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Панталеоне Чиппатола из Варезе // 1936. 20 июля. № 5596.

О повести И.С. Тургенева «Вешние воды».

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] Смерть Аржантины // 1936. 21 июля. № 5597.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Конец Софьи Андреевны // 1936. 21 июля. № 5597.

Адамович Г. «Белеет парус одинокий» // 1936. 23 июля. № 5599.
О повести В. Катаева.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Общественный порядок» // 1936. 23 июля. № 5599.

О книге Рамона Х. Сендера.

История «Братьев-разбойников» // 1936. 23 июля. № 5599.

Е.А. О двух стихотворениях М.И.Козлова // 1936. 23 июля. № 5599.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 23 июля. № 5599.

Хроника иностранной литературы // 1936. 23 июля. № 5599.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Письма Горького к Чехову // 1936. 23 июля. № 5599.

Муромцева В. Умное сердце // 1936. 24 июля. № 5600.
Об О.А. Шмелёвой.

В консерватории Р.М.О.З. // 1936. 24 июля. № 5600.

Грузенберг О. О Максиме Горьком // 1936. 25 июля. № 5601;
27 июля. № 5603.

Ремизов А. Слепец // 1936. 26 июля. № 5602.

Сазонова Ю. Новый человек в советской России // 1936. 26 июля.
№ 5602.
Izwolsky Hélène. L'homme 1936 en Russie soviétique.

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] «Егор Булычев» в театре Мютюалитэ // 1936.
26 июля. № 5602.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Заговор генерала Мале // 1936.
28 июля. № 5604.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Академия «трех знатнейших художеств» // 1936. 30 июля. № 5606.

Адамович Г. «Современные Записки». Книга 61. Часть литературная // 1936. 30 июля. № 5606.

Н.К-г. [Кнорринг Н.Н.] Великий отход // 1936. 30 июля. № 5606.
Серебренников И.И. Великий отход. Харбин, 1936.

Новая книга проф. Н.О. Лосского // 1936. 30 июля. № 5606.
«Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция».

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 30 июля. № 5606.

Аванс Арагона // 1936. 30 июля. № 5606.

Новые парадоксы Шоу // 1936. 30 июля. № 5606.

Хроника иностранной литературы // 1936. 30 июля. № 5606.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] О писательском ремесле // 1936. 3 авг. № 5610; 17 авг. № 5624.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Последний дневник С.А. Толстой // 1936. 4 авг. № 5611.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Пушкинский временщик // 1936. 6 авг. № 5613.

Адамович Г. «Оттуда» // 1936. 6 авг. № 5613.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Роман о Паганини // 1936. 6 авг. № 5613.
Виноградов А. Осуждение Паганини.

В.И. Философия случая // 1936. 6 авг. № 5613.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 6 авг. № 5613.

А.Ш. Краснокожие писатели // 1936. 6 авг. № 5613.

Хроника иностранной литературы // 1936. 6 авг. № 5613.

Потомки Пушкина (письмо в редакцию) // 1936. 9 авг. № 5616.

Сазонова Ю. Французская мистика России // 1936. 9 авг. № 5616.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] О «душевной опустошенности» // 1936. 10 авг. № 5617.

От комитета И.Е. Репина // 1936. 10 авг. № 5617.

Даманская А. Любовь и эскуриал // 1936. 10 авг. № 5617.
Фабр-Люс Альфред. Любовь и эскуриал.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Аристотель Фиораванти // 1936. 11 авг. № 5618.

Адамович Г. «Смерть в рассрочку» (новый роман Селина) // 1936. 13 авг. № 5620.

С. Новый том полного Лермонтова // 1936. 13 авг. № 5620.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 13 авг. № 5620.

А.С. Книга о советском браке // 1936. 13 авг. № 5620.

Доливо Г. О браке в советском праве.

Хроника иностранной литературы // 1936. 13 авг. № 5620.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Жизнь актера Монахова // 1936. 13 авг. № 5620.

Монахов Н.Ф. Повесть о жизни актера. Ленинград, 1936.

Сазонова Ю. В театре Палэ-Руайяль // 1936. 14 авг. № 5621.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Вокруг «Исповеди» Бакунина // 1936. 18 авг. № 5625.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] А.Н. Афанасьев и его сборники сказок // 1936. 20 авг. № 5627.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Архив С.С. Фролова. По поводу «Тени Фон-Визина» // 1936. 20 авг. № 5627.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 20 авг. № 5627.

Н. Доисторические колумбы // 1936. 20 авг. № 5627.

Адамович Г. Литературные заметки. «Трагедия Любаши». Писатели и молодежь // 1936. 20 авг. № 5627.

Ф. Гладков.

Даманская А. Европа // 1936. 20 авг. № 5627.
Briffault Robert. Europe.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Новое о Мусоргском // 1936. 20 авг.
№ 5627.

Сазонова Ю. Народный театр // 1936. 22 авг. № 5629.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Княгиня Трубецкая в Сибири // 1936.
25 авг. № 5632.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Последний роман Достоевского //
1936. 27 авг. № 5634.

Адамович Г. Через пятнадцать лет // 1936. 27 авг. № 5634.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Жизнь Агриппины Коревановой // 1936.
27 авг. № 5634.
Кореванова А. Моя жизнь.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 27 авг. № 5634.

Хроника иностранной литературы // 1936. 27 авг. № 5634.

Н.К-г. [Кнорринг Н.Н.] Роман о китайской матери // 1936. 27 авг.
№ 5634.
Пэрл Бак.

Бурцев Вл. Предатели и провокаторы, «освещавшие» Пушкина //
1936. 27 авг. № 5634; 29 авг. № 5636.

Из переписки А.П. Чехова и О.Л. Книппер // 1936. 27 авг. № 5634.

Кускова Е. Записи // 1936. 28 авг. № 5635.
М. Горький.

Стравинский о кинематографе // 1936. 28 авг. № 5635.

Сазонова Ю. Путешествие на Восток // 1936. 29 авг. № 5636.
Жан Кокто. Путешествие вокруг света в восемьдесят дней.

Зилов Лев. Из рассказов о Толстом // 1936. 30 авг. № 5637.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Опероманы // 1936. 31 авг. № 5638.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Актер, который заикался. Книга о И.И. Певцове // 1936. 1 сент. № 5639.

Илларион Николаевич Певцов 1879–1934. Изд. гос. академического театра драмы. Ленинград, 1935.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Батеньков и Сперанский // 1936. 3 сент. № 5641.

Адамович Г. Точки над і // 1936. 3 сент. № 5641.

Ф. Гладков. «Трагедия Любаши».

Р.С. Алеша Карамазов и Алексей Храповицкий // 1936. 3 сент. № 5641.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 3 сент. № 5641.

Письма М.Н. Ермоловой // 1936. 3 сент. № 5641.

-ъ. Новые работы о французской революции // 1936. 3 сент. № 5641.

Хроника иностранной литературы // 1936. 3 сент. № 5641.

Вейдле В. Романтизм и судьба искусства // 1936. 3 сент. № 5641.

Сазонова Ю. Смех // 1936. 5 сент. № 5643.

Адамович Г. «Наши знакомые» // 1936. 10 сент. № 5648.

Вейдле В. «Похвала праздности» // 1936. 10 сент. № 5648.
Б. Рессель.

Хроника иностранной литературы // 1936. 10 сент. № 5648.

Домик Чехова // 1936. 10 сент. № 5648.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 10 сент. № 5648.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] «Капитан Федотов» // 1936. 10 сент. № 5648.

Шкловский В. Капитан Федотов.

Волконский Сергей, кн. Дардингтон // 1936. 12 сент. № 5650.

Адамович Г. Сумерки Достоевского // 1936. 17 сент. № 5655.

Вейдле В. «История России» Н.П. Оттокара // 1936. 17 сент. № 5655.

Хроника иностранной литературы // 1936. 17 сент. № 5655.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 17 сент. № 5655.

А.Ш. «Синие кирасиры» // 1936. 17 сент. № 5655.

Галич Юрий. Синие кирасиры.

Н.К-г. [Кнорринг Н.Н.] Легенда о Граде Китеже // 1936. 17 сент. № 5655.

Скончался Вас. Ив. Немирович-Данченко // 1936. 19 сент. № 5657.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Неизданные рассказы Санчо Пансы // 1936. 21 сент. № 5659.

Адамович Г. Немота // 1936. 24 сент. № 5662.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Письмо Грановского к Герцену // 1936. 24 сент. № 5662.

Хроника иностранной литературы // 1936. 24 сент. № 5662.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 24 сент. № 5662.

Литовцев С. Вас. Ив. Немирович-Данченко // 1936. 24 сент. № 5662.

Вейдле В. Памяти Эрмитажа // 1936. 25 сент. № 5663.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Четыре года жизни Толстого. Новый том дневников // 1936. 29 сент. № 5667.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Новые материалы о Достоевском // 1936. 1 окт. № 5669.

Адамович Г. Частушки // 1936. 1 окт. № 5669.

-чь. Письма В.Г. Короленко из ссылки // 1936. 1 окт. № 5669.

Хроника иностранной литературы // 1936. 1 окт. № 5669.

Вейдле В. Английская книга о сов. литературе // 1936. 1 окт. № 5669.

Struve Gleb. Soviet Russian Literature.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 1 окт. № 5669.

Сазонова Ю. Современный дон-жуанизм // 1936. 3 окт. № 5671.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Петербург 1830-го года. Письма князя П.А. Вяземского // 1936. 6 окт. № 5674.

Милюков П.Н. А. Герцен (13/XII, 1844 – 13/VIII, 1936) // 1936. 8 окт. № 5676; 9 окт. № 5677.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Из литературного прошлого // 1936. 8 окт. № 5676.

Вейдле В. Толстой в Англии // 1936. 8 окт. № 5676.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 8 окт. № 5676.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Присоединение Украины к Москве // 1936. 8 окт. № 5676.

Одинец Д.М. Присоединение Украины к Московскому государству. Париж, 1936.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Анекдоты // 1936. 8 окт. № 5676.

Зеелер Владимир. О Репине (ко дню смерти его) // 1936. 10 окт. № 5678.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Фушэ и Робеспьер // 1936. 13 окт. № 5681.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Апогей «Современника» // 1936. 15 окт. № 5683.

Адамович Г. «Валаам» // 1936. 15 окт. № 5683.
Б.К. Зайцев.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Десять лет под землей // 1936. 15 окт. № 5683.

Casteret Norbert. Dix ans sous terre. Campagne d'un expeorateur solitaire.

Хроника иностранной литературы // 1936. 15 окт. № 5683.

Литература в СССР // 1936. 15 окт. № 5683.

А.Ш. О чем пишут читатели «Таймс» // 1936. 15 окт. № 5683.

Бенуа Александр. Художественные письма. «Опоздавшее» // 1936. 17 окт. № 5685.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Мадам Бовари» в театре Монпарнас-Бати // 1936. 18 окт. № 5686.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Два университета. Студенческие воспоминания В. Вересаева // 1936. 20 окт. № 5688.

Адамович Г. Литературные заметки. «Пушкин», трагедия Андрея Глобы («Красная Звезда», № 8). Доклад Мейерхольда («Звезда», № 3) // 1936. 22 окт. № 5690.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Как готовился французский союз? // 1936. 22 окт. № 5690.

Вейдле В. Эжен Марсан // 1936. 22 окт. № 5690.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 22 окт. № 5690.

-ъ. «В лесах» // 1936. 22 окт. № 5690.

Мельников П.И. (А. Печерский). В лесах.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Искусство детей // 1936. 22 окт. № 5690.

Хроника иностранной литературы // 1936. 22 окт. № 5690.

Бенуа Александр. Художественные письма. «Выставка акварелей» // 1936. 24 окт. № 5692.

Сазонова Ю. Искусство быть старым // 1936. 24 окт. № 5692.
В. Нижинский.

С.В. Рахманинов // 1936. 24 окт. № 5692.

Волконский Сергей, кн. «Месяц в деревне на английской сцене // 1936. 24 окт. № 5692.

И.А. Бунин в Праге // 1936. 24 окт. № 5692.

Малянтович Вс. Художественные заметки // 1936. 24 окт. № 5692.

Адамович Г. Дорога на океан. Новый роман Леонова // 1936. 29 окт. № 5697.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Бакунин в Париже // 1936. 29 окт. № 5697.

Лифарь Сергей. О гербовой печати Пушкина // 1936. 29 окт. № 5697.

Вейдле В. Семинариум КондаковIANUM // 1936. 29 окт. № 5697.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Книги о льдах // 1936. 29 окт. № 5697.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 29 окт. № 5697.

Хроника иностранной литературы // 1936. 29 окт. № 5697.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Анжелика» в театре Матюрэн // 1936. 30 окт. № 5698.

Бенуа Александр. Художественные письма. Большой театр // 1936. 31 окт. № 5699; 7 нояб. № 5706.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Как чувствует актер на сцене // 1936. 3 нояб. № 5702.

Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера. Этюд по психологии творчества. ГИХЛ. Москва, 1936.

Адамович Г. Эд. Багрицкий и советская поэзия // 1936. 5 нояб. № 5704; 12 нояб. № 5711.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Толстой – приходской учитель // 1936. 5 нояб. № 5704.

Хроника иностранной литературы // 1936. 5 нояб. № 5704.

С. Карманный Жуковский // 1936. 5 нояб. № 5704.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 5 нояб. № 5704.

Вейдле В. Жак де Лакретель // 1936. 5 нояб. № 5704.

Малянтович Вc. Осенний Салон // 1936. 8 нояб. № 5707.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Женщина, которую подменили. Мария-Стелла – Баронесса Унгерн-Штернберг // 1936. 10 нояб. № 5709.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Конец Муравьева // 1936. 12 нояб. № 5711.

Вейдле В. Доисторическая Индия // 1936. 12 нояб. № 5711.
Maskay Ernest. La civilisation de l'Indus.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 12 нояб. № 5711.

И. Джек Лондон // 1936. 12 нояб. № 5711.

Вакар Н. Подкарпатская Русь // 1936. 12 нояб. № 5711.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Античные теории языка // 1936. 12 нояб. № 5711.

Хроника иностранной литературы // 1936. 12 нояб. № 5711.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка наивностей // 1936. 14 нояб. № 5713.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Обломки революционного крушения // 1936. 17 нояб. № 5716.

Lenotre G. Sous le bonnet rouge. Croquis révolutionnaires.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Книги на пергаменте // 1936. 19 нояб. № 5718.

Адамович Г. «Возвращение из СССР» – Андрэ Жида // 1936. 19 нояб. № 5718; 26 нояб. № 5725.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Горький – учитель // 1936. 19 нояб. № 5718.

Хроника иностранной литературы // 1936. 19 нояб. № 5718.

С. Дуэль и смерть Пушкина. Новое издание книги П.Е. Щеголева // 1936. 19 нояб. № 5718.

Щеголев П.Е. Дуэль и смерть Пушкина. Москва, 1936.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 19 нояб. № 5718.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка Бери // 1936. 21 нояб. № 5720.

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] Театральные заметки. «Наполеон» в театре Порт Сэн-Мартэн // 1936. 21 нояб. № 5720.

Бенуа Александр. По выставкам // 1936. 22 нояб. № 5721.

М.О. [Ильин М.А.] Сатира П.Я. Чаадаева // 1936. 22 нояб. № 5721.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Обломов на фрегате «Паллада». Путевые письма Гончарова // 1936. 24 нояб. № 5723.

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] Музыкальные заметки. Концерт Сеговии // 1936. 24 нояб. № 5723.

Поляков-Литовцев С. Новый Нобелевский лауреат О-Ниль // 1936. 25 нояб. № 5724.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Гражданская смерть Достоевского // 1936. 26 нояб. № 5725.

Вейдле В. Рафаэль // 1936. 26 нояб. № 5725.
О книге Фреда Беранса.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 26 нояб. № 5725.

Мих. Ос [Ильин М.А.] На дне пропастей // 1936. 26 нояб. № 5725.
О книге Норберта Кастре.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Французская книга по истории Москвы // 1936. 26 нояб. № 5725.

О книге М. Першерона.

Хроника иностранной литературы // 1936. 26 нояб. № 5725.

Письмо И.А. Бунина // 1936. 27 нояб. № 5726.

Малянтович Вс. Художественные заметки. Выставка Адриена Оли // 1936. 27 нояб. № 5726.

Бенуа Александр. Художественные письма. Браз // 1936. 28 нояб. № 5727.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Поль Джонс – американский корсар и русский адмирал // 1936. 1 дек. № 5730.

Thomson Valentine. Le corsaire chez l'impératrice.

Адамович Г. «Роман с кокаином» // 1936. 3 дек. № 5732.

М. Агеев.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Красный Архив» № 78. Русские на Сандвичевых островах. Авантюра доктора Шеффера. Король Томари – подданный императора Александра I. Усадьба начала XIX в. – «парадиз» кр. Художника // 1936. 3 дек. № 5732.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] Язык литературы // 1936. 3 дек. № 5732.

Хроника иностранной литературы // 1936. 3 дек. № 5732.

С. Русские писатели во французских переводах // 1936. 3 дек. № 5732.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Япония // 1936. 3 дек. № 5732.

Коровин Е.А. проф. Япония и международное право. Москва, 1936.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 3 дек. № 5732.

Бенуа Александр. Художественные письма. «От императорского Эрмитажа к блошиному рынку» // 1936. 5 дек. № 5734.

О книге А. Трофимова.

Малянтович В. Художественные заметки. Две выставки // 1936. 5 дек. № 5734.

Потомок Пушкина // 1936. 6 дек. № 5735.

Мерич Арсений [Даманская А.] Путь художницы // 1936. 7 дек. № 5736.

О книге Остроумовой-Лебедевой «Автобиографические записки».

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Песни, не помнящие родства // 1936. 8 дек. № 5737.

Вельмин А. Шаляпин в Варшаве (от нашего корреспондента) // 1936. 8 дек. № 5737.

Литературные премии // 1936. 9 дек. № 5738.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Письма С.А. Толстой к мужу // 1936. 10 дек. № 5739; 17 дек. № 5746.

Адамович Г. «Современные Записки», № 62. Часть литературная // 1936. 10 дек. № 5739.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Этландия» // 1936. 10 дек. № 5739.

О книге Эрика Ингобора.

Литература в СССР // 1936. 10 дек. № 5739.

Вейдле В. «Дневник» Андре Жида // 1936. 10 дек. № 5739.

Премия Гонкуров // 1936. 10 дек. № 5739.

Хроника иностранной литературы // 1936. 10 дек. № 5739.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка Рубенса // 1936. 12 дек. № 5741; 19 дек. № 5748; 26 дек. № 5755.

Сазонова Ю. Кинематографическое свидетельство // 1936. 12 дек. № 5741.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Был ли убийцей автор «Свадьбы Кречинского». Книга в защиту А.В.Сухова-Кобылина // 1936. 15 дек. № 5744.

Гроссман Виктор. Дело Сухова-Кобылина. Москва, 1936.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Корсак В. Шарманка. Роман. Стихи: Э. Чегринцева. Посещения. М.Горлин. Путешествия. Е. Базилевская. Домик у леса // 1936. 17 дек. № 5746.

Вейдле В. Луиджи Пиранделло // 1936. 17 дек. № 5746.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 17 дек. № 5746.

Р.С. [Калишевич] «Под сенью кулис» // 1936. 17 дек. № 5746.
Плещеев А.А. Под сенью кулис. Париж, 1936.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Книга о советской литературе // 1936. 17 дек. № 5746.

Сб. статей «О советской литературе». Гослитиздат.

Хроника иностранной литературы // 1936. 17 дек. № 5746.

Сазонова Ю. На темы любви // 1936. 19 дек. № 5748.

Поляков-Литовцев С. Признаки культуры // 1936. 22 дек. № 5751.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Старость княгини Е.И. Трубецкой // 1936. 22 дек. № 5751.

Сазонова Ю. «Прогулка по Риму». Новый балет Лифаря // 1936. 22 дек. № 5751.

К.П. Русский театр. Сборный спектакль // 1936. 22 дек. № 5751.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] В двух веках // 1936. 24 дек. № 5753.

Адамович Г. Литературные заметки. Собрание в «Новом мире». Повод к дуэли Пушкина. Пушкин и Маяковский // 1936. 24 дек. № 5753.

К. П. Юбилей «Ревизора» (столетие первой сценической постановки) // 1936. 24 дек. № 5753.

Литература в СССР // 1936. 24 дек. № 5753.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Детские книги // 1936. 24 дек. № 5753.

Хроника иностранной литературы // 1936. 24 дек. № 5753.

Горький о Толстом // 1936. 26 дек. № 5755.
«Правда», 18 дек.

Николай Островский // 1936. 27 дек. № 5756.
«За индустриализацию», 23 дек.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Выставка Корнеля в Национальной библиотеке // 1936. 27 дек. № 5756.

Сазонова Ю. Русский театр // 1936. 28 дек. № 5757.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Южин-Сумбатов // 1936. 29 дек. № 5758.

Адамович Г. Ибсен и Элеонора Дузэ // 1936. 31 дек. № 5760.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Лики Владимира Соловьева // 1936. 31 дек. № 5760.

Мочульский К. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Париж, 1936.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Пушкин в Михайловском // 1936. 31 дек. № 5760.

Хроника иностранной литературы // 1936. 31 дек. № 5760.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Дневник А.А. Олениной // 1936. 31 дек. № 5760.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 31 дек. № 5760.

Малянтович Вс. Художественные заметки. Художницы // 1936. 31 дек. № 5760.

1937

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка Рубенса // 1937. 2 янв. № 5762.

Грабарь о выставке Сурикова // 1937. 2 янв. № 5762.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Четыре репинских Пушкина // 1937. 5 янв. № 5765.

Адамович Г. Страдания ума // 1937. 7 янв. № 5767.

С. Письма А. Блока к Е.П. Иванову // 1937. 7 янв. № 5767.

Н. Бриан и Пуанкаре // 1937. 7 янв. № 5767.

Хроника иностранной литературы // 1937. 7 янв. № 5767.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1936. 7 янв. № 5767.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Новые материалы о Пушкине // 1937. 7 янв. № 5767.

Бенуа Александр. Художественные письма. Гогэн // 1937. 9 янв. № 5769.

Сазонова Ю. Мысли о цирке (По поводу спектаклей Грока) // 1937. 9 янв. № 5769.

Сазонова Ю. Грок в цирке Медрано // 1937. 10 янв. № 5770.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Гончаровы. Предки и родные жены Пушкина // 1937. 12 янв. № 5772.

Адамович Г. «Mea culpa» // 1937. 14 янв. № 5774.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Победоносцев – цензор // 1937. 14 янв. № 5774.

Вейдле В. Воспоминания европейца // 1937. 14 янв. № 5774.
Kessler Harry. Souvenirs d'un européen.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Избранное» Веры Инбер // 1937. 14 янв. № 5774.

Н. Кнорринг. Академик М.К. Любавский // 1937. 14 янв. № 5774.

Хроника иностранной литературы // 1937. 14 янв. № 5774.

Что пишут о Пушкине // 1937. 14 янв. № 5774.

Шлёцер Б. «Агония искусства» // 1937. 15 янв. № 5775.
О книге В. Вейдле.

Пушкин в Яропольце // 1937. 15 янв. № 5775.
«Веч. Москва», 9 янв.

Сазонова Ю. Театральные заметки. В театре «Мадлэн» // 1937. 15 янв. № 5775.

Бенуа Адександр. Художественные письма. Выставки у Розанбера // 1937. 16 янв. № 5776.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1937. 16 янв. № 5776.

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] Театральные заметки. Новая пьеса Стёва Пассера // 1937. 16 янв. № 5776.

Улица имени Пушкина в Париже. Статья Андрэ Пьера // 1937. 19 янв. № 5779.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Немецкая оккупация Украины. Незданные германские и австрийские документы // 1937. 19 янв. № 5779.

К.П. Театральные заметки. «Эмигрант Бунчук» // 1937. 19 янв. № 5779.
О пьесе Хомицкого.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Вокруг Пушкина. Легенда о «Пушкине-Хохлове» и как она создавалась. «Дело о саранче». Разговор и знакомство с англичанином // 1937. 21 янв. № 5781.

Адамович Г. Классовый враг (по поводу романа Ник. Вирта «Одиночество») // 1937. 21 янв. № 5781.

Голландские документы о Пушкине // 1937. 21 янв. № 5781.

С. «Тайны царского двора» и Достоевский // 1937. 21 янв. № 5781.

Хроника иностранной литературы // 1937. 21 янв. № 5781.

Германская поддержка большевиков (показания начальника контрразведки) // 1937. 21 янв. № 5781.

О книге Б. Никитина «Роковые годы. (Новые показания участника)».

Брайкевич М. «Щелкунчик» (Письмо из Лондона) // 1937. 22 янв. № 5782.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка Блэка и Тернера // 1937. 23 янв. № 5783; 6 февр. № 5797.

Сазонова Ю. «Мещанин во дворянстве» // 1937. 23 янв. № 5783.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Гетман Скоропадский и немцы // 1937. 26 янв. № 5786.

Б.З. Фестиваль русской музыки // 1937. 26 янв. № 5786.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Французский сборник в честь Пушкина // 1937. 28 янв. № 5788.

Адамович Г. Лирический беспорядок // 1937. 28 янв. № 5788.

Н.П.В. [Вакар Н.П.] Франция – Пушкину. Торжественное чествование в Сорбонне // 1937. 28 янв. № 5788.

Алданов М. [Ландау М.А.] Вечера «Современных Записок» // 1937. 28 янв. № 5788.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 28 янв. № 5788.

Хроника иностранной литературы // 1937. 28 янв. № 5788.

Адамович Г. «Дубровский» // 1937. 29 янв. № 5789.
О фильме по повести Пушкина.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1937. 29 янв. № 5789.

Сазонова Ю. «Фильтр» // 1937. 30 янв. № 5790.
О французской культуре.

Шлёцер Б. Концерт Макановицкого // 1937. 30 янв. № 5790.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Как писалось «Накануне» // 1937. 4 февр. № 5795.

Адамович Г. Литературные заметки. Надсон. «Delivrance» Луизы Витсс // 1937. 4 февр. № 5795.

Н. «Белая Чума» // 1937. 4 февр. № 5795.

П.М. Пушкинский номер «Иллюстрированной России» // 1937. 4 февр. № 5795.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Женские портреты // 1937. 4 февр. № 5795.

Хроника иностранной литературы // 1937. 4 февр. № 5795.

Сазонова Ю. Французский театр // 1937. 7 февр. № 5798.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1937. 7 февр. № 5798.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Люди старой Москвы. Из воспоминаний В.А.Маклакова // 1937. 9 февр. № 5800.

Поляков-Литовцев С. В пушкинские дни // 1937. 9 февр. № 5800.

Воскрешенный Пушкин // 1937. 10 февр. № 5801.

Милюков П. От бунта к прощению // 1937. 10 февр. № 5801;
11 февр. № 5802.
А.С. Пушкин.

Ремизов А. Дар Пушкина // 1937. 10 февр. № 5801.

Адамович Г. Пушкин // 1937. 10 февр. № 5801.

Рапчинский Б. Голландские документы о Геккерене и Дантесе // 1937. 10 февр. № 5801.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Последние дни Пушкина // 1937. 10 февр. № 5801.

Алданов М. [Ландау М.А.] Французская карьера Дантеса // 1937. 10 февр. № 5801.

Семенченков А. Пушкин и казаки // 1937. 10 февр. № 5801.

Осоргин М. [Ильин М.А.] Пушкин – вольный каменщик // 1937. 10 февр. № 5801.

Полонский Я. Пушкин – читатель // 1937. 10 февр. № 5801.

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] Пушкинский концерт в зале Плейель // 1937. 10 февр. № 5801.

Новые документы о Пушкине // 1937. 11 февр. № 5802.

Познер С. С.М. Дубков, историк еврейского народа // 1937. 11 февр. № 5802.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 11 февр. № 5802.

Набросок предисловия Пушкина «К истории Пугачева» // 1937. 11 февр. № 5802.

Хроника иностранной литературы // 1937. 11 февр. № 5802.

Жаботинский В. О «Вольном каменщике» М.А.Осоргина // 1937. 11 февр. № 5802.

Бенуа Александр. Художественные письма. Константин Гис // 1937. 13 февр. № 5804.

Н.П.В. [Вакар Н.П.] Пушкинский вечер в зале Иена // 1937. 13 февр. № 5804.

Сазонова Ю. Театральные приспособления // 1937. 13 февр. № 5804.

Сазонова Ю. «Севильский обманщик» в Порт Сэн-Мартэн // 1937. 14 февр. № 5805.

Зет. Пушкинские торжества (письмо из Праги) // 1937. 15 февр. № 5806.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Из Москвы в Тобольск в 1666 году. Путешествие неизвестного иностранца // 1937. 16 февр. № 5807.

К.П. Русский театр. «Мысль» Леонида Андреева // 1937. 16 февр. № 5807.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Переписка П.И. Чайковского с Н.Ф. фон Мекк // 1937. 18 февр. № 5809.

Адамович Г. Без Толстого // 1937. 18 февр. № 5809.

Лифарь Сергей. Новое письмо к Пушкину // 1937. 18 февр. № 5809.

Вельмин А. Пушкин в переводе Тувима // 1937. 18 февр. № 5809.

Хроника иностранной литературы // 1937. 18 февр. № 5809.

Пушкинская выставка в Москве // 1937. 18 февр. № 5809.

Сазонова Ю. «Зойкина квартира» в театре «Вье-Коломбье» // 19 февр. № 5810.

К.П. «Линия Брунгильды» М.А. Алданова // 1937. 20 февр. № 5811.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1937. 20 февр. № 5811.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Красный Архив» № 79 // 1937. 20 февр. № 5811.

Малянтович Вс. Выставка Манэ-Каца // 1937. 23 февр. № 5814.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Социалист-старовер. Посмертный сборник произведений А.Н. Потресова // 1937. 25 февр. № 5816.

Адамович Г. Литературные заметки [Рец.:] Кирпотин В. Наследие Пушкина и коммунизм. А.С. Пушкин. Эйхенбаум Б. Пушкин и Толстой. («Литературный современник» № 1) // 1937. 25 февр. № 5816.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Земля Колумба» // 1937. 25 февр. № 5816.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 25 февр. № 5816.

Хроника иностранной литературы // 1937. 25 февр. № 5816.

Бенуа Александр. Художественные письма. По выставкам // 1937. 27 февр. № 5818.

Бор З. Концерт Сулимы Стравинского // 1937. 28 февр. № 5819.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] История двух повестей Л. Толстого «Холстомер» и «Смерть Ивана Ильича» // 1937. 2 марта. № 5821.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Эйхенбаум Б. Пушкин и Толстой. Бем А.Л. О Пушкине, статьи // 1937. 4 марта. № 5823.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Разбойничьи песни // 1937. 4 марта. № 5823.

П.М. Письма Пушкина // 1937. 4 марта. № 5823.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] «Летят лебеди» // 1937. 4 марта. № 5823.
И. Соколов-Микитов.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 4 марта. № 5823.

Пастернак и Сельвинский каются // 1937. 4 марта. № 5823.
«Известия», 18 февр.

Шлёцер Б. А.И. Бородин (к 50-й годовщине смерти) // 1937. 5 марта. № 5824.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка юмористов // 1937. 6 марта. № 5825.

Вельмин А. Пушкинские торжества в Польше // 1937. 6 марта. № 5825.

В.И. Бородин – химик // 1937. 6 марта. № 5825.

Пушкинские дни // 1937. 7 марта. № 5826.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Гумбольдт в России // 1937. 9 марта. № 5828.

Юниус. [Кулишер А.М.] Месторазвитие // 1937. 9 марта. № 5828.
О книге П.Н Миллюкова «Очерки по истории русской культуры»
Т. 1.

Ю. Русский балет. В.Г. Базиль в Австралии // 1937. 9 марта. № 5828.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] Е.И. Замятин // 1937. 11 марта. № 5830.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Ставров П. Ночью.
Стихи. Барт С. Письмена. Стихи // 1937. 11 марта. № 5830.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Достоевский и дело петрашевцев // 1937. 11 марта. № 5830.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] «О природе вещей» // 1937. 11 марта. № 5830.

О переводе Ф.А. Петровского поэмы Лукреция.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 11 марта. № 5830.

Хроника иностранной литературы // 1937. 11 марта. № 5830.

Лидин Н. Пушкинские дни (письмо из Шанхая) // 1937. 12 марта. № 5831.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка Дега // 1937. 13 марта. № 5832; 27 марта. № 5846.

Сазонова Ю. Путь Татьяны // 1937. 13 марта. № 5832.
А.С. Пушкин.

Бор. З. Концерт Русской консерватории // 1937. 13 марта. № 5832.

Бунин Ив. Особенности Толстого // 1937. 14 марта. № 5833;
21 марта. № 5840; 28 марта. № 5847; 11 апр. № 5861.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Пушкинская Москва // 1937.
16 марта. № 5835.

Открытие Пушкинской выставки // 1937. 17 марта. № 5836.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Две книги о театре // 1937. 18 марта.
№ 5837.

Марков П.А. Вл. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его
имени. Москва, 1937.

Н.В. Гоголь. «Ревизор». Сценическая история в иллюстративных
материалах. Текст С.С. Данилова. Предисл. и вступ. ст.
Н.С. Державина.

Адамович Г. «Пятнадцатый легион» // 1937. 18 марта. № 5837.
О романе Ладинского.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Выставка «Пушкин и его эпоха» // 1937.
18 марта. № 5837.

А.Н-ый. «Царское Село» – город Пушкина // 1937. 18 марта.
№ 5837.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 18 марта. № 5837.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1937. 19 марта. № 5838.

Юниус. [Кулишер А.М.] Арийцы и славяне // 1937. 23 марта.
№ 5842.

См. ПН. № 5828.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] После свержения Наполеона. Заграничные письма Н.И. Тургенева // 1937. 23 марта. № 5842.

Адамович Г. Московские настроения // 1937. 23 марта. № 5842; 1 апр. № 5851.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Парижские отклики на смерть Пушкина // 1937. 23 марта. № 5842.

Е.Х. А.Г. Мунштейн (Lolo) (к его семидесятилетию) // 1937. 23 марта. № 5842.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 23 марта. № 5842.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Пушкин в искусстве Палеха // 1937. 23 марта. № 5842.

Хроника иностранной литературы // 1937. 23 марта. № 5842.

Оцуп Ник. Царское Село. Пушкин и Анненский // 1937. 27 марта. № 5846.

Запрещение «Бежина луга» // 1937. 27 марта. № 5846.

Сазонова Ю. Театральное // 1937. 27 марта. № 5846.

Вейдле В. Путь Ольдуса Гексли // 1937. 27 марта. № 5846.

К.П. Русский театр. «Момент судьбы» Тэффи // 1937. 30 марта. № 5849.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Из пушкинской литературы. Пушкинский номер «Красного Архива». Лицейские лекции. По следам списка «Вольности». Что еще даст юбилейная «Пушкиниана». Новое издание книги В. Версаева // 1937. 1 апр. № 5851.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Евгений Онегин» по-итальянски // 1937. 1 апр. № 5851.

Хроника иностранной литературы // 1937. 1 апр. № 5851.

Еврейская эпопея З. Шнеура // 1937. 1 апр. № 5851.
О книге Шнеура «Ноах Пандре».

А.Л. «Журнал Содружества» // 1937. 1 апр. № 5851.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 1 апр. № 5851.

Одинец Д. Тургеневская библиотека // 1937. 2 апр. № 5852.

А. С-ых. [Цвибак Я.М.] Состоится ли сегодня концерт
С.В. Рахманинова? // 1937. 2 апр. № 5852.

Адамович Г. Американская комедия («Carolyn veut divorcer») //
1937. 2 апр. № 5852.

Бенуа Александр. Художественные письма. Пушкинская выставка //
1937. 3 апр. № 5853.

А. С-ых. [Цвибак Я.М.] На выставке. В советском павильоне //
1937. 4 апр. № 5854.

Милоков П. А.И. Герцен (125-летие со дня рождения) // 1937.
6 апр. № 5856; 16 апр. № 5866; 23 апр. № 5873; 25 апр. № 5875.

Бор. З. Концерт Рахманинова // 1937. 6 апр. № 5856.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Бунт в тюрьме Рокетт. Последние
дни парижской коммуны // 1937. 6 апр. № 5856.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Первая книга о Московии // 1937.
8 апр. № 5858.

Матвей Меховский. Трактат о двух Сарматиях. Введ., перевод и
коммент. С.А. Аннинского. Москва, 1936.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Каверин В. Исполнение
желаний. Роман. Ч. 2. Каверин В. Личные счета. Пьеса // 1937.
8 апр. № 5858.

Л.Н. Судьбы Франции // 1937. 8 апр. № 5858
Werth Alexander. The Destiny of France.

-ъ. «Последние Новости» и сов.цензура // 1937. 8 апр. № 5858.

Шлёцер Б. «Музыкальная» биография Моцарта // 1937. 8 апр.
№ 5858.
О книге Т.де Визева и де Сэн-Фуа «Моцарт».

Г.А. [Адамович Г.В.] «Новые тексты Пушкина» // 1937. 8 апр.
№ 5858.

Хроника иностранной литературы // 1937. 8 апр. № 5858.

Адамович Г. «Пепе-ле-Моко» // 1937. 9 апр. № 5859.

Курдюмов М. [Каллаш М.А.] Пушкинский уголок. Святогорский
монастырь // 1937. 9 апр. № 5859.

Бенуа Александр. Художественные письма. Каталонская выставка //
1937. 10 апр. № 5860.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Гр. Вячеслав Ржевусский – арабский
эмир // 1937. 13 апр. № 5863.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Как работал Толстой // 1937. 15 апр.
№ 5865.

Адамович Г. Литературные заметки.[Рец.:] Зоценко Мих. Шестая
повесть Белкина. («Звезда»). Лесков Андрей. Записки. («Лит.
Современник») // 1937. 15 апр. № 5865.

Милюков П. Новая книга Ант. Ладинского // 1937. 15 апр. № 5865.
Ант. Ладинский. Путешествие в Палестину.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] Японский роман // 1937. 15 апр. № 5865.
Ямамото Юдво. «Жизнь женщины».

Умер И. Ильф // 1937. 15 апр. № 5865.

«Литературный Ленинград» // 1937. 15 апр. № 5865.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 15 апр. № 5865.

Хроника иностранной литературы // 1937. 15 апр. № 5865.

Адамович Г. «Les Horizons perdus» // 1937. 16 апр. № 5866.

В.Ф. Пушкинские дни в Бейруте // 1937. 17 апр. № 5867.

Сазонова Ю. Венгерские впечатления // 1937. 17 апр. № 5867.

Малянтович Вс. Художественные заметки // 1937. 17 апр. № 5867.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Еще ошибки мудрых // 1937. 19 апр.
№ 5869.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Схожи ли портреты Пушкина // 1937.
20 апр. № 5870.

А.Н.Т. Пушкинский комитет – С.М. Лифарю // 1937. 20 апр.
№ 5870.

Адамович Г. Литературные беседы. [Рец.:] Ладинский Ант. Стихи о
Европе. Сборник. 1937. Заболоцкий. Новые стихи // 1937. 22 апр.
№ 5872.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Письма автора «Тысячи душ» // 1937.
22 апр. № 5872.

О А.Ф. Писемском.

Вейдле В. Моника Сэнт-Элье // 1937. 22 апр. № 5872.

С. Пушкинские места // 1937. 22 апр. № 5872.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 22 апр. № 5872.

Г. Гастон Шэро // 1937. 22 апр. № 5872.

Хроника иностранной литературы // 1937. 22 апр. № 5872.

Мерич Арсений [Даманская А.Ф.] «Исторический роман и мы» // 1937. 23 апр. № 5873.

По поводу ст. Альфреда Деблина, опубликованной в Москве в немецком ежемесячнике «Слово» («Das Wort»).

Бенуа Александр. Художественные письма // 1937. 24 апр. № 5874.

Сазонова Ю. Театральное // 1937. 24 апр. № 5874.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Воспоминания клоуна // 1937. 27 апр. № 5877.

Альперов Дмитрий. На арене старого цирка. Записки клоуна. Москва, 1936.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Книга о М.М. Винавере // 1937. 29 апр. № 5879.

М.М. Винавер и русская общественность начала XX века. Сборник статей П.Н. Милюкова, В.А. Маклакова, кн. В.А. Оболенского, П.П. Юренева, Н.Н. Самойлова, С.В. Познера, З.Н. Гиппиус, Г.В. Адамовича и М.Л. Кантора. Париж, 1937.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Литературные заметки. Павленко П. На Востоке. Роман. Москва, 1937 // 1937. 29 апр. № 5879.

Шлёцер Б. Новая книга о Россини // 1937. 29 апр. № 5879.
О книге лорда Дарвента.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 29 апр. № 5879.

В. Вечер памяти Е.И. Замятина // 1937. 29 апр. № 5879.

С. Библиография Лермонтова // 1937. 29 апр. № 5879.

Хроника иностранной литературы // 1937. 29 апр. № 5879.

Милюков П. «Живой Пушкин». Приближение к двору и «национализм» Пушкина (1931) // 1937. 2 мая. № 5881.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Арап Петра Великого // 1937. 4 мая. № 5883.

Вегнер М. Предки Пушкина. Москва, 1937.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Клаузевиц в Бородинском сражении // 1937. 6 мая. № 5885.

Адамович Г. «Современные Записки», книга 63. Часть литературная // 1937. 6 мая. № 5885.

М. Алданов, В. Яновский, Зуров, Б. Зайцев, В. Набоков, Вяч. Иванов, Г. Кузнецова, Ю. Мандельштам, Вл. Слонимский, М. Цветаева.

Ладинский Ант. Русский культурно-исторический музей в Праге (беседа с В.Ф. Булгаковым) // 1937. 6 мая. № 5885.

Васильева-Гликберг М. Татьяна Варшер // 1937. 6 мая. № 5885.

Вейдле В. Таис, Каросса // 1937. 6 мая. № 5885.

Н.Б. На вечере Ант. Ладинского // 1937. 6 мая. № 5885.

Хроника иностранной литературы // 1937. 6 мая. № 5885.

Малянтович Вс. Художественные заметки // 1937. 7 мая. № 5886.

Бенуа Алесандр. Художественные письма. Клеофас Богэлей // 1937. 8 мая. № 5887.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Предки Пушкина // 1937. 11 мая. № 5890.

О Московском Художественном театре // 1937. 11 мая. 5890.

М.Х.Т. // 1937. 12 мая. № 5891.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Борьба с революцией 1905 г. // 1937. 13 мая. № 5892.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Шмелёв Ив. Пути небесные. Роман. 1937 // 1937. 13 мая. № 5892.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Сестра Александра I // 1937. 13 мая. № 5892.
Еленев Н.А. Великая княгиня Екатерина Павловна в Богемии в 1813 г. Прага, 1936.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] К.Ю. Давыдов // 1937. 13 мая. № 5892.
О книге проф. С.Л. Гинзбург. «К.Ю. Давыдов».

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 13 мая. № 5892.

М.Ос. [Ильин М.А.] Памятка русского языка // 1937. 13 мая. № 5892.

Хроника иностранной литературы // 1937. 13 мая. № 5892.

Адамович Г. «Жемчуга короны» // 1937. 14 мая. № 5893.

Бенуа Александр. «Выставка австрийского искусства» // 1937. 15 мая. № 5894.

Зет. «День русской культуры» (письмо из Праги) // 1937. 18 мая. № 5897.

К.П. Русский театр. «Генерал Бо» Романа Гуля // 1937. 18 мая. № 5897.

Адамович Г. «Живой Пушкин» // 1937. 20 мая. № 5899.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Экспедиция Ла-Перуза // 1937. 20 мая. № 5899.

Чуковский Николай. Навстречу гибели. Москва. Ленинград, 1936.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 20 мая. № 5899.

Хроника иностранной литературы // 1937. 20 мая. № 5899.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Мать» Горького в народном театре // 1937. 20 мая. № 5899.

Адамович Г. «Дети капитана Гранта» // 1937. 21 мая. № 5900.
О фильме по роману Жюль Верна.

Сазонова Ю. Балеты Монте-Карло. «Эльфы», «Дон Жуан», «Испытание любовью» М.М. Фокина // 1937. 21 мая. № 5900.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка австрийского искусства // 1937. 22 мая. № 5901.

Сазонова Ю. Уличный театр // 1937. 22 мая. № 5901.

Сазонова Ю. «Нуманция» // 1937. 23 мая. № 5902.
О постановке трагедии М. де Сервантеса.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Бунт в Бержераке. Польские эмигранты сто лет назад // 1937. 25 мая. № 5904.
О книге Марселя Бутрона «Романтическая Польша».

Адамович Г. Литературные заметки [Рец.:] Иванов Г. Отплытие на остров Цитеру. Стихи. Ильф И. и Петров Евг. Одноэтажная Америка // 1937. 27 мая. № 5906.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Ломоносов за границей // 1937. 27 мая. № 5906.

В.З. Вечер о Льве Толстом // 1937. 27 мая. № 5906.

Хроника иностранной литературы // 1937. 27 мая. № 5906.

Вейдле В. «Процесс без судей» // 1937. 27 мая. № 5906.
О книге Бернарда фон Brentано.

Р. «Евгений Онегин» на языке Библии // 1937. 27 мая. № 5906.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 27 мая. № 5906.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Фауст» Гётэ в театре Бати // 1937. 28 мая. № 5907.

Адамович Г. «Груня Корнакова» // 1937. 28 мая. № 5907.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Идолопоклонство в Сибири // 1937. 1 июня. № 5911.

Зеленин Д.К. Культ онгонов в Сибири. Москва, 1936.

Сазонова Ю. Новый балет Лифаря. «Торжествующий Давид» в Опера // 1937. 1 июня. № 5911.

Как А.И.Куприн вернулся в Москву // 1937. 2 июня. № 5912.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Как работал Павлов // 1937. 3 июня. № 5913.

Адамович Г. Беспризорник Валетка // 1937. 3 июня. № 5913.

Вейдле В. Марсель Арлан // 1937. 13 июля. № 5913.

А.Д. [Даманская А.Ф.] «Солдатский хлеб» // 1937. 3 июня. № 5913.
О книге Генри Пулайя.

С. Портреты Пушкина и его друзей // 1937. 3 июня. № 5913.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 3 июня. № 5913.

Н. Заработки писателей в старину // 1937. 3 июня. № 5913.

Хроника иностранной литературы // 1937. 3 июня. № 5913.

Адамович Г. «J'ai le droit de vivre» // 1937. 4 июня. № 5914.
О фильме Фритца Ланга.

Сазонова Ю. Театр и музыка. «Хоэфоры» Эсхила в Плейель // 1937. 4 июня. № 5914.

Бунин Ив. А.И. Куприн // 1937. 5 июня. № 5915.

Шлёцер Б. Международный конгресс музыки // 1937. 5 июня. № 5915.

Лукин А. «Победа на море» (к 20-й годовщине «Мемориал Дэй») // 1937. 5 июня. № 5915.

О книге адмирала Вильяма Симса.

Выставка Елены А. Бенуа // 1937. 5 июня. № 5915.

Бор З. Концерт Р. Гарбузовой // 1937. 6 июня. № 5916.

Сазонова Ю. Спектакль норвежского национального театра // 1937. 6 июня. № 5916.

Сазонова Ю. Предшественник Наполеона // 1937. 7 июня. № 5917.
Ральф Корнгольд. «Сен-Жюст».

Парчевский К. Вокруг Парижа // 1937. 7 июня. № 5917.
О русских объединениях в Париже.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] История и техника полицейского романа // 1937. 8 июня. № 5918.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1937. 8 июня. № 5918.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Ген. Измайлов и его дворня // 1937. 10 июня. № 5920.

Адамович Г. Литературные заметки [Рец.:] Мережковский Д.С. Павел и Августин. Петрополис, 1937 // 1937. 10 июня. № 5920.

Умер поэт Д.М. Ратгауз // 1937. 10 июня. № 5920.

- Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 10 июня. № 5920.
- Мих. Ос. [Ильин М.А.] Повесть из жизни Павлова // 1937. 10 июня. № 5920.
- К. Первый том академического Пушкина // 1937. 10 июня. № 5920.
- Хроника иностранной литературы // 1937. 10 июня. № 5920.
- Адамович Г. «Предприимчивый мистер Петров» // 1937. 11 июня. № 5921.
О Фреде Астере и Джинджер Роджерс.
- Сазонова Ю. Тайны Африки // 1937. 12 июня. № 5922.
Sauvage Marcel. Le Secrets de l'Afrique Noire.
- День русской культуры. Торжественное собрание в Сорбонне // 1937. 12 июня. № 5922.
- Малянтович Вс. Художественные заметки. «Цветы» Р. Бирчанского // 1937. 12 июня. № 5922.
- Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Загадочный царь. Книга Мориса Палеолога об Александре I // 1937. 15 июня. № 5925.
- Зет. День русской культуры (письмо из Праги) // 1937. 15 июня. № 5925.
- Юниус. [Кулишер А.М.] Нравственность // 1937. 15 июня. № 5925.
Гурвич Г.Д. Теоретическая мораль и наука нравов.
- Сазонова Ю. Театральные заметки. «Электра» Жироду в театре Жувэ // 1937. 15 июня. № 5925.
- Бунин Ив. Вера Толстого // 1937. 16 июня. № 5926.
- Словцов Р. [Калишевч Н.В.] Современники о Пушкине // 1937. 17 июня. № 5927.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Червинская Лидия. Рассветы. Стихи. 1937. Монахиня Мария. Стихи. Петрополис. 1937 // 1937. 17 июня. № 5927.

Милуков П. М.И. Ростовцев // 1937. 17 июня. № 5927.

Г.А. [Адамович Г.В.] 70-летие К.Д. Бальмонта // 1937. 17 июня. № 5927.

«Русские Записки» // 1937. 17 июня. № 5927.

Хроника иностранной литературы // 1937. 17 июня. № 5927.

Седых Андрей [Цвибак Я.М.] У Ф.И. Шаляпина // 1937. 17 июня. № 5927.

Бенуа Александр. Художественные письма. Австрийская выставка // 1937. 19 июня. № 5928.

Сазонова Ю. Оффенбах // 1937. 19 июня. № 5928.

Чистки в союзе писателей // 1937. 19 июня. № 5928.

Международная выставка 1937 года. Павильон еврейской культуры // 1937. 19 июня. № 5928.

К.П. Русский театр. Закрытие сезона // 1937. 19 июня. № 5928.

Плещеев А. З.Н. Некрасова // 1937. 20 июня. № 5930.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Парижские тени. Новый сборник статей Ж. Ленотра // 1937. 22 июня. № 5932.

G. Lenotre. Paris qui disparaît (La petite histoire).

С. Вечера «Современных Записок». Доклад М.И. Ростовцева // 1937. 22 июня. № 5932.

Адамович Г. Советский святой // 1937. 24 июня. № 5934.
О Н. Островском.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Крепостной Петербург // 1937.
24 июня. № 5934.

С. Воспоминания Мориса Бонпара // 1937. 24 июня. № 5934.
Исторические труды «Еврейского научного института».

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 24 июня. № 5934.

Ананьин Евг. Джакомо Леопарди (1837–1937) // 1937. 24 июня.
№ 5934.

Хроника иностранной литературы // 1937. 24 июня. № 5934.

Вишняк М. Леон Блюм – критик, литературный и театральный //
1937. 25 июня. № 5935.

Адамович Г. «Юность поэта» // 1937. 25 июня. № 5935.
О фильме, посвященном А.С. Пушкину.

Малянтович Вс. Художественные заметки. Григорий Глюкман //
1937. 25 июня. № 5935.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1937. 25 июня. № 5935.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка Греко // 1937.
26 июня. № 5936.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Балеты и жизнь. Книга Ю. Сазоновой //
1937. 29 июня. № 5939.
Sazonova Julie. La vie de la danse.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Машина Ивана Ползунова // 1937.
1 июля. № 5941.
Голубов С. Иван Ползунов. (Серия «Жизнь замечательных лю-
дей»). Москва, 1937.

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Ходасевич В. О Пушкине. Петрополис, 1937. Арсеньева Лидия. Концерт. Париж, 1937 // 1937. 1 июля. № 5941.

Вейдле В. Новый роман Рамюза // 1937. 1 июля. № 5941.
Ramuz C.F. Le Garçon Svoird.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 1 июля. № 5941.

А. Ермолова // 1937. 1 июля. № 5941.

Хроника иностранной литературы // 1937. 1 июля. № 5941.

Сазонова Ю. Новый балет Лифаря. Александр Великий // 1937. 1 июля. № 5941.

Адамович Г. «Депутат Балтики» // 1937. 2 июля. № 5942.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Карл Росси // 1937. 6 июля. № 5946.

Шлёцер Б. Международное общество современной музыки // 1937. 6 июля. № 5946.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Пушкин в Италии // 1937. 8 июля. № 5948.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Народный фронт» 1848 года // 1937. 8 июля. № 5948.

Милюков П. «Роковые годы» // 1937. 8 июля. № 5948.

Никитин Б. Роковые годы. (Новые показания участника).

Хроника иностранной литературы // 1937. 8 июля. № 5948.

-ъ. Н.М. Минский // 1937. 8 июля. № 5948.

С. Книга о Д.Н. Мамине-Сибиряке // 1937. 8 июля. № 5948.
Воспоминания о Д.Н. Мамине-Сибиряке. Составила З.А. Ерошкина. Свердловск, 1936.

Н. Ст. Литература в СССР // 1937. 8 июля. № 5948.

Сазонова Ю. Театральные заметки. Гастроли Венского городского театра // 1937. 8 июля. № 5948.

Бенуа Александр. Художественные письма. Парижская выставка 1937 года // 1937. 10 июля. № 5950.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Провинциальный театр. Воспоминания старых актрис // 1937. 13 июля. № 5953.

Алексей Толстой о... ценностях свободы // 1937. 15 июля. № 5955.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Красный Архив» № 81 // 1937. 15 июля. № 5955.

-ъ. Книга о Леоне Блюме // 1937. 15 июля. № 5955.
Вишняк М.В. Леон Блюм.

Ладинский Ант. Прошлое Ужгорода // 1937. 15 июля. № 5955.
Сова Петр. Прошлое Ужгорода.

Хроника иностранной литературы // 1937. 15 июля. № 5955.

Н. Ст. Литература в СССР // 1937. 15 июля. № 5955.

Сазонова Ю. Театральные заметки. Сон в летнюю ночь // 1937. 15 июля. № 5955.

Бенуа Александр. Выставка Бориса Григорьева // 1937. 16 июля. № 5956.

Бенуа Александр. Художественные письма. Всемирная выставка // 1937. 17 июля. № 5957.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Воспоминания Вл.И. Немировича-Данченко. Начало художественного театра // 1937. 20 июля. № 5960.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Художественный театр и Чехов // 1937. 22 июля. № 5962.

С. Забытый поэт // 1937. 22 июля. № 5962.
О П.В. Шумахере.

Хроника иностранной литературы // 1937. 22 июля. № 5962.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Судьба одного эмигранта» // 1937. 22 июля. № 5962.
Чернов И. Судьба одного эмигранта.

Н. Ст. Литература в СССР // 1937. 22 июля. № 5962.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Морские рассказы // 1937. 22 июля. № 5962.
О книге Александра Гэфтера.

МХТ в Париже // 1937. 27 июля. № 5967.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Архитектор Баженов // 1937. 27 июля. № 5967.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Переписка Чехова с Книппер // 1937. 29 июля. № 5969.

С. Рукописи Пушкина // 1937. 29 июля. № 5969.

Хроника иностранной литературы // 1937. 29 июля. № 5969.

Н. Ст. Литература в СССР // 1937. 29 июля. № 5969.

Шлёцер Б. «Человек с двойником». Книга о Роберте Шумане // 1937. 30 июля. № 5970.

Сазонова Ю. В театре // 1937. 31 июля. № 5971.

На родине Лермонтова // 1937. 31 июля. № 5971.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Шопен и Жорж-Занд. Выставка в польской библиотеке // 1937. 1 авг. № 5972.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Спутники Пушкина. Новый труд В. Вересаева // 1937. 3 авг. № 5974.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Московские красавицы пушкинской поры // 1937. 5 авг. № 5976.

Вересаев В. Спутники Пушкина.

Адамович Г. «Путешествие Глеба» // 1937. 5 авг. № 5976.

О повести Б. Зайцева.

А.Д. [Даманская А.Ф.] «Лже-Нерон» // 1937. 5 авг. № 5976.

О книге Лиона Фейхтвангера.

С. Собрание сочинений Решетникова // 1937. 5 авг. № 5976.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 5 авг. № 5976.

Короленко и украинский язык // 1937. 5 авг. № 5976.

Хроника иностранной литературы // 1937. 5 авг. № 5976.

Литвин Я. Письма большого историка // 1937. 7 авг. № 5978.

О Я. Буркгардте.

Сазонова Ю. Московский Художественный театр // 1937. 7 авг. № 5978.

Н.П.В. [Вакар Н.П.] МХТ в Париже. Сегодня начало гастролей // 1937. 7 авг. № 5978.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Дворец литературы на выставке. Лаборатория писательского творчества // 1937. 8 авг. № 5979.

Как Репин учился рисовать // 1937. 8 авг. № 5979.

Сазонова Ю. «Враги» М. Горького в Художественном театре // 1937. 10 авг. № 5981.

Адамович Г. Андрэ Жид и Россия // 1937. 12 авг. № 5983.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Частушки и гармонь // 1937. 12 авг. № 5983.

С. Первый «деклассированный» поэт // 1937. 12 авг. № 5983.
О М. Милонове.

Хроника иностранной литературы // 1937. 12 авг. № 5983.

А.Ш. От кисейной барышни до примадонны // 1937. 12 авг. № 5983.
Об автобиографии Лотты Леман.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 12 авг. № 5983.

Сазонова Ю. «Любовь Яровая» в Художественном театре // 1937. 12 авг. № 5983.

С.Н. «Москва 1937». Новая книга Лиона Фейхтвангера // 1937. 13 авг. № 5984.

Сазонова Ю. «Анна Каренина» в Художественном театре // 1937. 13 авг. № 5984.

А.П.Л. [Ладинский А.П.] Русский заграничный исторический архив // 1937. 15 авг. № 5986.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Удачи и неудачи Роберта Фултона // 1937. 17 авг. № 5988.

Никольский В. Фултон (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Поляков А. Поправка к «Воспоминаниям» И.В. Гессена // 1937. 17 авг. № 5988.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Комментарии к Некрасову // 1937. 19 авг. № 5990.

Адамович Г. «Русские Записки» // 1937. 19 авг. № 5990.

С. Старый русский водевиль // 1937. 19 авг. № 5990.

Красноармейский фольклор // 1937. 19 авг. № 5990.

А.Ш. Лауренс-Аравийский // 1937. 19 авг. № 5990.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 19 авг. № 5990.

Хроника иностранной литературы // 1937. 19 авг. № 5990.

Сазонова Ю. «Демон добра» // 1937. 21 авг. № 5992.
О романах Монтерлана.

Здоровье Нижинского // 1937. 21 авг. № 5992.

Уэльс о парижской выставке // 1937. 22 авг. № 5993.

Театр Шевченко // 1937. 22 авг. № 5993.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Болдино // 1937. 24 авг. № 5995.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Русские вопленицы // 1937. 26 авг. № 5997.

Адамович Г. Ощупью // 1937. 26 авг. № 5997.
О советской литературе.

Мерич Арсений [Даманская А.Ф.] Эрвин Кольбенгейер // 1937. 26 авг. № 5997.

С.Н. «Наше Слово» № 8 // 1937. 26 авг. № 5997.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 26 авг. № 5997.

Хроника иностранной литературы // 1937. 26 авг. № 5997.

Шлёцер Б. О некоторых первичных истинах // 1937. 29 авг. № 6000.
«Ревю Мюзикаль», июль.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Толстой в Севастополе. Неизданные
дневники // 1937. 31 авг. № 6001.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Праздник кабацких ярыжек» // 1937.
2 сент. № 6004.

Адамович Г. «Жребий Пушкина» // 1937. 2 сент. № 6004.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Земля-именинница» // 1937. 2 сент.
№ 6004.

С. Гаршин и его время // 1937. 2 сент. № 6004.

К. П-вский. Русские хоры в Прибалтике // 1937. 2 сент. № 6004.

Хроника иностранной литературы // 1937. 2 сент. № 6004.

Сазонова Ю. Личность писателя // 1937. 2 сент. № 6004.

Внук Льва Толстого // 1937. 3 сент. № 6005.

К. Немецкая артистическая неделя в Париже. «Кавалер Роз» // 1937.
8 сент. № 6010.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Почему мы пишем? // 1937. 9 сент.
№ 6011.

Адамович Г. Литературные заметки [Рец.:] Шаршун Сергей. Заячье
сердце. Лирич. Повесть. Париж, 1937. Браславский А. Стихотворе-

ния. Париж, 1937. Прегель Софья. Солнечный произвол. Париж, 1937 // 1937. 9 сент. № 6011.

Горький о Толстом (из записи современника) // 1937. 9 сент. № 6011.

Потомки Герцена // 1937. 9 сент. № 6011.

Репин и гр.И.И. Толстой // 1937. 9 сент. № 6011.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 9 сент. № 6011.

Хроника иностранной литературы // 1937. 9 сент. № 6011.

Сазонова Ю. Королева Виктория // 1937. 11 сент. № 6013.
О пьесе Лоуренса Гусмана.

Алданов М. [Ландау М.А.] Печоринский роман Толстого // 1937. 12 сент. № 6014; 14 сент. № 6016; 16 сент. № 6018.; 19 сент. № 6021; 26 сент. № 6028.

Седых Андрей [Цвибак Я.М.] Внук Толстого в тюрьме // 1937. 12 сент. № 6014; 15 сент. № 6017.

И.Д. Концерт хора Красной армии // 1937. 12 сент. № 6014.

А. Л-ский. [Ладинский А.П.] «Тайны Красного моря» // 1937. 12 сент. № 6014.

О фильме Рихарда Потье по роману Анри де Монфреда.

Малянтович Вс. Искусство Анри Матисса (к «Выставке мастеров независимого искусства» в Малом дворце) // 1937. 14 сент. № 6016.

Сазонова Ю. Авторские признания // 1937. 14 сент. № 6016.

Адамович Г. В защиту культуры // 1937. 16 сент. № 6018.

Н. Послание Бергсона // 1937. 16 сент. № 6018.

«Анна Каренина» в МХТ // 1937. 16 сент. № 6018.

Хроника иностранной литературы // 1937. 16 сент. № 6018.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 16 сент. № 6018.

И.Д. Концерты хора Красной армии // 1937. 16 сент. № 6018.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Лев Толстой в Париже // 1937. 21 сент. № 6023; 23 сент. № 6025.

Адамович Г. Литературные заметки [Рец.:] Бунин Ив. Освобождение Толстого. Париж, 1937 // 1937. 23 сент. № 6025.

Хроника иностранной литературы // 1937. 23 сент. № 6025.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 23 сент. № 6025.

А.Ш. Китайские сказки // 1937. 23 сент. № 6025.

М. «Белая сирень» // 1937. 23 сент. № 6–25.

О повести Н. Рощина.

Сазонова Ю. Хвала Чаусеру // 1937. 25 сент. № 6027.

О Честертоне.

Музей Жюль Верна // 1937. 26 сент. № 6028.

«Иван Сусанин» // 1937. 28 сент. № 6030.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Вокруг смерти Пушкина // 1937. 30 сент. № 6032.

Адамович Г. «Дневник безработного интеллигента» // 1937. 30 сент. № 6032.

И. Элеонора Дузэ // 1937. 30 сент. № 6032.

Хроника иностранной литературы // 1937. 30 сент. № 6032.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 30 сент. № 6032.

С. Книжные новинки // 1937. 30 сент. № 6032.

Осоргин М.А. [Ильин М.А.] Литературные размышления // 4 окт. № 6036; 19 окт. № 6051; 13 нояб. № 6076; 27 нояб. № 6090; 4 дек. № 6097; 18 дек. № 6111.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Строитель Казанского собора // 1937. 7 окт. № 6039.

Панов В.А. Архитектор А.Н. Воронихин.

Адамович Г. «Современные Записки», книга 54. Часть литературная // 1937. 7 окт. № 6039.

С. Некрасов – драматург // 1937. 7 окт. № 6039.

А. Записная книжка Гоголя // 1937. 7 окт. № 6039.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 7 окт. № 6039.

Хроника иностранной литературы // 1937. 7 окт. № 6039.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Русский быт в лубочных картинках // 1937. 12 окт. № 6044.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Новая биография Маркса // 1937. 14 окт. № 6046.

О биографии Маркса, составленной Б.И. Николаевским и О. Меншен-Гельфеном.

Адамович Г. Литературные заметки. «Бодрость». Сборник конкурсных рассказов. Москва, 1937 // 1937. 14 окт. № 6046.

Шлёцер Б. Рэнальдо Ан // 1937. 14 окт. № 6046.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 14 окт. № 6046.

А.Ш. «Король британской прессы» // 1937. 14 окт. № 6046.
О братьях Берри.

Хроника иностранной литературы // 1937. 14 окт. № 6046.

Бенедиктов М. «Габима» в Париже // 1937. 14 окт. № 6046.

Бенуа Александр. Художественные письма. Выставка шедевров французского искусства // 1937. 16 окт. № 6048; 23 окт. № 6055; 30 окт. № 6062; 6 нояб. № 6069.

А. С-х. [Цвибак Я.М.] «Габима» в Париже // 1937. 16 окт. № 6048.

Сазонова Ю. Полицейские романы // 1937. 16 окт. № 6048.

Бор З. Музыкальная хроника // 1937. 18 окт. № 6050.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Императрица Феодора // 1937. 19 окт. № 6051.
О книге Ш. Диля.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Иван Посошков и его книга // 1937. 21 окт. № 6053.
Посошков И.Т. Книга о скудости и богатстве.

Адамович Г. Книга для родителей // 1937. 21 окт. № 6053.
А. Макаренко.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] Горький – учитель // 1937. 21 окт. № 6053.

С. Загадка убийства Линкольна // 1937. 21 окт. № 6053.

-ович. «Сверчок» // 1937. 21 окт. № 6053.
Журнал для юношества.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 21 окт. № 6053.

Хроника иностранной литературы // 1937. 21 окт. № 6053.

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] Гастроли театра «Габима». «Вечный жид» Д. Пинского // 1937. 23 окт. № 6055.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Испанский доброволец Михайло Кологривов // 1937. 28 окт. № 6060.

Русский доброволец в рядах испанских инсургентов в 1830 году. («Красный Архив» № 83).

Адамович Г. Литературные заметки. [Рец.:] Туроверов Н. Стихи. Перфильев А. Ветер с юга. Рогалья-Левицкий. Стихи. Снесарева-Козакова Н. Рыцари Белого ордена. Скит. Сборник // 1937. 28 окт. № 6060.

Г.А. [Адамович Г.В.] Памяти С.М. Волконского // 1937. 28 окт. № 6060.

С. Академический Гоголь // 1937. 28 окт. № 6060.

Н. К-г. [Кнорринг Н.Н.] Уральский роман // 1937. 28 окт. № 6060. Вал. Правдухин. Яик уходит в море. Москва, 1937.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 28 окт. № 6060.

Хроника иностранной литературы // 1937. 28 окт. № 6060.

Сазонова Ю. Гастроли театре «Габима». «Уриэль Акоста» // 1937. 28 окт. № 6060.

Сазонова Ю. Театральные итоги // 1937. 30 окт. № 6062.

Малянтович Вс. Художественные заметки. Н.Я. Эрихсон // 1937. 30 окт. № 6062.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Последняя квартира Делакура // 1937. 31 окт. № 6063.

Словцов Р. Москва в 1812 году // 1937. 2 нояб. № 6065.

Сазонова Ю. Гастроли театра «Габима». «Сон Голема» // 1937. 2 нояб. № 6065.

Адамович Г. После «Габимы» // 1937. 4 нояб. № 6067.

-ович. «Исполнение желаний» В. Каверина // 1937. 4 нояб. № 6067.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 4 нояб. № 6067.

А.Д. [Даманская А.Ф.] «Цветочек», № 35 // 1937. 4 нояб. № 6067.

Профессор поэтики // 1937. 4 нояб. № 6067.
Поль Валери.

Хроника иностранной литературы // 1937. 4 нояб. № 6067.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Пушкин и музыка // 1937. 4 нояб. № 6067.

Бор З. Музыкальная хроника // 1937. 4 нояб. № 6067.

Футуристы в Берлине // 1937. 5 нояб. № 6068.

Сазонова Ю. Литература и театр // 1937. 6 нояб. № 6069.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] «Несчастное происшествие, в Севастополе случившееся» // 1937. 9 нояб. № 6072.

Полканов А. Севастопольское восстание 1830 года.

Сазонова Ю. Театральные заметки. «Шестой этаж» в театре де-з-Ар // 1937. 9 нояб. № 6072.

О пьесе Альфреда Жери.

Малянтович Вс. Художественные заметки. Португальская выставка Г. Лукомского // 1937. 9 нояб. № 6072.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Путеводитель по Щедрину // 1937. 11 нояб. № 6074.

Адамович Г. Двадцать лет // 1937. 11 нояб. № 6074; 18 нояб. № 6081.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Печать» В. Корсака // 1937. 11 нояб. № 6074.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 11 нояб. № 6074.

Шлёцер Б. Немецкая музыкальная критика // 1937. 11 нояб. № 6074.

Хроника иностранной литературы // 1937. 11 нояб. № 6074.

Бенуа Александр. Воспоминания о С.М. Волконском // 1937. 13 нояб. № 6076.

Сазонова Ю. Двор Людовика XIV // 1937. 13 нояб. № 6076.
О книге Brentano.

Р.С. [Калишевич Н.В.] Античный Рим на выставке // 1937. 13 нояб. № 6076.

-Ъ. Новый театр Трокадеро // 1937. 14 нояб. № 6077.

Сазонова Ю. Балет в Опера. (Возобновление «Дафниса и Хлои» и «Торжествующего Давида») // 1937. 14 нояб. № 6077.

-Ъ. Торжество в Тургеневской библиотеке // 1937. 16 нояб. № 6079.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Люди и собаки Сэн-Бернара // 1937. 16 нояб. № 6079.
О книге Поля Ашара.

75-летие Гергардта Гауптмана // 1937. 16 нояб. № 6079.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Лже-Петры III // 1937. 18 нояб. № 6081.

Г.А. [Адамович Г.В.] Роже Мартэн дю Гар // 1937. 18 нояб. № 6081.

Хроника иностранной литературы // 1937. 18 нояб. № 6081.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Mentir... // 1937. 18 нояб. № 6081.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 18 нояб. № 6081.

Шекспир, исправленный Б. Шоу // 1937. 18 нояб. № 6081.

Осоргин Мих. [Ильин М.А.] Редкости Тургеневской библиотеки // 1937. 19 нояб. № 6082.

Международный клуб писателей // 1937. 19 нояб. № 6082.

Сазонова Ю. Личины мира // 1937. 20 нояб. № 6083.

Сазонова Ю. Польские балеты // 1937. 21 нояб. № 6084.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] 50 лет на сцене. Воспоминания А.А. Яблочкиной // 1937. 23 нояб. № 6086.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Чего не написал Толстой // 1937. 25 нояб. № 6088.

Адамович Г. Литературные заметки. Альманах «Круг». Книга 2 // 1937. 25 нояб. № 6088.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Учебники литературы // 1937. 25 нояб. № 6088.

Из писем И.Е. Репина // 1937. 25 нояб. № 6088.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 25 нояб. № 6088.

Хроника иностранной литературы // 1937. 25 нояб. № 6088.

К.П. Второй сезон русского театра // 1937. 25 нояб. № 6088.

Адамович Г. «Умиравший лебедь» // 1937. 26 нояб. № 6089.
О фильме по роману Поля Морана.

Неизданный концерт Шумана // 1937. 28 нояб. № 6091.

Малянтович Вс. Осенние салоны // 1937. 28 нояб. № 6091; 30 нояб.
№ 6093; 14 дек. № 6107.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Новое о Воронихине // 1937. 30 нояб.
№ 6093.

К.П. Русский театр. «Три сестры» // 1937. 30 нояб. № 6093.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Пертрашевский в следственной ко-
миссии // 1937. 2 дек. № 6095.

Адамович Г. «Предупреждение Европе» // 1937. 2 дек. № 6095.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] В дни Марка Аврелия // 1937. 2 дек.
№ 6095.

Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 2 дек. № 6085.

Г.Л. Проф. А. Мазон о подлинности «Слова о полку Игореве» //
1937. 2 дек. № 6095.

С. Письма Лермонтова // 1937. 2 дек. № 6095.

Лорд Галифакс – писатель // 1937. 2 дек. № 6095.

Хроника иностранной литературы // 1937. 2 дек. № 6095.

Адамович Г. «Саратога» // 1937. 3 дек. № 6096.

- Сазонова Ю. Кинематографические мечты // 1937. 4 дек. № 6097.
- Сазонова Ю. «Асмодей» Франсуа Мориака в Комеди Франсез // 1937. 5 дек. № 6098.
- Дело Вани Толстого // 1937. 8 дек. № 6101.
- Адамович Г. Мемуары Андрея Белого // 1937. 9 дек. № 6102.
- Г.А. [Адамович Г.В.] Шарль Плинье // 1937. 9 дек. № 6102.
- Литература в СССР // 1937. 9 дек. № 6102.
- Мих. Ос. [Ильин М.А.] «Ораниенбург» // 1937. 9 дек. № 6102.
Роман Гуль.
- Хроника иностранной литературы // 1937. 9 дек. № 6102.
- Сазонова Ю. «Борджиа» в театре «Вье Коломбье» // 1937. 10 дек. № 6103.
- Сазонова Ю. «Троянской войны не будет» // 1937. 11 дек. № 6104.
О театре.
- Сазонова Ю. В театре Питоева // 1937. 14 дек. № 6107.
- Адамович Г. «Русские записки» // 1937. 16 дек. № 6109.
- Милюков П. «Россия под советской властью» // 1937. 16 дек. № 6109.
Н.А. Базили. Россия под советской властью. Париж, 1937.
- Г.А. [Адамович Г.В.] Литература в СССР // 1937. 16 дек. № 6109.
- С. Миниатюрное издание «Басен Крылова» // 1937. 16 дек. № 6109.
- Хроника иностранной литературы // 1937. 16 дек. № 6109.

А.Н.Т. Русский театр. К постановке «Свои люди – сочтемся» // 1937. 17 дек. № 6110.

Бор 3. Музыкальная хроника // 1937. 17 дек. № 6110.

Сазонова Ю. Памяти С.М. Волконского // 1937. 18 дек. № 6111.

Сазонова Ю. Сергей Лифарь о танце // 1937. 19 дек. № 6112.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Народные рассказы Толстого // 1937. 23 дек. № 6116.

Адамович Г. Что «не удалось» // 1937. 23 дек. № 6116.

Мих.Ос. [Ильин М.А.] Воскресший Иловайский // 1937. 23 дек. № 6116.

Н. Петербургский дебют Альфреда де Мюссе // 1937. 23 дек. № 6116.

Хроника иностранной литературы // 1937. 23 дек. № 6116.

А.Ш. Английская печать // 1937. 23 дек. № 6116.

Адамович Г. «Cette Sacrée Vérité» // 1937. 24 дек. № 6117.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки. «Коронование Поппеи» // 1937. 26 дек. № 6119.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Письма Репина // 1937. 28 дек. № 6121.

Шлёцер Б. Музыкальные заметки // 1937. 28 дек. № 6121.

Словцов Р. [Калишевич Н.В.] Русские друзья Меримэ // 1937. 30 дек. № 6123.

Адамович Г. Литературные заметки [Рец.:] Катаев Вал. Я сын трудового народа. Москва, 1937 // 1937. 30 дек. № 6123.

Литература в СССР // 1937. 30 дек. № 6123.

Хроника иностранной литературы // 1937. 30 дек. № 6123.

Мих. Ос. [Ильин М.А.] Живая французская речь // 1937. 30 дек. № 6123.

Адамович Г. «L'enchanteresse» // 1937. 31 дек. № 6124.
О фильме Кларенса Броуна.

SUB SPECIE AETERNITATIS

К.П. Победоносцев о выборах

Выборы никоим образом не выражают волю избирателей. Представители народные не стесняются нисколько взглядами и мнениями избирателей, но руководятся собственным произвольным усмотрением или расчетом, соображаемым с тактикою противной партии. Министры в действительности самовластны; и скорее они насилуют парламент, нежели парламент их насилует. Они вступают во власть, и оставляют власть не в силу воли народной, но потому, что их ставит к власти или устраняет от нее – могущественное личное влияние или влияние сильной партии. Они располагают всеми силами и достоинствами нации по своему усмотрению, раздают льготы и милости, содержат множество праздных людей за счет народа, – и притом не боятся никакого порицания, если располагают большинством в парламенте, а большинство поддерживают – раздачей всякой благодетности с обильной трапезы, которую государство отдало им в распоряжение. В действительности министры столь же безответственны, как и народные представители. Ошибки, злоупотребления, произвольные действия – ежедневное явление в министерском управлении, а часто ли слышим мы о серьезной ответственности министра? Разве, может быть, раз в пятьдесят лет приходится слышать, что над министром суд, и всего чаще результат суда выходит ничтожный – сравнительно с шумом торжественного производства.

Если бы потребовалось истинное определение парламента, надлежало бы сказать, что парламент есть *учреждение, служащее для удовлетворения личного честолюбия и тщеславия и личных*

интересов представителей. Учреждение это служит не последним доказательством самообольщения ума человеческого. Испытывая в течение веков гнет самовластия в единоличном и олигархическом правлении и не замечая, что пороки единовластия суть пороки самого общества, которое живет под ним, – люди разума и науки возложили вину бедствия на своих представителей и на форму правления и представили себе, что с переменою этой формы на форму народовластия или представительного правления – общество избавится от своих бедствий и от терпимого насилия. Что же вышло в результате? Вышло то, что *mutato nomine* все осталось в сущности по-прежнему, и люди оставаясь при слабостях и пороках своей природы, перенесли на новую форму все прежние свои привычки и склонности. Как прежде, правит ими личная воля и интерес привилегированных лиц; только эта личная воля осуществляется уже не в лице монарха, а в лице предводителя партии и привилегированное положение принадлежит не родовым аристократам, а господствующему в парламенте и правлении большинству.

На фронтоне этого здания красуется надпись: «Все для общественного блага». Но это не что иное, как самая лживая формула; парламентаризм есть торжество эгоизма, высшее его выражение. Все здесь рассчитано на служение своему я.

Из ст. «Великая лож нашего времени» (1896).

СМИРНОВА ЛЮДМИЛА АЛЕКСЕЕВНА (21.1.1927–8.1.2008)

Российское литературоведение понесло невосполнимую утрату. 8 января 2008 года скоропостижно скончалась Людмила Алексеевна Смирнова, заслуженный деятель науки, лауреат премии губернатора Московской области, доктор филологических наук (с 1981 г.), профессор МГОУ, член редколлегии «Литературоведческого журнала», эксперт Российского гуманитарного научного фонда, в течение десятилетий – член Специализированных советов по защитах кандидатских и докторских диссертаций, автор замечательных монографий по литературе Серебряного века и русского зарубежья, создатель нескольких вариантов учебника для университетов по русской литературе конца XIX – начала XX в.

Всю жизнь Людмила Алексеевна посвятила литературоведению, воспитав несколько поколений студентов-гуманитариев. Она бессменно работала в МОПИ МПУ–МГОУ, в 2005 г. была отмечена званием почетного профессора. Ведущий специалист по литературе Серебряного века, Людмила Алексеевна Смирнова создала научную и методическую школу. Под ее руководством защищены десятки кандидатских и докторских диссертаций. Ее многочисленные ученики трудятся во всех уголках нашей родины – от Камчатки до Калининграда.

По инициативе и при непосредственном участии профессора Людмилы Алексеевны Смирновой в учебный план факультета были введены два новых курса: «Литература русского зарубежья» и «Литературоведческий анализ художественного текста». С 1995 г. Людмила Алексеевна руководила деятельностью созданной ею лаборатории русского зарубежья. Ею отредактированы сотни науч-

ных статей, проведены десятки конференций, дана возможность начинающим испытать радость исследовательского труда. «Литература – это единственное, ради чего стоит жить», – в ее устах не просто слова, а принцип творческой личности, весь талант, силы, любовь отдавшей дорогому делу.

В.А. Скрипкина

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Красавченко Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, автор книги «Английская литературная критика XX в.» (1994), составитель и научный редактор сб. «Т.С. Элиот: Религия, культура, литература. Избранное» (2004) и др., а также статей по истории английской литературы XVI–XXI вв. и литературе русской эмиграции первой пол. XX в.

Лозинская Евгения Валентиновна – автор книги «Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI вв.», статей по итальянской литературе, теоретической поэтике.

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, автор книг «Ранний романтизм в поисках музыки», «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике», «Hostis antiquus: Категории и образы средневековой демонологии», статей о европейском романтизме, культуре Средневековья.

Пахсарьян Наталья Тиграновна – доктор филологических наук, автор книги «Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов» (1998), составитель и научный редактор учебника «История зарубежной литературы XVII века» (2005) и др., статей по истории французской литературы XVII–XX вв.

Цурганова Елена Алексеевна, кандидат филологических наук, гл. редактор энциклопедии «Западное литературоведение XX века», редактор-составитель коллективных монографий «Западное литературоведение 70-х годов», «Современный роман: опыт исследования», автор статей по теории литературы и литературе США.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
2008 – № 23

Художественный редактор Т.П. Солдатова
Технический редактор Н.И. Романова
Корректор М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.0.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 25/VIII-2008 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1 Печать офсетная
Усл. печ л. 21,25 Уч.-изд. л. 20,0
Тираж 400 экз. Заказ № 124

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997**

Отдел маркетинга и распространения информационных изданий

Тел./Факс (495) 120-4514

E-mail: market @INION.ru

Отпечатано в типографии ИНИОН РАН

Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9

